

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені А. С. МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ХУАН ТАЙЛУН**

**УДК 785.013.035.9(510)(043.5)**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**СПЕЦИФІКА РИТМУ В КИТАЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЙНІЙ  
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ**

02 – Культура і мистецтво

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

\_\_\_\_\_ **Хуан Тайлун**

Науковий керівник: **Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна** –  
кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор

**Суми – 2026**

**Хуан Тайлун. Специфіка ритму в китайській традиційній інструментальній музиці.**— Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво, зі спеціальності 025 Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. – Суми, 2026.

Найсуттєвішим культурно-історичним та суспільним досягненням будь-якого народу є його унікальна та своєрідна мистецька спадщина, яка в даному кваліфікаційному дослідженні представлена китайською традиційною інструментальною музикою. У такому контексті набуває своєчасності проблема національної та міжкультурної взаємодії в межах китайського традиційного інструментального мистецтва, яке визначається самобутністю з огляду на особливості репертуарного забезпечення, виконавської практики, збереження традицій музикування з подальшою їх екстраполяцією в світовий мистецький простір. Вивчення умов виникнення традиційних музичних інструментів, їх конструкційних характеристик, прийомів гри та особливостей функціонування актуалізує проблему засобів музичної виразності, зокрема, специфіки ритму в традиційній музично-інструментальній культурі Китаю.

Загалом, означена проблема специфіки ритму в китайській традиційній інструментальній музиці має резерви щодо остаточного опрацювання. Теоретико-методологічною базою для кваліфікаційного дослідження стали праці українських дослідників: В. Громченка, О. Зав'ялової, І. Коновалової, Г. Побережної, І. Польської, О. Рала, О. Самойленко, О. Стахевича, О. Устименко-Косоріч, Л. Шаповалової, С. Шипа, І. Юдкіна-Ріпуна та ін., а також китайських вчених: Сун Пенсян, Ху Пін, Хуан Чень, Чень Наньпу, Чжан Сяохао, Чжу Сиси, Ян Чжеюй, Янь Чжихао, Лю Бінцян, Лю Сяосі та ін. Натомість, незважаючи на те, що сучасне музикознавство у своїх здобутках вже має певні важливі

напрацювання щодо різноманітних питань мистецтва гри на традиційних інструментах та інструментального виконавства, на сьогоднішній день проблема ритму в китайській традиційній музиці як специфічне мистецьке явище, що тривалий час розвивалося в еволюційній єдності з самим музичним інструментарієм, залишається малодослідженою.

Це зумовлює актуальність і новизну теми дисертації, а також визначає її науково-практичне призначення у напрямку обґрунтування методологічно доцільних позицій комплексного аналізу китайського традиційного інструментального виконавства як цілісного художнього явища, розвиток якого пов'язаний з культурно- історичними процесами і трансформаційними змінами у виконавській практиці.

**Мета дослідження** полягає в осмисленні специфіки ритму в традиційній інструментальній музиці Китаю в контексті історико-культурних особливостей розвитку музичного мистецтва країни.

*У першому розділі розглянуто історико-теоретичні аспекти дослідження проблеми взаємодії традиційного і сучасного в інструментальній китайській музиці.* У фокусі уваги опинились питання традиційної музики Китаю як соціокультурного явища у динаміці культурно-історичних змін. За останні десятиріччя в українському музикознавстві виникли нові дослідницькі напрямки, пов'язані з семантичною розробкою інтонаційної теорії (О. Маркова, О. Сокол, О. Устименко-Косоріч), впровадженням категорії «музичне мислення» (Н. Горюхіна, І. Котляревський), поєднанням історичного та культурологічного методів (Н. Герасимова-Персидська, І. Ляшенко, М. Черкашина), обґрунтуванням методологічної значущості проблеми тексту та інтерпретації (О. Зав'ялова, В. Москаленко, Л. Шаповалова), теоретичним поглибленням розуміння музичної форми як мовного феномену та шляхів її аналізу (В. Задерацький, С. Шип). Отже, різноманітність музикознавчих підходів відображає складну природу музичного мистецтва, його багатогранність.

Матеріал цього розділу надає підстави для дослідження традиційної музики як ціннісного мистецького доробку народу Китаю з огляду на процеси трансформації, удосконалення та виконавського втілення в сучасному світі, у таких проєкціях: традиційне інструментальне мистецтво крізь призму усвідомлення його трансформаційних закономірностей у процесі музично-культурної еволюції; взаємовплив та синтез музичних культур Сходу та Заходу, зокрема, обмін мистецькими напрацюваннями з метою збереження національної спадщини та запозичення європейського досвіду, історичні особливості розвитку ансамблевого жанру, в якому традиційні інструменти виступають невід'ємним учасником; проблеми музикування на традиційних інструментах, у тому числі, на ударних, поширення традиційного виконавського мистецтва, узагальнення виконавських виражальних засобів в традиційній інструментальній музиці та їх екстраполяція на сучасну виконавську практику.

*Другий розділ «Ритм у китайській традиційній інструментальній музиці: музикознавчий аспект»* присвячено ритму як музикознавчій проблемі, а також значенню ритму в традиційному інструментальному музичному мистецтві. Особливу увагу приділено чуттю музичного ритму, як універсальній категорії, яка розглядається на основі симбіозу загального поняття ритму (як універсального явища), біоритму (як відчуття, що властиве фізіологічній природі людини), музичного ритму (як поняття, що мало історичні передумови становлення), музично-теоретичного вчення про ритм як один із найважливіших емоційно-виражальних і формоутворювальних елементів музичної мови.

