

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Гао Цянжу

НАРОДНІ СТРУННІ ІНСТРУМЕНТИ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ

Спеціальність: 025 Музичне Мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеню бакалавра

Науковий керівник:

_____ А. Ю. Єрмоєнко

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри хореографії

та музично-інструментального виконавства

«__» _____ 20__ року

Виконавець

_____ Гао Цянжу

«__» _____ 20__ року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ	6
1.1. Історично-мистецький дискурс китайської музичної культури у дослідженнях науковців	6
1.2. Музичні традиції Китаю	11
Висновки до розділу 1	20
РОЗДІЛ 2 РОЛЬ НАРОДНИХ СТРУННИХ ІНСТРУМЕНТІВ У РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ	22
2.1. Різновиди китайських народних струнних інструментів	22
2.2. Народні струнні інструменти у сучасній музичній культурі Китаю	31
Висновки до розділу 2	39
ВИСНОВКИ	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	42
ДОДАТКИ	50

ВСТУП

Актуальність теми. Китайська Народна Республіка тривалий час була закритою для туристів, а її культура навіть на сьогоднішньому етапі розвитку мистецтвознавства, досі має актуальні питання до вивчення. Як відомо, китайці шанують фольклорні традиції своєї країни і впроваджують їх, в першу чергу, у власну культуру, зокрема і музичну.

Музика Китаю має багатий інструментарій. Незвичними народними інструментами, які потребують додаткової уваги дослідників є група струнних інструментів. Зважаючи на розквіт сучасної китайської цивілізації, активну еміграцію жителів Сходу на територію України, сьогодні першочергово постає питання культурної асиміляції. У зв'язку із вищенаведеним, обрана тема дослідження набуває значного рівня актуальності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження, присвячені широкому колу питань групи струнних народних музичних інструментів у сучасній китайській культурі, проводили: Ван Дон Мей [8 – 10], Е. Васильченко [17], А. Данилова [24], М. Іжик [28], Ли Мин [41], Сун Пенсян [59 – 60], У Ген-Ир [65, 66], Юань Цзинфан [87, 88].

Мета роботи: виявити місце народних струнних інструментів у музичній культурі Китаю.

Відповідно до мети дослідження передбачається вирішення наступних завдань:

- проаналізувати історично-мистецький дискурс китайської музичної культури у дослідженнях науковців;
- з'ясувати особливості музичних традицій Китаю;
- виокремити різновиди китайських народних струнних інструментів;
- визначити вплив народних струнних інструментів на сучасну музичну культуру Китаю.

Об'єктом дослідження є музична культура Китаю.

Предметом роботи – китайські народні струнні інструменти.

Матеріали і методи дослідження. Матеріалами науково-мистецького пошуку виступали періодичні видання: «Сходознавство», «Східний світ», «Трансформаційні процеси у країнах Сходу», «Перспективи», «Образование и наука на пути XX в XXI век», «Мультиверсум», «Colloquium journal», «Кронос», «Вестник Культурологии» «Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв»; історичні, культурологічні та літературні альманахи: «Культура і сучасність», «Восток–Запад»; збірки науково-методичних та культурологічних матеріалів: «Дослідження цивілізацій Сходу та Заходу: історія, філософія, філологія», «Китайська цивілізація: традиції та сучасність», «Проблеми освіти»; науково-історичні періодичні видання ВНЗ: «Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія. Філософія», «Китаєзнавчі дослідження», «Схід та діалог цивілізацій; матеріали міжнародних, вітчизняних науково-практичних та мистецьких конференцій: «International Conference «Challenges and Perspectives of the Democratic Development in CIS States». 19/05/2007», «Україна-Китай: діалог та взаємозбагачення культур», «China, Korea, Japan: Methodology and Practice of Culture Interpretation. Proceedings of The Second International Conference, 2011»; матеріали інформаційно-аналітичних оглядів, дискусійних записок.

Науково-мистецький пошук здійснювався за допомогою наступного комплексу методів: аналітичного, синтетичного та дедуктивного, історико-культурологічного та описового, традиційного, ціннісного та націоналістичного.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві проаналізовано місце народних струнних інструментів у сучасній музичній культурі Китаю.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали бакалаврської роботи можуть бути використані при вивченні курсів: народознавства, культурології, історії зарубіжної музики, філософії мистецтва тощо. Наукові напрацювання викладені у даній роботі надають можливість для подальшого,

більш масштабного дослідження питання народних струнних інструментів у музичній культурі Китаю.

Апробація результатів та публікації. Результати кваліфікаційної роботи, основні теоретичні положення та висновки дослідження представлені в одноосібній науковій публікації:

Гао Цянжу. Традиційні струнні інструменти в сучасній музичній культурі Китаю // Мистецькі пошуки : ФОП Цьома С. П. Суми, 2021. Вип 1 (13). С. 179 – 184.

Структура та обсяг роботи: робота складається зі змісту, 2 розділів, 4 підрозділів, висновків до розділів, висновків, додатків (5 одиниць), списку використаних джерел (89 позицій). Основний зміст роботи викладено на 41-й сторінці. Загальний об'єм роботи 56 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ

1.1. Історично-мистецький дискурс китайської музичної культури у дослідженнях науковців

Культура країн Сходу, зокрема і Китаю, завжди привертала увагу дослідників: науковців, істориків, мистецтвознавців, культурологів. Даному пласту світового мистецтва присвячена значна кількість наукових напрацювань, які доцільно поділити за тематикою дослідження на окремі групи.

До першої із них можна віднести праці, де в загальних рисах описуються культурні традиції країн Азії. Дослідження: П. Ігнат'єва «Країни Азії: особливості культури і побуту»; Ф. Крюкера «Китай» [37]; Є. Борзової «Культура и политические системы стран Востока» [4]; Т. Бичкової «Культура традиционных обществ Китая и Японии» [7], «Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл»; Є. Алкун «Музыкальное мышление Востока и Запада» [2]; А. Інговатової «Запад–Восток : проблема диалога культур : Опыт социально-философского исследования» [29]; Дж. Грэй «История Древнего Китая» [22]; А. Алпатової «Музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии: К проблеме диалога традиционных культур в период Древности и Средневековья» [3]; Є. Васильченка «Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия)» [16]; Б. Ріфтін «Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н. э. — VIII в. н. э.)» [55]; К. Юнга «О психологии восточных религий и философий» [85] – слід включити до вказаної першої групи.

Другу категорію утворюють наукові здобутки, присвячені питанням культури Китаю, де здійснюється характеристика особливостей китайських традицій та фольклору. Матеріали досліджень: Ч. Мінвея «Китай» [49,50];

М. Моргенштерна «Китай» [48]; Л. Цзюйпіна, В. Хунчжи «Китай в історії і сьогодні» [72]; М. Кравцової «История культуры Китая» [36]; В. Куликова «Китайцы о себе» [35]; М. Титаренка «Духовная культура Китая» [63]; В. Малявіна «Китайская цивилизация» [47]; К. Тертицького «Китай: традиционные ценности в современном мире» [62]; Ц. Тао «Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти»; Л. Васильєва «Древний Китай» [13]; А. Данилової «О чужих странах и людях» – образы Китая в западноевропейском и русском музыкальном искусстве» та «Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства» [23]; М. Рудової «Китайское искусство» [54]; У Хунюань «Китайская художественная песня: история и теория жанра» [67]; Гао І Жун «Інтерпретація культури і духу в юаньцзацзюй» [20]; Су Шуян «Загадочный Китай. Путешествие по Стране огненного дракона» [61]; В. Усова «Культурная революция в Китае» [68]; Б. Ріфтіна «Китайская мифология» [55] – повною мірою розкривають питання китайської культури.

До третьої групи мистецтвознавчих досліджень доцільно віднести роботи, в яких розглядаються різнобічні аспекти китайської культури з акцентом на її музичних мистецьких традиціях. У даному контексті слід згадати праці: «Китайська оркестрова музика в контексті діалогу культур» Д. Дзякунь; «Історія китайської музики» Ван Гуан Зін [11]; «Церемониальная музыка Китая и Японии: исследования» В. Сисаурі [57]; «Коротка історія сучасної китайської музики» Ван Юй Хе [12]; «Некоторые аспекты отражения особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии», «Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии» С. Волкової [18]; «Китай как художественный концепт в музыкальном искусстве Тувы», «История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней» Е. Карелиної [32, 33]; «Музыка Востока в исследованиях К. Квитки» В. Гошовского [21]; «Музыка современного Китая» Ли Хуаньчжи [44]; «Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй» Т. Будаєвої [6];

«Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры» Ван Дон Мэй [8,9]; «Культура Востока в современном западном мире» О. Завадської [26]; «Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века» Ху Пін [70]; «Отражение модели мира в звуко-музыкальной традиции Дальнего Востока» Є. Васильченка [14]; «Некоторые вопросы философской мысли о музыке древнего Китая: статус и назначение в антропо-социальном аспекте» Г. Коломійця [34]; «Янычарская музыка» Н. Ксенофонтової [38]; «Семантика поняття «Юань» у китайському музичному мистецтві» та «Особенности становления музыкально-театрального искусства в Древнем Китае» Лі Мін [41]; «Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы» та «Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю» Лю Бінцян [45]; «Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї» Лю Лянь [46]; «Музыка Китаю» М. Михайлова [51]; «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини XX ст.)» Сунь Жуйлунь [58]; «Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю» Сун Пенсян [59]; «Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония)» У. Ген-Ир [65]; «Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці» Чжу Чанлей [82]; «Влияние культуры монгольской империи на востоке Китая и центральной Азии» А. Исаков, В. Буваев [30]; «О константных чертах мировосприятия, отраженных музыкальным искусством Востока» Н. Чахвадзе [79]; «Музыкальные особенности традиционного исполнительского искусства Дабэнь-цюй», «Становление и развитие национального вида музыкальной драмы чуйчуй-цянь в области Дали провинции Юньнань», «Музыкальные секреты провинции Юньнань: о национальной музыке Юньнань в творчестве Чжан Синжун», «Значение музыки народности Лису в современности», «Значение музыки народности Лису в современности» Л. Цзяньфу [73 – 77]; «Симфонические жанры в

контексте китайской музыкальной культуры» Л. Шиі [83]; «Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши чуньцю» Г. Ткаченко [64]; «Территориальная музыкальная культура «Саньцзян-бинлю» Чжан Синжун, Ли Цзяньфу [80]; «Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня» Янь Цзянань; «Концертная жизнь современного Китая» В. Гуревич; «Интеграция традиций Запада и Востока в профессиональной музыкальной культуре Китая» Є. Приданової; «Национальная духовная традиция Китая и современный музыкальный Авангард в творчестве Тан Дуна» С. Сігітова; «Социальные аспекты формирования музыкально-культурной традиции в Китае» Є. Глухової; «Ладовый архетип музыки Юго-Восточной Азии и его взаимодействие с музыкальными традициями Индии и Китая» Є. Алкуна [2], Т. Ісупової; «Традиции записи музыки в Китае и их значение для современной музыкальной практики» Ш. Цзи; «Взгляды китайских композиторов Ван Гуанци и Сяо Юмэя на музыкальное искусство» Ш. Лу; «Традиции и инновации общего и музыкального образования в КНР» Ц. Ліньцинъ; «Историографический очерк развития общего музыкального образования в Китае с древнейших времен до рубежа XIX – XX веков» Лі Ює; «Воплощение представлений о синтезе искусств в творчестве современных китайских авторов» Я. Цзя; «Музыка и формирование этнокультурной идентичности китайских эвенков» А. Адань, Г. Калініної; «Культурные коды в ритуальной традиции тувинцев Китая» Ж. Юша; «Особенности современной системы музыкального образования в Китае» В. Цінхен; «Истоки древнекитайского искусства в контексте компаративизма» Ян Цзя; «Музыкальная исполнительская культура в КНР (проблемные зоны музыкального обучения)» Ду Ін, Г. Калініної; «История музыкального искусства Китая в русской и зарубежной историографии XX – XXI веков» М. Зольнікова, Ч. Ксехинь; «К вопросу об истории народной музыки Китая» А. Лі.

Дослідження, в яких надається описова та аналітична характеристика китайських народних інструментів, доцільно об'єднати в наступну групу. До її складу відносяться мистецтвознавчі праці: С. Пенсян «Становлення і розвиток

китайського музичного інструментарію»; Ч. Наньпу «Китайські мембранофони та ідіофони в контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій і народних традицій Азії»; Фу Му Жун «Символічне значення музичної культури інструменту гучинь» [69]; І. Алєндєра «Музыкальные инструменты Китая» [1]; Лі Сябінь «Духові інструменти в китайській музичній творчості та виконавстві» [40]; Лі Мінсюн «Введение в народную инструментальную музыку. Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство»; Лі Фан «Исторические сведения о происхождении и музыкальных особенностях китайских народных инструментов. Значение их в развитии и расцвете древнекитайской музыкальной культуры» [42]; Цюй Ва «Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов» [71]; С. Новикової, А. Кубарич «Особенности традиционных музыкальных инструментов в Древнем Китае» [52]; Є. Васильченка «Музицирование на цине и его место в китайской культуре» [15]; Лі Цзяньфу «Нынешнее состояние и перспективы исследования гуйчжоуского музыкального инструмента лушэн» [77]; Цзянь Цзінхуа, Сяо Сінхуа «Ознакомление с китайскими музыкальными инструментами» [78]; Юань Цзінфан «Китайские традиционные музыкальные инструменты», «Народная инструментальная музыка» [87,88]; Янь Ян «Китайская народная музыка: традиции сквозь тысячелетия», «Деятельность китайских оркестров традиционных музыкальных инструментов нового типа в 1960-е – 1970-е годы»; Ло Шіі «Из истории китайских дворцовых оркестров»; Н. Манат «Появление и развитие музыкальных инструментов в Китае»; Ч. Ван «Национальные особенности игры китайских музыкантов-исполнителей на струнных инструментах».

Остання – п'ята група науково-мистецьких здобутків – має безпосереднє відношення до обраної теми дослідження і включає в себе праці, присвячені китайським струнним народним інструментам. До неї входять роботи: «Інструментознавство. Історія виникнення, побутування та професійного розвитку струнних інструментів» Н. Бєляєвіної [5]; «Традиційні музичні

інструменти. Ерху» М. Іжика [28]; «Великий шелковый путь и его влияние на музыкальную культуру Китая» Ван Дон Мей [10]; «Музыкальные инструменты Китая» В. Єремєєва; «Нежный голос эрху» Элвін Чу; «Китайская скрипка эрху» А. Благої; «Функционирование народного струнно-смычкового инструмента эрху в музыкальной культуре Китая» Мен Хао; «Сравнительное исследование особенностей китайского народного инструмента эрху и классической европейской скрипки» Лю Цзюнлі; «Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая», «О традиции цитры Цинь в структуре музыкальной культуры современного Китая» А. Новосьолової [52]; «Традиционные струнные инструменты Китая в свете музыки XX столетия» Ж. Фань; «Базовые приемы звукоизвлечения на китайском народном инструменте пипа» Ян Бо, Л. Матвєєва; «Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй» Т. Будаєвої [7]; «Музыка востока – гармония двух противоположностей» І. Лопашова; «Восток. Культура Китая и Японии» І. Генніс; «Оркестры национальных народных инструментов» Ло Чжіхуей.

Таким чином, аналізуючи дослідження вітчизняних та зарубіжних науковців, можна помітити тенденцію активної уваги до загальних питань китайської культури та музики, які розкривають різноманітні аспекти історично-мистецьких питань китайської музичної культури. Питання традиційних китайських струнних інструментів вивчене мистецтвознавцями у найменшій мірі, в порівнянні з іншими.

1.2. Музичні традиції Китаю

Китайське традиційне музичне мистецтво беззаперечно є одним із найбільш яскравих та цікавих культурних явищ світу. Знайомство європейського слухача із китайською музичною культурою призводить до виникнення сильних і яскравих емоцій. Незвичне звучання інструментів, унікальна вокальна техніка із використанням носових та гортанних звуків, тембри, будова ладу (переважно пентатоніка), гармонійне поєднання тексту із музикою, жестами, мімікою та пластикою – все це справляє на слухача

неабияке враження. Таке поєднання компонентів, різноманітних за своєю виразністю, створює особливий колорит китайського музичного мистецтва, розвиток якого знаходиться на високому рівні.

Термін «ює», що в перекладі з китайського означає музика – має досить широке значення. Під означенням «ює» у Давньому Китаї розуміли сукупність видів мистецтва: танці, поезія, живопис, гравюру, архітектуру тощо. Музична культура Китаю, як і більшості країн сходу, характеризується тісним зв'язком філософії, епосу, поезії тощо. Важливе значення музики у житті китайської цивілізації можна помітити в міфології, наукових джерелах та інших документальних пам'ятках. Так, історія китайського музичного мистецтва налічує близько трьохсот міфів, які описують виникнення або походження музичних інструментів та техніку виконавства на них. Міфічні імператори та їх міністри грали на музичних інструментах за сюжетами давньокитайської міфології.

Згідно з міфологічними легендами, імператор Ді Ку, який правив у XXIII ст. до н.е., навчив птахів особливих танців, що допомагали б людям опанувати гру на музичних інструментах. Музиканти, наслідуючи своїми руками цей танок, поступово навчилися грі на струнних інструментах і зрозуміли музичні образи, заковані в рухах птахів. За сюжетом міфу, на той час при дворі імператора вже були піпа і гуцинь.

Цікавим є той факт, що у стародавніх джерелах прийоми гри на струнних та щипкових інструментах порівнювали з рухами птахів. Наприклад, прийом для першого пальцю правої руки зашифрований у фразу «журавель танцює на одній лапі під час вітру», гра першим і четвертим пальцями правої руки – «птах, що танцює під дощем», а проведення пальців по струні без вібрації приховується під позначенням «орел, що ловить горобця».

У енциклопедії епохи Ворогуючих королівств «Люйши чуньцю» китайці також описували виникнення музики, яке пов'язане із міфологічним героєм Куєм. За давніми переказами імператор Шунь наказав Кую привести музику до гармонії, щоб за її допомогою наладити світову рівновагу. Окрім даного міфу в

«Люйши чуньцю» згадана велика кількість напівміфічних та напівісторичних епізодів, де описано як видатні правителі самостійно чи за допомогою своїх міністрів «створювали» музику. Досить часто можливо зустріти твердження, що імператор наказував створити музику. Так, Хуан-ді наказав Лін Луню виготовити люй, а пізніше, разом із Юн Цзяном відлити 12 дзвонів, які б гармоніювали із п'ятьма нотами (у-інь). Згідно із «Люйши чуньцю» пісні з'явилися, коли Ді Ку наказав Сянь Хею їх вигадати. Пізніше Шуй зробив для нього музичні інструменти і Ді Ку наказав народу грати на них та плескати в долоні.

За переказами «Люйши чуньцю» легендарний правитель Яо віддав наказ Чжи «виготовити музику». Останній взяв шум гірського лісу і дзюрчання струмка, напнув шкіру оленя на горщик і почав відбивати ритм. Так і вийшла музика.

У міфології музичне мистецтво уособлює порядок, який приносять в світ герої міфології, які прагнуть досягти умиротворення і гармонізації суспільства.

Свідченням того, що для китайців музика мала вагоме значення і використовувалася як засіб виховання, є внесення її до числа обов'язкових в освітній процес.

Музичне мистецтво Китаю сприяло становленню мистецьких традицій інших країн, наприклад Кореї, Японії та В'єтнаму. Його часові межі суттєво відрізняються від років виникнення культур інших азіатських країн. Коріння китайської музичної культури бере початок у третьому тисячолітті до нашої ери. Дані факти підтверджують відомі археологічні пам'ятки та стародавні документальні джерела у яких збережені істинні музичні цінності. Наприклад, історична пам'ятка національної музичної культури – «Книга пісень та гімнів» (Шицзін) була створена близько 2500 років тому. Дана культурна пам'ятка допомагає осягнути музичне мистецтво Китаю, починаючи від етапу Західного Чжоу (XII – X ст. до н.е.) і завершуючи епохою Чуньцю (VIII – V ст. до н.е.).

До її складу входить близько трьохсот пісень, віршів, молитовних заклинань, гімнів та урочистих од. Збірка вважається найбільш раннім джерелом китайського музичного мистецтва із тих, що дійшли до наших днів.

Така стійкість музичних традицій обумовлена важливим значення музики в організації культурного і побутового життя суспільства, визнання її сили впливу на дійсність. Проте, не меншу роль при цьому відігравали релігія та філософія. Вони визначали закономірності музичного мистецтва, які потребували беззаперечного виконання. Насамперед це стосувалося культової та придворної музики, яка займала привілейоване положення у культурі китайців протягом багатьох століть, на відміну від музики для розваг. Існування музики «яює» («придворна») з давніх часів перебувало під дією релігійно-філософських поглядів конфуціанства.

Ідеї відомого китайського мислителя і філософа Конфуція, що слугували взірцем для імператорів Китаю, в більшості випадків сприяли тому, що музика стала державним культом і набула вагомого значення. Він стверджував: «Щоб процвітати в майбутньому, спочатку треба стати поетом, потім ввічливою людиною, а якщо ви хочете досягнути повного успіху, після цього слід стати музикантом» [34, С. 88].

Відтепер вона мала можливість впливати на погляди і настрої народу, допомагала керувати суспільством і тримати їх в покорі та смиренності. Ідеї гармонії та порядку, які пропагувалися конфуціанством у всіх сферах життєдіяльності китайців, сприяли виникненню прагнень народу до підкорення з метою створення «гармонійного» світу. У результаті переосмислення основного призначення музичного мистецтва Конфуцій створив концепцію «правильної» музики – «яює». Даний вид музики китайців набув культово-релігійного значення і почав використовуватися під час церемоній конфуціанства.

Таким чином, однією із специфічних рис музики китайського народу можна вважати безпрецедентне відношення до неї конфуціанства та держави.

Посада «Великого міністра музики» з'явилася у Китаї вже в епоху Чжоу. Помітно, що у зв'язку із цим в епоху Хань, не пізніше ніж у II столітті до н.е., при дворі імператора була створена «Музична палата» (Юефу), яка відповідала за зібрання та збереження традиційних китайських музичних творів, а також створювала нові пісні та співу. Стародавні китайські джерела свідчать про те, що на початку I тис. до н.е. на державному утриманні знаходилися старі люди, які повинні були повідомляти чиновникам почуті ними пісні. Таким чином центральна влада мала можливість проникати всередину закритих общин та інших об'єднань, які називалися цзунцзу і в значній мірі визначали долю країни, щоб розуміти настрої та погляди своїх підданих. До складу палати входили численні музичні колективи із співаками і танцюристами, зібрані зі всіх областей імперії.

Дана музична палата вважалася своєрідним інститутом суспільної думки і важливим інструментом ідеології. Пісенні співу та музика на той час входили до складу різноманітних обрядів та церемоній, виступали могутнім засобом ідеологічного впливу на суспільство. Саме тому державна влада не могла пройти повз народної пісенної творчості, яка давала корисний, з точки зору державного управління, матеріал.

Наступним етапом у розвитку музичного мистецтва Китаю стало створення в епоху Тан консерваторії «Ліюань» (в перекладі «Грушевий сад»). Її штат складала близько 3000 виконавців. Даний період також характеризувався взаємним культурним обміном та запозиченням іноземних творів й інструментів. Така ситуація склалася внаслідок вимог імператорського двору: від дипломатичних і торгівельних угод вимагалися подарунки для двору, в якості інструментів чи музикантів. Таким шляхом на території Китайської імперії створювалися особливі іноземні оркестри.

Китайські музиканти внесли свій вклад і у розвиток традиційного китайського театру Куньцюй. Співак та інструменталіст Вей Лян-фу запропонував принцип «чистого співу», який характеризувався протяжністю,

наявністю великої кількості пауз та дуже високих звуків. Китайська опера дотримується даних вимог «чистого співу» і до цього часу.

Досить часто в китайській опері використовувалися народні сюжети і музика. Для прикладу можна згадати твір драматургів Хе Цзин-чжи, Дін Ні та знавця етнічної музики Ма Ке, які написали оперу «Баймао нюй» або «Сива дівчина». У основу її сюжету закладена фольклорна міфологічна легенда.

Найбільш істотною, знаковою рисою китайської традиційної музики, яка відрізняє її від інших і робить легко впізнаваною є ладово-гармонічна складова. У її основі лежать пентатонічні та гептатонічні лади. Як основа китайської музики пентатоніка виступає не лише ладом, а й звукорядом, в межах якого можливі відхилення в різноманітні лади (оскільки від кожного звуку пентатоніки може утворитися наступний пентатонічний лад). Дослідники нерідко називають саме такі пентатонічні та гептатонічні лади основою китайської традиційної музики.

Передумовою формування такого складу традиційної китайської музики була не стільки технічна недосконалість наявних інструментів, скільки особлива форма музичного мислення китайського народу, його світовими уявленнями.

Давньо-китайська музична теорія складається із кварто-квінтової тональної пентатоніки: Гун, Шан, Цзюе, Чжи, Юй. Окремий тон пентатонічного ладу символізує і природні явища, і певні соціальні відносини. Відповідно до китайських вірувань 5 ладів символізують: 5 напрямків компасу, 5 планет, 5 кольорів, 5 органів людини та 5 стихій. Наприклад, тон «гун» уособлює імператора, «шан» – можновладця, «цзюе» озвучує голос народу, «чжи» – вчинки, а «юй» – речі. Окрім того, кожен тон мав відповідну природну стихію: «гун» символізував грім, «шан» – шум, «цзюе» – багаття, а «чжи» і «юй» – голос води.

Традиційна китайська музика знаходиться у нерозривній єдності із космологічними уявленнями. Китайці пов'язували різноманітні музичні

поняття і категорії із своїми світоглядними переконаннями. Наприклад, такі важливі категорії музики як: «баїнь» («8 звуків або звучання тембрів»), «ушен» («5 звуків»), «люй-люй» («дванадцять звуків або температура») – перебувають у співвідношенні з елементами космосу та філософськими поняттями.

Наприклад, «ушен» або «5 звуків» пов'язані із елементами натурфілософії, оскільки китайці вважали, що звуки пентатоніки мають можливість регулювати гармонійні відношення між небом та землею, темряви та світла тощо.

Китайці вірили, що музичні звуки належать до магічних сил, а тому потребують визначення основного тону – хуанчжуну (своєрідний «китайський камертон»), від якого утворювалися й інші тони. Важливу роль у визначенні хуанчжуну відігравав імператор. Під час сходження на престол він задавав основний правильний тон. Використовуючи даний метод, можливо отримати тони на квінту вище чи на кварту нижче від основного звуку і за кварто-квінтовым колом знайти всі 12 півтонів у межах октави. Проте, дану систему не можна назвати звичним для європейської музики кварто-квінтовым колом. Такий звукоряд утворює безкінечну спіраль і отримав назву «Люй-люй».

Традиційна китайська музична система «Люй люй» представляє собою 12 трубок, які вважаються звуковисотними еталонами. Кожен люй має свою окрему назву та ієрогліф. Звуки системи поділяють на: інь – жіночі (складаються з 6-ти парних ступенів) та ян – чоловічі (із 6-ти непарних звуків). Основою системи «Люй люй» є метод «san-fen-sun-i-fa» («поділити на три, скласти і вирахувати»), який в давнину використовувався для створення перших п'яти звуків пентатонічного звукоряду.

Композитор та новатор музичних ідей, автор системи «п'ять дань сім шен» – Суджипо – показав нове бачення звуку, при якому останній ставав сукупністю частотних тонів та акустичного спектру і переставав бути стійкою одиницею без вібрації. Гра на піпе дозволяла використовувати такі виконавські прийоми як вібрація, мікроальтерація та глісандо.

Дані про особливості китайського нотного письма у вітчизняній та російській літературі досить обмежені. Відомо, що під час «Великого спалення книг» у 213 р. до н.е. більша частина літературних джерел, за виключенням «Шицзіна» та небагатьох інших книг, була знищена. Ієрогліфи для запису музики «яює» використовувалися в період Хань, тобто декілька століть потому після появи перших робіт. Нотація такого типу в релігійній музиці мала надважливе значення і призначалася для запису мелодій храму та імператорського двору. Необхідно наголосити, що китайська п'яти- і семиступенева нотація стали графічним усвідомленням пентатоніки та гептатоніки. Не зважаючи на відсутність ритмічних позначень, ієрогліфічне нотне письмо дозволяло музикантам фіксувати висоту тону.

Ієрогліф у китайській музичній традиції сприймається як єдине ціле, яке складається із частин, логічно пов'язаних одна з одною. Тому вилучити одну з них, не порушивши змістовності ієрогліфу, неможливо. У зв'язку із цим стає зрозумілим домінування образно-чуттєвого мислення китайців у музиці. Наприклад, ієрогліф, який відповідав певному ступеню пентатоніки мав полісемантичний характер, надаючи слухачеві «інтуїтивну» свободу в сприйманні музики. Так, перший тон пентатоніки – «гун» – мав декілька позначень: палац, гуркіт грому, центр землі. Слухач міг вибирати дані значення, орієнтуючись на техніку виконавця: сили вібрації струн (якщо твір виконувався на цитрі чи ерху), руху рук музиканта (плавного чи різкого), тексту твору тощо.

Особлива увага в традиційному музичному мистецтві Китаю приділялася чистоті інтонування у вимові ієрогліфів. Останні потребували високої, низхідної та рівної інтонацій (або шаншен, цюйшен, піншен). У зв'язку із цим, у китайській музичній практиці висуваються високі вимоги до виконавства на музичних інструментах, насамперед на струнних. Чіткість і точність інструментальної інтонації передбачала легкі, «ювелірні» рухи рук по струні. Рухи впливали на частоту коливань струни, підкреслюючи найменші

відхилення тону уже утвореного звуку (наприклад, прийом фань-інь, який полягає у легкому ковзанні пальців вгору по струні).

На початку ХХ століття традиційне китайське мистецтво зіткнулось із європейським музичним мисленням, викликавши інтерес у багатьох композиторів та виконавців. Важливим завданням музикантів даного етапу стала трансформація музики рідного краю. Митці прагнули включити нові риси, але не втратити зв'язку із усталеними національними музичними канонами. Сьогодні багато молодих китайських музикантів активно опановують музичне мистецтво Європи при цьому, не забуваючи звертатися до стародавніх рукописів, зокрема до «Тай-гу-і-інь».

Усвідомлення аспектів культурної взаємодії Заходу та Сходу, розуміння абсолютної різниці їх основ, сприяло виникненню нової хвилі вивчення традиційної музики Китаю. У даний період композитори активно здійснювали перекладення традиційних китайських музичних творів для європейських інструментів. Так, відома китайська композиторка Ван Чжанюань, прагнучи відродити давньокитайську музику для гучжену, переклала визначні твори «Високі гори і бурхливі води», «Високий місяць» на сучасну систему нотного запису, а пісня «Боротьба з тайфуном» у її обробці в жанрі європейського концерту, перетворилася на інструментальну поему для фо-но з оркестром, яка представляє китайське традиційне музичне мистецтво по-новому.

Традиційне китайське музичне мистецтво має задумливий та спостережливий характер. Воно відрізняється стійкістю філософсько-естетичних ідей, які полягають у розумінні багатозначності ступенів пентатоніки, здатності насолоджуватися звучанням навіть одного звуку та відчувати його прихований зміст. Створення китайської 12-ти тонової системи «Люй люй», неповторної ієрогліфічної п'яти та семи-ступеневої нотацій лежать в основі музичних традицій Китаю, визначаючи їх унікальність.

Особлива цінність традиційного музичного мистецтва для китайського народу полягає в тому, що згідно їх уявленням, протягом життя, людина гармонізує внутрішній світ, передаючи в спадок нащадкам дане уміння. Таким

чином зберігається сама нація і її культура. Дана концепція мала безперервний характер протягом багатьох тисячоліть існування імператорського Китаю, що в наслідку призвело до надзвичайної стійкості традицій культури Китаю загалом.

Традиційний інструментарій китайського музичного мистецтва займає окреме місце в історії китайської культури. Оскільки китайська музична освіта висувала високі вимоги до оволодіння технікою гри на струнних інструментах, то їх різновиди та виконавські прийоми гри доцільно розглянути більш детально у наступному розділі.

Висновки до розділу 1

Історичний та мистецький аспекти китайської культури привернули увагу як вітчизняних, так і закордонних науковців. Аналіз бази науково-мистецьких джерел показав певну тенденцію до висвітлення особливостей вказаного питання. Так, у загальних рисах історично-мистецький дискурс культури Китаю здійснили найбільше науковців, а питанням китайських традиційних інструментів, в тому числі й струнних (або шовкових), зацікавилася найменше число мистецтвознавців. Окрім цього слід зазначити, що переважна більшість дослідників – представники китайської музичної культури.

Музичні традиції Китаю мають багатовікову історію. Пройшовши тривалий етап свого становлення, традиційне музичне мистецтво Китаю, яке формувалося у міфах та легендах, досягло вершин на сучасному етапі розвитку суспільної свідомості. Результати дослідження даного питання дозволяють стверджувати, що сьогодні музичні традиції Китаю існують не відокремлено, а безпосередньо у житті народу, вплітаючись в його повсякденність. Китайська нація є однією із найбільш стабільних у сфері мистецтва, зокрема музичного. Сучасні композитори, створюючи нові твори, спочатку вивчають фольклор та, орієнтуючись на його догми, пишуть вже свою музику.

Знаковими рисами китайського традиційного музичного мистецтва є використання незвичної ієрогліфічної системи нотації, використання

пентатоніки та гептатоніки, а також винайдення унікальної та складної 12-ти тонової хроматичної системи люйлюй.

РОЗДІЛ 2

НАРОДНІ СТРУННІ ІНСТРУМЕНТИ У РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ

2.1. Різновиди китайських народних струнних інструментів

Китайська музична культура – унікальне явище світового музичного мистецтва. До її складу входять стародавні, модифіковані та адаптовані в сучасних умовах музичні інструменти.

У зв'язку із тим, що китайці дбайливо відносяться до власної історії та фольклорних традицій, започаткованих ще їх предками – музичний інструментарій нації не тільки не загубився під час модернізації і культурного прогресу, а й продовжує розвиватися, поруч із сучасною європейською музичною індустрією, яка активно функціонує на території Китаю паралельно із традиційною китайською музикою.

Сучасна музика Китаю сповнена багатьма традиційними музичними інструментами, але найбільш часто зустрічаються виконавці саме на струнних. Окрім прихильності китайської публіки ці музиканти підкорили й закордонних слухачів. Вони привернули увагу європейської аудиторії до народного струнного інструментарію традиційної китайської культури. Групу традиційних китайських струнних утворюють скрипки: ерху, гаоху, баньху, цзинху, чжинху та монгольська матоуцинь. Кожен із представлених інструментів має власні унікальні особливості.

Історики та мистецтвознавці зазначають, що інструментарій китайської цивілізації, а особливо група струнних, почав активно розвиватися у період епохи Чжоу (XI – III ст. до н.е.). Династія Чжоу в 1058 році до н.е. встановила правила та порядок проведення ритуальних та святково-банкетних церемоній. Згідно з ним на честь імператора грало чотири оркестри, які розміщувалися по одному на кожен частину світу (північ, південь, захід і схід). У зв'язку із цим для епохи Чжоу був характерним стрімкий прогрес у музичному мистецтві, особливо в інструментальній сфері. Виникають струнні інструменти, зокрема і

цинь (або гуцинь) (див. Додаток Б), що став улюбленцем аристократів та придворних. Багате розмаїття музичного інструментарію потребувало певної систематизації, яка також була винайдена за часів правління династії Чжоу і отримала назву «баїнь» у 1049 – 256 роках до нашої ери.

Майстри здійснили поділ інструментів за матеріалами із яких вони виготовлялися – метал (金) (металофони, дзвони, цимбали, гонги тощо), шкіра (革) (ударні мембранофони), бамбук (竹) (дерев'яні духові, флейти, гобої тощо), глина (土) (ударний фоу, сюнь), камінь (石) (), гарбуз (匏) (духові із вільною тростиною), дерево (木) (ксилофони), шовк (絲). Струнні інструменти зазвичай китайці відносили до категорії шовкових. Дана група інструментів була найбільш чисельною, включаючи цитри та лютні. Класифікація «баїнь» означала вісім звуків або вісім тембрів та у подальшому стала основою для групування китайських та японських інструментів. Звичайно, вона була дещо умовною, оскільки шкіра, наприклад, використовувалася для мембрани дерев'яних та струнних смичкових.

Пізніше китайці почали розділяти струнні інструменти за принципом гри на них. Так виникла група смичкових і щипкових інструментів. Серед китайських струнних інструментів щипкові мають важливе значення завдяки тембровому багатству.

У першій частині монографії «Інструментознавство: історія виникнення, побутування та професійного розвитку струнних інструментів» Н. Белявіна згадує стародавні китайські народні інструменти: чін, ерху, піпу та юечін [5, С. 32].

Вона зазначає, що першим із них виник семиструнний чін (або цинь, гуцинь, цисяньчін) – у III ст. до н.е, тобто майже 3000 років тому. Виконавство на цинь почало стрімко розвиватися в часи ханської імперії (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.). Інструмент асоціювався у китайців із величними міфологічними істотами, такими як дракон і фенікс. Сходознавці та китаїсти наголошують, що у період правління династії Хань для гуцинь були написані відомі твори

«Куанлінсань» (у пер. «Марево могильного пагорба») та «Хучашибапхай» (у пер. «18 долей пищиків із травинки»). У стародавніх китайських трактатах, як наприклад, «Циньтао» (II – III ст. до н.е.) було зафіксовано типову конструкцію для семиструнного циня, а також записано найбільш популярні композиції для нього. Розквіт мистецтва гри на цині відбувся в епоху правління династії Юань-Мін (XIII – XVII ст.). Саме у цей час виникли загальні правила гри на інструменті, що передбачали обов'язкову відповідність ствердженням філософсько-етичним китайським нормам. Правила суворо обмежували час і місце музикування на цині, а також слухацьку аудиторію для виконавця.

Науковець Є. В. Васильченко зазначає основні з них: «Не рекомендується грати на цине, – указывается в этих правилах, – 1) когда дует ветер и гремит гром, при плохой погоде; 2) во время лунного и солнечного затмений; 3) в очень маленькой комнате; 4) на рынке или в лавке; 5) для варвара; 6) для грубого, необразованного человека; 7) для торговца, коммерсанта; 8) для куртизанки; 9) после выпивки; 10) сразу после туалета или ванны; 11) перед человеком с уродливым лицом или телом, перед неряшливо одетым; 12) не вымыв руки и не прополоскав рот; 13) будучи вспотевшим; 14) в шумном и людном месте...». ««Рекомендуется играть на цине, – говорится далее, – 1) при встрече с ценителем музыки; 2) в присутствии достойного, благородного мужа; 3) для даоса, отшельника; 4) в большой комнате; 5) в павильоне с возвышением; 6) в келье даосского монастыря; 7) сидя на камне; 8) сидя на горе; 9) отдыхая в тени леса; 12) когда ветерок шепчет в лунном свете...» [17, С. 10 – 11]. Не випадково значення терміну «цинь» трактується як «заборона», «обмеження».

Дані кардинальні правила мали багато заборон для музиканта, проте в кінцевому результаті вони були спрямовані на усунення зайвих, відволікаючих факторів, які могли б вплинути на духовну чистоту і естетичну якість гри на інструменті.

Проте, дослідник китайського традиційного музичного мистецтва С. В. Новікова, вказує, що першим серед найдавніших традиційних китайських

струнних інструментів виник гучжен (古筝) – різновид цитри, який був поширений в епоху Чжоу (1046 – 256 рр. до н.е.) (див. Додаток Б) [53, С. 53]. Вона зазначає: «Легенда гласит, что изначально в царстве Чжоу (1046-256 г. до н. э.) был изобретен 25-струнный инструмент «Сэ»瑟, звук которого считался совершенным. Когда же Сэ попал в известное своими варварскими обычаями царство Цинь (221-206 г. до н. э.), двое братьев подрались из-за инструмента, разбив его на две неравные части: двенадцатиструнную и тринадцатиструнную. Предположительно так и появился гучжэн» [53, С. 54].

Кожен тон інструменту має властивість відтворити декілька тембрових відтінків. Завдяки будові гучжен неофіційно називають китайськими гусями: на прямокутний дерев'яний корпус інструменту натягуються тонкі шовкові, а на сучасному етапі вже металічні струни (всього їх 25), які розміщуються в порядку пентатоніки. Тримач струн «Чжен Чжу» (в перекладі «Мотузка гусей») має здатність вільно переміщуватися і в результаті змінювати тональність.

Корпус гучжену розміщений на підставці. До ХІХ століття виконавець грав на інструменті, стоячи на колінах, проте в умовах стрімкого розвитку китайської культури і мистецтва, починаючи із ХХ століття, музиканти грають на ньому стоячи або сидячи. На сьогодні найбільш популярним серед музикантів є гучжен із 21-однією струною і довжиною корпусу 160 сантиметрів. Однією із плавних композицій для гучжену є «Місячна ніч посеред квітів на весняній річці».

На гучжені можливо відтворювати мелодії як ліричного, так і ліричного характеру. Значна кількість струн, разом із насиченим і виразним діапазоном, широким розмаїттям тембрового забарвлення звуків зробили струнний інструмент яскравим представником традиційної китайської інструментальної культури. Завдяки своїй складній будові гучжен має здатність відтворювати широкий спектр відтінків, об'єднуючи насичену струнну групу традиційної інструментальної культури китайців.

Техніка гри на гуцині та гучжені включає наступні прийоми: «перебір», «плескання», «потягування», «розтирання», «тертя», «розкачування», «удар». Складність гри безпосередньо залежить від виконавського досвіду музиканта та різноманітного співвідношення між його пальцями та струнами. Якісний, майже ідеальний звук потребує міцних, добре тренованих пальців виконавця. Найвищий рівень гри на гуцині називають єдністю циня і людини.

На першому місці серед щипкових інструментів у китайців знаходиться піпа (琵琶) – королева народної музики та щипкових інструментів (див. Додаток В). Вона також має давнє походження, оскільки була винайдена близько 2000 років тому. На відміну від традиційних гуциня та гучжена, піпа проста і зручна для побутового музикування. Гра на ній з легкістю може супроводжувати будь-яке буденне свято. Інструмент має грушоподібну форму і виготовляється із дерева або бамбука. У зв'язку із наявністю резонуючого корпусу і грифу із ладами піпу часто порівнюють із лютнею або ж бандурою, тому інструмент відносять до сімейства лютні.

Класична піпа має 4 струни і 30 ладів. Згідно з давніми китайськими джерелами, звук її найбільш товстої струни нагадує швидкий дощ, а найтоншої – людський шепіт. Загалом, звучання інструменту частіше порівнюють із звуком перлин, що падають на нефритове блюдо. Одним із класичних творів, що виконуються на піпі є «Облога із всіх боків».

Гра на піпі має свої особливості, а її назва від двох основних прийомів звуковидобування: «пі» (в перекладі з китайського грати у прямому напрямку) та «па» (з китайського – грати у зворотному напрямку). Таким чином, найменування інструменту передає основні прийоми техніки гри на ньому: удар по струні в напрямку від себе і щипок струни до себе. Завдяки особливій експресивності піпа дозволяє використовувати більше 60-ти виконавських прийомів. Серед них наступні: базове положення, прийом тань (彈), шан пянь фен (上偏鋒), тьяо (挑), лунь чжи (轮指), чжи (轮指), фень (分), сяо (扫), фу (拂).

Музикознавці зазначають, що раніше виконавці, для якісного звуковидобування під час гри, користувалися спеціальними плекторами, проте на сучасному етапі вони застосовують штучні накладні нігті, закріплюючи їх за допомогою клейкої стрічки.

У категорії струнних смичкових найбільш популярною і відомою є китайська скрипка ерху. Згадки про виникнення ерху (або ічін) датовані X століттям н.е. (див. Додаток В), проте в побуті вона набула поширення лише у XIII ст., в період правління династії Юань.

На циліндричному корпусі інструменту розміщений шестикутний барабан на який натягнута мембрана з шкіри змії. Висота струн ерху, натягнутих на дерев'яний гриф, регулюється спеціальними кілками. Струни в ерху знаходяться не тільки над грифом (2 струни), а і під ним (одна жильна струна). Смичок з кінського волосу заводять між трьома струнами, граючи таким чином. Тембр мелодичного інструменту звучить, ніби людський голос та нагадує фальцетний спів, завдяки специфічному прийому гри: музикант натискає лівою рукою струни, не притискаючи при цьому їх до грифу. У традиційній музиці ерху, завдяки своєму ковзаючому, плавному інтонуванню, завжди доручали виконання ліричних та ніжних партій. На сучасному етапі розвитку китайського музичного мистецтва ерху використовується не тільки в народній музиці, а і в традиційній китайській опері. Також слід зазначити, що завдяки композитору Лю Тяньхуа ерху почали використовувати і в музиці нового часу, яка в більшій чи меншій мірі орієнтована на сприймання західної аудиторії слухачів.

Часто ерху порівнюють із класичною європейською скрипкою. У зв'язку із рядом суттєвих відмінностей цих двох інструментів, дане співставлення не досить доречно та позбавлене раціональності. Серед особливостей китайської скрипки необхідно вказати наступні:

- гра на ерху здійснюється у вертикальному положенні інструмента, а його опорою часто слугують ноги музиканта;

- на ерху не передбачена наявність грифової дошки, таким чином пальці виконавця повинні утримувати струни, здійснюючи їх вібрацію і, натискаючи виключно на струни;
- не менш помітною рисою ерху є лук, закріплений між двома нитками, струна якого, відштовхуючись вперед чи назад, зачіпає нитку.

Підтвердженням високого рівня розвитку традиційного струнного інструментарію китайців є його різноманітність у межах однієї групи. Наприклад, поряд із скрипкою ерху можна згадати і дві інших: чжонху та гаоху (див. Додаток Г). Всі три інструменти схожі за звучанням, проте мають і суттєві відмінності. Чжонху в деякій мірі виконує функції альту і використовується в оркестрі для озвучення партій середніх голосів. Тембр скрипки звучить більш глибокого і масивно, має істотно «темніше» забарвлення у порівнянні з ерху. Мелодія чжонху часто насичена довгими за тривалістю звуками, які слугують фоновою основою для партій ерху. Завдяки даному тембровому і темповому контрастам соло скрипки звучить більш лагідно і ніжно.

В свою чергу, гаоху звучить вище за попередні інструменти струнної смичкової групи. Її діапазон на 4-5 тонів вищий за звуковисотні можливості ерху, хоча гаоху і називають зменшеною копією даної скрипки.

Широкому розповсюдженню гаоху на території Китаю сприяла кантонська опера, в якій стилю високого співу надавали важливого значення. Вона може створювати лаконічний дует із ерху, проте у порівнянні з даною скрипкою, має значно менші виконавські та виражальні можливості.

Віолончель геху є заключною в групі китайських традиційних смичкових інструментів (див. Додаток Г). Геху – басовий голос струнної групи. Його корпус складається з круглого барану, виготовленого з дерева, на який натягнута мембрана із шкіри змії. Мембрана геху може бути як одинарною, так і подвійною. Окрім того геху має гриф із чотирма струнами. Звучить інструмент дуже голосно і досить твердо, має здатність до вібрації та глісандо як і ерху. Проте, геху не призначений для сольного виконання творів. Його

функції мають важливе значення в ансамблевому музикуванні: інструмент вводить для контрасту, відтіняючи сольні партії ерху та гаоху. У скрипковому ансамблі геху виконує функцію педалі, створюючи аудіоефект тембральної глибини. У порівнянні геху із класичною європейською віолончеллю можна знайти подібність у формах, проте не в тембральних властивостях інструменту, який відтіняє чисто китайську музичну традицію.

Китайський традиційний струнний інструмент саньсянь (див. Додаток Д) також відноситься до групи щипкових. Мистецтвознавці зазначали, що він виник у XIV віці внаслідок монгольського загарбання, проте сьогодні китаїсти довели, що історія саньсяні почалася задовго до цього – у період VII – X століть.

Корпус інструменту утворюють: заокруглена, прямокутна дека, обтягнута спереду і ззаду шкірою змії та довгий гриф, на якому знаходиться три кілочки видовженої форми, три струни, а також тримач, що вигнутий назад. У минулому струни інструменту виготовляли із шовку, проте сьогодні вони зроблені зі сталі, обтягнутої нейлоном.

Інструмент використовують в ансамблевому музикуванні (цзяннанський сичжу), як акомпанемент до пісень таньци або ж дагушу, а також у китайській національній опері. Саньсянь, поряд із цзінху та юецинь – один із провідних струнних інструментів традиційної пекінської опери. За формою розрізняють великий та малий саньсяні. Перший найбільш розповсюджений на територіях північного Китаю, а в центральних та східних регіонах перевагу надають малому саньсяню.

До щипкових струнних китайських інструментів належить стародавній жуань, існування якого налічує близько 2500 років (див. Додаток Д). Його назва походить від імені майстерного виконавця Жуань Сяна, який грав на ньому. Корпус круглої форми жуаня має прямий гриф, 12 ладів та 4 струни. У давні часи інструмент використовувався переважно для ансамблевої гри, а також акомпанементу. На сьогодні у нього з'явилися нові функції тому на жуані все частіше грають соло. Як і в групі струнних смичкових, жуані також

поділяються на великі, середні та малі, а також жуані сопрано. Завдяки широкому діапазону звучання, насиченому тембру і яскравому етнічному колориту жуань підкорює серця не тільки китайських, а і закордонних слухачів.

Своєрідною китайською арфою є кунхоу – класичний струнний інструмент Китаю із двохтисячолітньою історією (див. Додаток Д). Існує вертикальний та горизонтальний кунхоу. Вертикальний – досить подібний до класичної європейської арфи, яка протягом тисячоліть насичувалася китайськими музичними традиціями і стала народним інструментом. Горизонтальний кунхоу нагадує гучжен або традиційну китайську піпу. У період розквіту династії Тан мистецтво гри на інструменті досягло неабияких вершин, завдяки чому кунхоу набув розповсюдження в Кореї, Японії та інших сусідніх країнах. Проте, в кінці XIV століття кунхоу втратив свою популярність і поступово загубився серед інших традиційних інструментів. На згадку про кунхоу китайцям залишилися лише його зображення на фресках та барельєфах.

Декілька віків потому його мистецтво було відроджене. У 30-ті роки XX століття китайські митці вдосконалили конструкцію інструменту і кунхоу став майже ідентично подібним до арфи. Не дивлячись на те, що вигляд інструменту значно відрізняється від свого традиційного попередника, його звучання не втратило національного колориту. Під час гри кунхоу розміщується на підставці для традиційного китайського гучжена. Відродження інструменту показало як в китайській культурі поєднуються традиції Сходу і Заходу.

Відкрита політика Китаю сприяла активному пізнанню закордонних традицій і впровадження їх у китайську музику. У результаті активного дослідження іноземних культур виявилось, що китайські інструменти в деякій мірі подібні до західних, проте мають і суттєві відмінності. Це надихнуло музикантів та композиторів на пошуки нового звучання, які почали синтезувати звучання різних музичних традицій в одному творі, а також винаходити інструменти нового типу, як наприклад у випадку із кунхоу.

2.2. Народні струнні інструменти у сучасній музичній культурі Китаю

Музична культура Китаю у ХХІ столітті переживає період активного розвитку і розквіту. Багато в чому дані позитивні трансформації відбуваються завдяки радикальним змінам політики держави, яка відтепер зайняла відкриту позицію щодо культурного обміну з іншими країнами, зокрема Європейськими.

Не менш важливу роль у прогресі китайської музичної індустрії та мистецтва відіграє пізнання інших культур, яке відбувається під час навчання за програмами обміну. Вони забезпечують отримання мистецької освіти китайськими студентами за кордоном, а також навчання іноземних студентів на території КНР. Знайомство із традиціями та музикою різних народів сприяло тому, що китайські виконавці і композитори, не втрачаючи колориту свого музичного мистецтва, внесли до нього ключові і найбільш доречні риси іноземного. Так, написання професійними композиторами музики для традиційних струнних інструментів у формах характерних європейським творам – одна із характерних рис сучасного китайського мистецтва. Таким чином у результаті експериментального синтезу східної та західної музичних культур, китайське мистецтво оновилося і стало більш зрозумілим і доступним для сприймання аудиторії заходу. Окрім того, завдяки інтеграції досвіду західних майстрів, у традиційній музиці китайців розширилися межі репертуару для музичних інструментів, а також змінилася конструкція деяких із них, адаптована під сучасну музику.

Традиційне музичне мистецтво було надзвичайно важливим для Китаю і на сьогодні воно є одним із найбільш популярних серед слухачів та виконавців.

Мистецтвознавець І. Чжен зазначає: «Исследуя вопросы культурогенеза, А. Я. Флиер выделил четыре типа культурной динамики. Первый тип характеризуется рождением новых культурных форм и внедрением их в культурную практику. Второй – предполагает трансформацию порожденных и утвердившихся культурных форм, вплоть до потери этими явлениями своей социально-функциональной актуальности. Для третьего типа актуальным является использование прежних культурных форм с функциональными и

семантичними змінами. Четвертий вид веде до змін глобального стадіального характеру. Актуальне стан традиційної народної культури, можна сказати, виявляє в більшій або меншій ступені всі чотири названі види» [81, С. 226].

На сучасних китайських сценах звучить багато народних струнних музичних інструментів, які необхідно зазначити у контексті даного параграфу.

Найбільш популярним серед них є виконавство на струнних ерху, піпі, гучжені, гучині та янціні.

Відомі китайські виконавці на гучжені: **Ху Цзиан** «Вечірня пісня рибачка», **Yù miàn xiǎo yānrán 玉面小嫣然** східна палацова інтерлюдія «Нефритове обличчя Сяоянран»; янціні: **Kwee Yew** (Кві Юе) кавер версії «Kiss the Rain» Yiruma, «**Namewee 黃明志**», «Silver Clouds Chasing the Moon 彩雲追», «Kayee – Can You Hear», «Super Mario», «Astronomia (Coffin Dance)» Vicetone & Tony Igy, «Xue Hua Piao Piao 雪花飄飄 北風蕭蕭», **Di Zhang** (Ді Чанг) «Strong knowledge of solfeggio music theory», **羅正樺 Luo Cheng-Hun** (Луо Чень Ун) «Flight of the Bumble Bee» кавер версія «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова, «Xue hua piao piao bel feng xiao xiao», LinkinPark «Numb», «Greensleeves», «Big Fish»; на ерху: **Yu Hongmei** (Ю Хонгмей) «Legend of a Heroine – Mu Guiying», «Mu Guiying Takes Command», кавер версія на ерху «Rain in Jiang Nan», «Ballad of North Henan Province 豫北敘事曲», **Guo Gan** (Гуо Ган) «Butterfly Lovers»; на піпі: **Liu Fang** (Ліу Фанг) «The Ambush», **Wu Man** (Ву Ман) «White Snow in Spring», **Heng You** (Хен Ю) «十面埋伏», **Zhou Jieqiong** – сприяють популяризації національного інструментарію поруч із європейським.

Традиційне музичне мистецтво та китайські народні струнні інструменти пропагуються і в сучасному китайському кінематографі. Цікавим є фрагмент дорами «Наші яскраві дні» («Our Shining Days»), де зображується музично-інструментальне змагання між групою китайських музикантів, які грають на європейських інструментах та ансамблем народних традиційних

інструменталістів. Обидва колективи виконують «Політ джмеля» із опери «Сказка о царе Салтане» М. Римського-Корсакова. Слід зазначити, що під час даного «музичного батлу» кожен європейський музичний інструмент має свого конкурента у вигляді національного китайського. Так, європейська арфа протиставляється традиційній цитрі гучжен, скрипки і віолончель – ерху, гаоху, геху та піпі, флейти – китайським сопілкам кунцюй та банцзи, фортепіано – цимбалам янцинъ [89].

Концерти народних китайських струнних інструментів виходять в ефірі і на телебаченні. Канал GGTVN активно транслює виступи солістів, ансамблів та оркестрів традиційних струнних китайських інструментів.

У сучасному китайському музичному виконавстві збереглися інструменти, гра на яких залишилася незмінною та відповідною до традицій минулого. Серед них можна згадати цитру цинъ (або гуцинъ). Розглядаючи еволюцію циня, як сольного інструменту, яка дійшла до нашого часу, необхідно відмітити, що термін «сольний» у даному випадку не зовсім відображає те, що зазвичай прийнято розуміти під ним. Гра на гуцині не передбачає особливої віртуозності, яскравого чи експресивного звучання, тобто не має рис, які б привертали увагу аудиторії на концертах. Даний вид виконавства не передбачає музикування для широкої слухацької аудиторії, а перш за все виступає як форма занурення в себе, специфічний вид психотренінгу, який є важливою складовою життя витонченої китайської особистості.

Згідно із традиційними правилами, гра на гуцині – особиста, у деякій мірі інтимна річ, яка призначена для обмеженого кола слухачів. Саме тому, сьогодні цинъ не часто можна почути на великій сцені. У рамках традицій китайської музики «Нової хвилі» (1980-ті роки) молодий композитор-новатор Чжоу Лунъ написав «Мелодію Цинъ».

Частину своєї творчості присвятив гуцині Сюй Чанцзюнь. Композитор досить часто писав твори для традиційних китайських інструментів. Наприклад, Концерт для гуцинъ і оркестру традиційних народних інструментів «Гімн Паньгу», Концерт для цимбал (янцинъ) і оркестру китайських народних

інструментів «Фенікс», збірка камерних творів «Слива» для піпи, читця та оркестру традиційних духових інструментів, п'єса «Танець дракона» для оркестру народних інструментів. Сьогодні гучинь звучить у виконанні багатьох видатних і молодих музикантів, таких як: Ван Yunle, Чжан Лу, Гао Чун та багато інших.

Важливою частиною сучасного китайського музичного мистецтва є різноманітні міжнародні конкурси та фестивалі. Даний сучасний вид міжкультурних зв'язків, який закріпився в культурно-мистецькій практиці Китаю в другій половині XX століття і продовжує функціонувати до цього часу, сприяє популяризації та оновлення музики. Фестивалі: «Шанхайська весна», «Гуанчжоу – фестиваль музики та квітів», «Музичний фестиваль міста весни Куньмін», «Осінь міста джерел Цзинань», «Дні класичної та народної музики країн АТР», «Хайнань», прикрашають своїм звучанням традиційні струнні інструменти. Традиційні музичні інструменти китайського народу часто звучать і на закордонних фестивалях та конкурсах, зокрема таких як XXIX міжнародний хабаровський фестиваль творчості дітей та юнацтва «НОВЫЕ ИМЕНА – 2019».

Окремо слід згадати традиційні струнні інструменти у сучасному оркестровому виконавстві. Внаслідок культурної революції в Китаї, оркестрова гра із 1960-х років, розпочала нову сторінку в своєму існуванні. Набули популярності традиційні оркестрові колективи, діяльність яких продовжується і в наш час. У цей період був написаний відомий Концерт для піпи із оркестром «Степові сестри» У Цзюцяна, Лю Дэхайя та Ван Яньцяо. Даний твір можна вважати першим із відомих програмних творів у жанрі концерту для соліста із оркестром, який створений для традиційного струнного інструменту і оркестру із народних китайських інструментів. У історії китайської музики композиція зберегла свою популярність і до цього часу. Співавтор Концерту Лю Дехай – видатний професійний музикант кінця XX – початку XXI століття, майстер гри на піпі, увів багато новітніх виконавських прийомів. Завдяки його професіоналізму виконавські можливості інструменту були значно розширені.

Відомі на території Китаю та за його межами Гонконгський, Сичуанський, провінції Чжецзян оркестри народних інструментів, Китайський центральний філармонічний оркестр народних інструментів майстерно представляють традиційну музику на концертних сценах.

Не менших змін зазнало і виробництво китайських сучасних народних музичних інструментів. Удосконалення національного струнного інструменту процес доволі складний та делікатний. Втручання в структуру інструмента має свій ризик, оскільки можливе руйнування його якостей, які створювалися протягом багатьох віків. Проте, не дивлячись на побоювання інструментознавців та виконавців, оновлення відбулося.

Так, виготовлення скрипки ерху, яке традиційно здійснювалося виключно із природних матеріалів: шкіри удава та дерева – на сьогодні зазнало змін. У зв'язку із зверненням спільнот захисту тварин та рослин багато країн долучилися до охорони природного світу. Серед них був і Китай. Тому на сьогодні використання важливих для ерху матеріалів – шкіри пітона та деревини заборонено законодавством кожної країни. Внаслідок цього, починаючи із 60-х років ХХ століття, у Китаї організували винайдення мембрани із штучних матеріалів з метою заміни шкіри удава, а із кінця 70-х – спеціальну піноутворюючу речовину для заміни дерева, що використовується при виготовленні бобіни ерху. Таким чином, на початку ХХІ століття (2005 рік) було введено спеціальну сертифіковану систему, яка зобов'язувала усі підприємства, що займалися обробкою і збутом шкіри удава для ерху, отримати «колекційний сертифікат ерху», який відповідає серійному номеру інструмента. Згідно із даними, наданими китайськими агентствами, найбільш масово на 2004 рік, здійснювалося виробництво саме ерху. Статистичні дані показують, що із 2004 року у Китаї на рік виготовляється близько 250 000 ерху. У зв'язку із цим, китайці замислюються над удосконаленням його штучної мембрани, з метою уникнення неприємних наслідків перетворення традиційного народного популярного інструменту на неякісну підробку. Не менший вплив на матеріал інструменту здійснив й інший природний фактор. Майстри почали виготовляти

ерху з штучних матеріалів, щоб уникнути залежності попередньої фактури корпусу від температурних змін під час виконання, яка завжди сильно впливала на акустичні властивості та силу натягування струн. Проте вперше, модернізацію інструменту запропонував виконавець-новатор Лю Тяньхуа. Саме за його ініціативи шовкові струни ерху були замінені на сталеві, а їх стрій змінився таким чином, що відповідав за висотою двом середнім струнам скрипки – ре¹ і ля¹.

На сучасному етапі існування китайського музичного мистецтва ерху використовується у народній і традиційній музиці в якості сольного, ансамблевого та оркестрового інструмента. Скрипку до цього часу також включають у склад оркестру національної китайської опери.

Завдяки музиканту Лю Тяньхуа, який писав багато композицій для ерху, на інструменті почали звучати твори орієнтовані на західно-європейську академічну музику. Композитор, вивчивши деякі особливості звучання внутрішньої струни ерху, створив етюд для однієї струни, який відомий як «Пісня про смуток» (1932 р.). До сьогодні пісня залишається унікальним і єдиним твором у репертуарі ерху.

Три традиційних постановки рук, які були відомі у техніці гри на ерху, Лю Тяньхуа розширив до п'яти. Техніка однострунного етюд передбачає повну аплікатуру рухів рук, яку автор запозичив у скрипки. У партитуру були включені небачені до цього прийоми форшлагів, глісандо, вібрато і трелі у партії лівої руки. Запозичені із фортепіанної техніки арпеджіо і тремоло відкрили нові сторінки у техніці гри на ерху. Важливий внесок Лю Тяньхуа здійснив і в музичну освіту, оскільки він став фундатором школи гри на ерху.

П'єси даного композитора, виконавця-новатора, поруч із творами іншого музиканта із народу, сліпого жебрака Абіна (Хуа Яньцзюня) мають важливе місце у репертуарі для ерху і входять до групи обов'язкових для виконання на різноманітних конкурсах. Перу Хуа Яньцзюня належить твір «Відображення місяця в джерелі Ерцюань», який найчастіше звучить на китайських концертних сценах.

Дослідник і виконавець на ерху Чжанци Жуй також займався удосконаленням інструмента. З метою усунення недоліків ерху він видозмінив форму його корпусу. Наприклад, ввів такі форми як: овальна, плоска гексональна, циліндрична та інші, які призвели до настання ери розквіту ерху.

У кінці 80-х років ХХ століття виконавці, спостерігаючи різкий підйом мистецтва гри на ерху, прагнули кардинального оновлення його репертуару, яке було б цікавим та відповідало винайденим виконавським технікам. Прагнення китайських композиторів наблизити рівень виконавства на ерху до європейського втілилися в масштабних творах, багато із яких досі побудовані на традиційних принципах і мелосі. Серед них 4-х частинний концерт-фантазія «Велика китайська стіна» Лю Венцзиня, створений відповідно до національної китайської музичної стилістики, але у дусі європейської композиції.

Багато музикантів та виконавців звернули свою увагу на західний скрипковий академічний репертуар. Так, у 1980-ті роки відомі європейські скрипкові твори вперше почали з'являтися у підручниках і збірках п'єс для гри на ерху у вигляді перекладень за допомогою нотації цзяньпу. Першою скрипковою композицією, що мала успіх у виконанні на ерху була – «Янгуан» або «Світло сонця». Спочатку п'єса була написана для скрипки і фортепіано, проте пізніше адаптована для гри на ерху. У 1995 році зазвучав у виконанні китайської музикантки Лян Лінлін на конкурсі-фестивалі китайської інструментальної музики у Фулітуні. Із 1998 у програму Лян Лінлін ввійшли перекладення 3-х частинного скрипкового концерту Ф. Мендельсона «e-moll», оп. 64.

Серед музикантів популярними є «Варіації на тему опери Дж. Россіні «Моїсей» для струнних Н. Паганіні, «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, «Ноктюрн» П. Чайковського тощо. Вершиною майстерності є виконання на ерху скрипкового концерту П. Чайковського «D – Dur» музикантом Гао Шаоцином.

Інтерпретація західноєвропейської і традиційно-китайської музики на ерху має багато відмінностей. Так, під час гри національних творів майже

завжди використовується вібрато і прийом інтонаційного ковзання від звуку й до звуку. При виконанні європейської чи російської музики звучання пряме, із обмеженими коливаннями.

У сучасній техніці гри на ерху мають місце значна кількість прийомів, запозичених у скриpkовому виконавстві. Серед них слід згадати штучні флажолети, довгі та швидкісні гамоподібні пасажі, штрихи політне стакато, спікато, піцкато тощо. Особливості конструкції ерху передбачають значне спрощення фактури скриpkової музики, оскільки подвійні ноти і акорди на даному інструменті виконувати майже неможливо.

Динаміка творів, які звучать на ерху також має певні відмінності. Традиційно в національній китайській музиці використовується багатий спектр динамічних відтінків, озвучується їх експресія у композиції. Проте, у західній музиці динамічну насиченість виконавець на ерху передає у напрямках романтизму або ж експресіонізму, застосовуючи деякі звичні прийоми гри.

Інструмент також почав використовуватися у джазі, поп та рок музиці, а також в ансамблях з електронними інструментами. Слід зазначити, що серед багатства віртуозних скриpkових творів особливу увагу привертають ті, які мають яскраво виражений жанровий і національний колорит (циганський, угорський, іспанський тощо).

Популяризація виконавства на традиційних струнних китайських інструментах на сьогодні здійснюється і за рахунок музичної освіти.

Навчання техніці гри на ерху та піпі у Китаї на початку ХХ століття здійснювалося на базі Пекінського університету, Пекінського жіночого педагогічного університету і на Національному факультеті мистецтв. Молодий новатор Лю Тяньхуа став першим викладачем гри на традиційних струнних інструментах, засновником сучасної школи гри на ерху. Винахідник написав перший в історії виконавського традиційного репертуару, сольний твір для ерху – «Монолог невдахи». Музикант не лише ввів інструмент в програму вищих музичних навчальних закладів, на концертні сцени, а і став першою людиною,

яка оволоділа технікою гри одночасно на західних та китайських струнних інструментах.

Сьогодні багато університетів Китаю практикують навчання на народних музичних інструментах. Виконавство на янціні можливо опанувати у стінах Minzu University-Beijing, гуцинь, гучжен та ерху викладають у Шанхайській та Пекінській центральній консерваторіях, Народному університеті, а також Шеньянській, Уханьській, Сичуаньській, Уханьській, Тяньцзинській консерваторіях.

Сучасне мистецтво Китаю значно вплинуло на традиційну музичну культуру народу. Видозмінюючи репертуар народних інструментів, реформуючи процес і матеріали для їх виготовлення, удосконалюючи систему освіти та нотацію, умови сьогодення адаптували народні струнні інструменти до музичних смаків сучасного слухача.

Висновки до розділу 2

Група традиційних китайських струнних налічує значну кількість інструментів. Шлях становлення і розвитку кожного з них має свою унікальну історію. За особливостями виконавської техніки (звуковидобування) їх поділяють на смичкові та щипкові струнні інструменти. Обидві підгрупи мають місце у китайській музичній культурі. Проте, не зважаючи на значну популярність традиційних струнних інструментів серед китайців, у їх числі є фаворити, гру на яких можна почути найчастіше. Мова йде про китайську скрипку ерху (смичкові), лютню піпу (щипкові) та інструменти з найдавнішою історією, які подібні між собою – гуцинь і гучжен. Саме вони є найбільш відомими представниками групи китайських традиційних струнних інструментів.

Народні струнні інструменти мають окреме місце у сучасному музичному мистецтві Китаю. Під впливом світового культурно-технічного прогресу, синтезу національних особливостей східної та західної музичної стилістики традиційний музичний інструментарій Китаю зазнав модернізації, зокрема і

група струнних. Окрім того оновленню струнних, зокрема смичкових, китайських інструментів, сприяв активний рух представників охорони природи, завдяки якому змінилися матеріали для виготовлення інструментів, наприклад скрипок ерху, гаоху, геху, баньху. Прагнення зробити китайську традиційну музику більш зрозумілою для західних слухачів, бажання привернути увагу різноманітною та багатонаціональною слухацькою аудиторією до своїх традиційних струнних інструментів привело сучасних композиторів і виконавців до написання та інтерпретації музики в західно-європейських формах і стилістиці.

Китайські музиканти ХХІ століття творять дива, виконуючи на трьох струнних ерху, геху чи гаоху або семиструнному гуцині твори світової класики та обробки сучасних хітів, які відомі у всьому світі.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз історично-мистецького дискурсу китайської музичної культури показав, що дослідження науковців присвячені широкому колу питань мистецтва Китаю. Вони мають як загальний, так і конкретно акцентований напрям. Проте, в українському мистецтвознавстві китайська музична культура не досить поширена тема для дослідницьких пошуків. Таким чином, дана робота має свою актуальність для вітчизняного науково-мистецького простору.

2. У результаті дослідження музичних традицій Китаю було з'ясовано, що провідними серед них є наступні: використання пентатонних та гептатонних ладів, 12-ти тонової хроматичної системи «люйлюй» та ієрогліфічної системи нотації. Не менш важливою традиційною особливістю музичної культури Китаю, яку необхідно зазначити, є значний вплив релігійних напрямків даосизму та конфуціанства на мистецтво китайців.

3. Струнні інструменти утворюють найбільш чисельну групу традиційного інструментарію китайської цивілізації і поділяються на смичкові та щипкові струнні. До першої належать китайські скрипки: ерху, чжонху, гаоху, геху, а до другої: гуцинь, гучжен, піпа, саньсянь, жуань, кунхоу, юецинь та дяньху. Вони виступають символами традиційної китайської культури і саме з ними асоціюється народне мистецтво Китаю.

4. Музичну культуру Китаю сьогодні важко уявити без традиційних струнних інструментів. Якщо говорити про вплив народних інструментів на музичну індустрію Китаю XXI століття, то слід зазначити, що в першу чергу сучасність вплинула на традиційний струнний інструментарій китайців. Модернізація та європеїзація сприяли їх удосконаленню і оновленню як з боку конструкції, так і в плані репертуару. Даний факт безсумнівно має позитивне і прогресивне значення для народних струнних інструментів Китаю, оскільки забезпечує їх популяризацію серед підростаючого покоління.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алендер И. Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк : авторизированный перевод с китайского, под редакцией и с дополнениями И. Алендера. Москва : Музгиз, 1958. 116 с.
2. Алкун Е. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство // Дальневост. гос. акад. искусств. Владивосток, 2002. 43 с.
3. Алпатова А. Музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии: К проблеме диалога традиционных культур в период Древности и Средневековья: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1996. 232 с.
4. Борзова Е. Культура и политические системы стран Востока. Санкт-Петербург, 2008. 56 с.
5. Белявіна Н. Інструментознавство. Історія виникнення, побутування та професійного розвитку струнних інструментів. Київ, 2002. 82 с.
6. Будаева Т. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство // Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 28 с.
7. Бычкова Т. Культура традиционных обществ Китая и Японии. Издательство ТГУ, 2002. С. 10
8. Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство // Рос. гос. ун-т. им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2004. 28 с.
9. Ван Дон Мэй. Великий Шелковый путь: К вопросу о культурных миграциях // Международная школа молодых фольклористов. Санкт-Петербург, 2003. С. 25 – 27

10. Ван Дон Мэй. Культурные контакты на Великом Шелковом пути как один из факторов формирования китайской музыки // Механизм передачи фольклорной традиции. Санкт-Петербург, 2004. С. 16 – 18
11. Ван Гуан Зін. Історія китайської музики. Тайбей : Кн. база Чжон Хуа. 1956. 382 с.
12. Ван Юй Хе. Коротка історія сучасної китайської музики. Пекін : Народна музика. 1991. 127 с.
13. Васильев Л. Древний Китай. Т. 3. Москва : Восточная литература, 2006. 679 с.
14. Васильченко Е. Отражение модели мира в звуко-музыкальной традиции Дальнего Востока // Культура и цивилизация. 2016. Т. 6. № 5А. С. 247–261.
15. Васильченко Е. Музицирование на цине и его место в китайской культуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сб. науч. трудов МГК. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1986. С. 99–129.
16. Васильченко Е. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия). Москва : Издательство РУДН, 2001. 408 с.
17. Васильченко Е. Модель мира в звучании китайской цитры цинь // Вестник Рудн: всеобщая история. 2013. № 1. С. 10 – 11
18. Волкова С. Некоторые аспекты отражения особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: сб. науч. трудов МГК. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1990. С. 64–92.
19. Волкова С. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1990. 375 с.
20. Гао І Жун. Інтерпретація культури і духу в юаньцзацзюй : монографія. Пекін : Пекінське соціально-наукове видавництво, 2005. 396 с.

21. Гошовский В. Музыка Востока в исследованиях К. Квитки // Музыка народов Азии и Африки. Москва : Сов. Композитор, 1973. Вып. 2. С. 281–300.
22. Грэй Дж. Г. История Древнего Китая : в 2 кн./ Ред. Л. Глебовская, пер. А. Вальдман. Москва : Центрполиграф, 2006. 606 с.
23. Данилова А. «О чужих странах и людях» – образы Китая в западноевропейском и русском музыкальном искусстве // Философия музыки – философия человека: Россия – Китай : материалы междунар. науч.-практ. конф., (Владимир, 6 декабря 2016 г.). Владимир, 2017. С. 67–74.
24. Данилова А. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3 (28). С. 89–93.
25. Ерасов Б. Культура, религия и цивилизация на Востоке: Очерки общей теории. М. : Наука, 1990. 207 с.
26. Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире. Москва : Наука, 1977. 168 с.
27. Ігнат'єв П. Країни Азії: особливості культури і побуту. Чернівці : Книги ХХІ століття, 2011. 339 с.
28. Іжик М. Китайські музичні інструменти. Ерху. URL : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/A3E4955B61AA7399C225817F0078435B?OpenDocument> (дата звернення : 27.12.2020)
29. Инговатова А. Запад–Восток : проблема диалога культур : Опыт социально-философского исследования : автореф. дис. ... философских наук : 09.00.11 Социальная философия // Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2002. 18 с.
30. Исаков А., Буваев В. Влияние культуры монгольской империи на востоке Китая и центральной Азии // Вестник науки и образования. 2019. №. 23-1 (77). С. 111 – 115

31. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. Москва : Наука, 1989. 360 с.
32. Карелина Е. Китай как художественный концепт в музыкальном искусстве Тувы // Музыка : искусство, наука, практика. 2018. № 4 (24). С. 75 – 81
33. Карелина Е. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование. Москва : Композитор, 2009. 552 с.
34. Конфуций. Изречения: книга песен и гимнов. Харьков : Фолио. Москва : АСТ, 2002. с. 88
35. Куликов В. Китайцы о себе. Москва : Политиздат, 1989. 256 с.
36. Кравцова М. История культуры Китая. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 416 с.
37. Крюкер Ф. Китай. Москва : Дубль В, 1997. 96 с.
38. Ксенофонтова Н. Янычарская музыка // Музыкальная энциклопедия. Москва : Сов. энцикл., 1982. Т. 6. С. 629–630.
39. Лі Мін. Семантика поняття «Юань» у китайському музичному мистецтві // Культура України. Серія : Мистецтвознавство. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 92–100.
40. Лі Сябінь. Духові інструменти в китайській музичній творчості та виконавстві // Огляди. Рецензії. Критика. 2011. № 17. С. 110 – 115
41. Ли Мин. Особенности становления музыкально-театрального искусства в Древнем Китае // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XVII міжнар. наук.- творч. конф. студентів та аспірантів (Харків, 23–24 березня 2017 р.). Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. С. 98–100.
42. Ли Фан. Исторические сведения о происхождении и музыкальных особенностях китайских народных инструментов. Значение их в развитии и расцвете древнекитайской музыкальной культуры. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2004. № 9. С. 59–66.
43. Ли Минсюн. Введение в народную инструментальную музыку. Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1999. 393 с.

44. Ли Хуаньчжи. Музыка современного Китая. Пекин : Издательство Современный Китай, 1997. 852 с.
45. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
46. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознаства : 17.00.03. Музичне мистецтво // Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 17 с.
47. Малявін В. Китайская цивилизация. Москва : Изд-во Апрель, 2000. 632 с.
48. Моргенштерн М. Китай. Москва : АРА, 1998. 402 с.
49. Мінвей Ч. Китай 2008. Пекин, 2008. 215 с.
50. Мінвей Ч. Китай. Пекин, 2009. 240 с.
51. Михайлов М. Музыка Китаю. Київ : Радянська Україна, 1961. 33 с.
52. Новосёлова А. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство // Московская гос. консерватория (ун-т) им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 32 с.
53. Новикова С., Кубарич А. Особенности традиционных музыкальных инструментов в Древнем Китае // Наука и образование: проблемы и перспективы. 2020. С. 52 – 56
54. Рудова М. Китайское искусство // Страна Хань. Очерки о культуре древнего Китая. Ленинград : Гос. изд-во. Мин-ва Просвещения РСФСР, 1959. С. 204–234
55. Рифтин Б. Китайская мифология // Мифы народов мира. Москва : Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 652–662
56. Рифтин Б. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н. э. — VIII в. н. э.) // Проблемы востоковедения. 1960. № 5. С. 119–132.
57. Сисаури В. Церемониальная музыка Китая и Японии: исследования. Санкт-Петербург : Издательство СПбГУ, 2008. 292 с.

58. Сун Жуйлун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства. 26.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 200 с.
59. Сун Пенсян. Становлення і розвиток китайського музичного інструментарію // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2007. № 2. С. 77 – 81
60. Сун Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. 2007. № 3. С. 87–91.
61. Су Шуян. Загадочный Китай. Путешествие по Стране огненного дракона. Харьков : Книжный клуб, 2007. 170 с.
62. Тертицький К. Китай: традиционные ценности в современном мире. Москва, 1994.
63. Титаренко М. Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5 томах. Москва : Восточная литература, 2006.
64. Ткаченко Г. Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». Серия: Исследования по фольклору и мифологии Востока. Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. 284 с.
65. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) : историко-теоретический анализ : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02. Музыкальное искусство // Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2012. 41 с.
66. У Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае // Культурология. Искусствоведение. 2012. С. 139 – 147
67. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.03 // Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 231 с.

68. Усов В. Культурная революция в Китае. Усов В. Китай: история в лицах и событиях. Москва : ИДВ РАН, 1991. 187 с. URL : <http://library.maoism.ru/UsovGPCR.htm>
69. Фу Му Жун. Символічне значення музичної культури інструменту гуцинь // Китайська музика. 2013. № 1. С. 51–55
70. Ху Пин. Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Львов, 2013. 218 с.
71. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 2 (14). С. 25—37
72. Цзюйпін Л., Хунчжи В. Китай в історії і сьогодні. Пекін: Упр. зовн. зв'язку мін. культури КНР, 2004. 106 с.
73. Цзяньфу Ли. Музыкальные особенности традиционного исполнительского искусства Дабэнь-цзюй // Музыковедение. 2017. № 9. С. 29–36
74. Цзяньфу Ли. Становление и развитие национального вида музыкальной драмы чуйчуй-цян в области Дали в провинции Юньнань // Обсерватория культуры. Журнал-обозрение РГБ. 2018. №1. С. 106–111.
75. Цзяньфу Ли. Музыкальные секреты провинции Юньнань: о национальной музыке Юньнань в творчестве Чжан Синжун. Куньмин // Народная музыка. 2010. № 3. С. 71–72.
76. Цзяньфу Ли. Значение музыки народности Лису в современности // Хэбэй: Сценическое искусство. 2011. № 2. С. 120–121.
77. Цзяньфу Ли. Нынешнее состояние и перспективы исследования гуйчжоуского музыкального инструмента лушэн. Куньмин : Народная музыка. 2014. № 5. С. 47–49.
78. Цзянь Цзинхуа, Сяо Синхуа и др. Ознакомление с китайскими музыкальными инструментами. Пекин : Издательство народной музыки, 2003. – 90 с.

79. Чахвадзе Н. О константных чертах мировосприятия, отраженных музыкальным искусством Востока // Музыковедение. 2010. № 9. С. 28–33
80. Чжан Синжун, Ли Цзяньфу. Территориальная музыкальная культура «Саньцзян-бинлю». Шэньчжэнь : Издательство китайской музыкальной компании в городе Шэньчжэнь, 2012. 398 с.
81. Чжен И. Традиционная инструментальная музыка Китая и Монголии в контексте диффузных процессов // Гуманитарный вектор. 2012. № 3. С. 226
82. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.
83. Ши Л. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. РАМ им. Гнесиных, 2003. 22 с.
84. Шнеерсон. Г. О китайской музыке: статьи китайских композиторов и музыковедов. Москва : Гос. муз. изд-во, 1958. Вып. 1. 143 с.
85. Юнг К. О психологии восточных религий и философий. Москва : Медиум, 1994. 258 с.
86. Юй Д., Фан Ч., Сяолин Л. Китайская культура. Пекин: Издательство литературы на иностранных языках КНР, 2004. 108 с.
87. Юань Цзинфан. Китайские традиционные музыкальные инструменты. Пекин: Китайское электронно-аудиовизуальное издательство, 2012. 172 с.
88. Юань Цзинфан. Народная инструментальная музыка. Пекин : Издательство народной музыки, 1999. 572 с.
89. Our Shining Days. Народные инструменты против Классики. Музыкальная битва! URL : <https://www.youtube.com/watch?v=0grswjgXh-M> (дата звернення : 13.02.2021).

ДОДАТКИ

Словесно-образне позначення традицій техніки гри на китайських народних інструментах.



«Співаючий журавель розправляє крила»



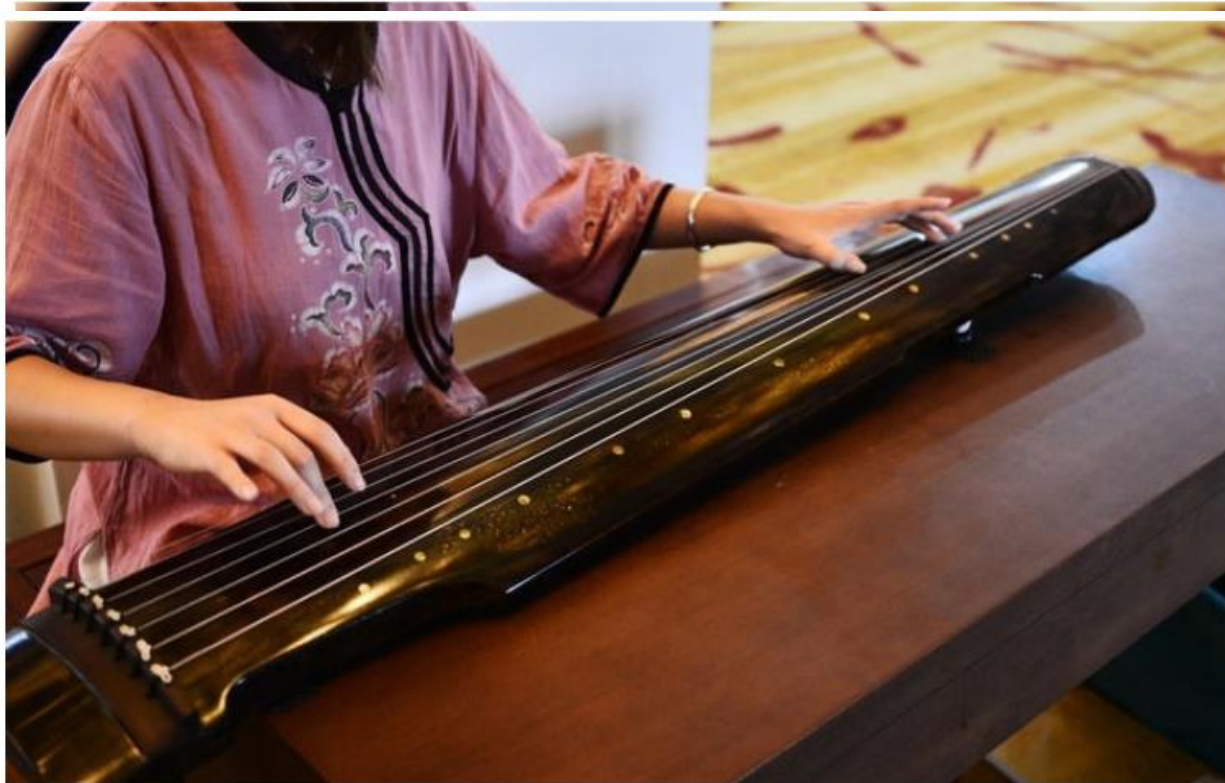
«Самотня качка летить до зграї»



«Дружня зграя птахів»

Додаток Б

Традиційний струнний щипковий інструмент гуцинь (виник у III ст. до н.е.).



Традиційний китайський струнний інструмент гучжен (побутовув у Китаї близько 2500 років тому).



Традиційний лютневий струнний інструмент піпа



Традиційний струнний смичковий китайський інструмент ерху



Смичковий інструмент Чжонху**Смичковий інструмент Гаоху****Китайська віолончель геху**

Щипкові струнні китайські інструменти

Сансянь



Жуань



Традиційна китайська арфа кунхоу