У зв'язку з цим опрацьовано роботи Лі Інхай, Хе Лутін, У Янь, в яких піднімаються питання теорії музики, в тому числі розкривається сутність засобів музичної виразності. Крізь призму зазначеного вагомості набувають праці Ж. Дедусенко, Г. Завгородньої, Л. Марцевич, Г. Побережної, які досліджують художні ритмо-динамічні прояви, їх місце в мистецтві (вокальному, інструментальному, образотворчому). Розглянуто

особливості функціонування ритму як музичної механіки, як артикуляційної характеристики виконання, як візуального об'єкту (за І.Юдкіним-Ріпуном). Схарактеризовано особливість ритму традиційної китайської музики, яка полягає в тому, що, за винятком окремих випадків (наприклад, вступів у вільному ритмі), більшість творів написано в двотактному ритмі. Ця перевага двотактного ритму (аналог західних розмірів 2/4 та 4/4) пов'язана з принципом природної двоїстості. Досліджено специфіку ритму на прикладі твору «Відлуння дзвонів» для оркестру дзвонів та оркестру китайських народних інструментів Сюй Чанцзюня.

У третьому розділі «Традиційне інструментальне мистецтво Китаю як феномен музичної практики» висвітлено питання становлення та розвитку музичного інструментарію в контексті китайських національних традицій. У цьому аспекті розглянуто еволюційні процеси традиційних музичних інструментів Китаю з урахуванням зовнішніх впливів. Відзначено, що традиційна музика займає особливе місце у музичній спадщині китайських композиторів, еволюціонуючи разом із загальними тенденціями розвитку культури та, водночас, зберігаючи багатовікові національні традиції. Ритм як музикознавча категорія та смислоутворюючий компонент у контексті сучасних наукових підходів розглядається як універсальна категорія музичного мислення, яка відображає культурно-історичні, соціальні та світоглядні закономірності розвитку музичного мистецтва. Він виступає носієм смислів, пов'язаних з уявленнями про рух, порядок, циклічність та взаємодію людини з навколишнім світом. У китайській традиції ритм є не лише структуроутворюючим елементом, а й символічним чинником, що акумулює історичний досвід, соціальні практики та ритуальні функції музики.

Узагальнено основні характеристики ритму в китайській традиційній інструментальній музиці в сучасних умовах на прикладі творчості Сюй

Чанцзюня, Ян Ліцина, Го Венцзіна, а також Сичуаньського оркестру народних інструментів та Державного оркестру народної музики Китаю. Специфіка ритму забезпечує втілення етнічно характерної стилістики композиції у поєднанні з характеристиками сучасної музики.

**Наукова новизна одержаних результатів дослідження** визначається тим, що *вперше*:

- розглянуто китайське традиційне інструментальне мистецтво з огляду на специфіку ритму в ньому як об'єкта всебічного історико-теоретичного аналізу;
- висвітлено синтез китайських національних традицій зі світовим музичним досвідом шляхом стилістичного аналізу взірців китайської традиційної інструментальної музики;
- з'ясовано взаємозв'язок китайської та європейської інструментальної музики в контексті інтеграції;
- схарактеризовано китайський музичний традиційний інструментарій як чинник реалізації засобів музичної виразності у виконавській практиці;
- введено до наукового обігу маловідомі зразки китайської традиційної інструментальної музики.

*Уточнено* наукові положення щодо:

- історико-культурних та жанрово-стильових особливостей китайської традиційної інструментальної музики.

*Подальшого розвитку* набули наукові уявлення про:

- специфіку ритму в традиційній інструментальній музиці Китаю;
- виконавські підходи щодо використання засобів музичної виразності, у тому числі ритму в китайській традиційній інструментальній музиці.

**Практичне значення одержаних результатів дослідження** зумовлено результатами історико-культурного аналізу нових практичних

можливостей для китайської традиційної музики, що позитивно впливає на більш глибоке розуміння її розвитку та значущості у сучасній практиці.

У процесі роботи було оновлено джерельну базу, присвячену творчості китайських митців (композиторів та виконавців) у галузі інструментальної музики, що зумовлює можливості для подальших дослідницьких розробок. Дисертаційна робота уможливує перспективи усвідомлення своєрідних оригінальних виконавських і композиторських прийомів під час інструментального музикування. Матеріали дослідження можуть бути використані в ході викладання таких дисциплін, як: «Історія музичного мистецтва», «Історія музичного виконавства», «Інструментальний ансамбль». До того ж, вони можуть бути використані в класі основного інструменту та інструментального ансамблю, застосовуватися як додатковий матеріал у репертуарному забезпеченні студентів-інструменталістів, слугувати основою для розробки методичних рекомендацій, спрямованих на поліпшення викладання ансамблевого та сольного виконання інструментальної музики.

***Ключові слова:** ритм, китайські традиційні інструменти, китайська традиційна інструментальна музика, специфіка ритму, ладові особливості, мелодико-гармонічні зв'язки, інструментальне виконавство, ансамбль традиційних інструментів, китайська музика, національна ментальність, стильова парадигма, інструментальне мистецтво, історична динаміка, ударні інструменти, виконавська практика, еволюція виконавські традиції, жанрово-стильові особливості, музична культура Китаю, інтерпретація музичного твору, національні школи.*

### **Список публікацій здобувача**

#### **Статті у наукових фахових виданнях України**

1. Хуан Тайлун. Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture Studies*, Луцк : Волинський національний університет імені

Лесі Українки, 2024. № 5. С. 93–99.

<http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/2017/1899>

2. Хуан Тайлун. Китайська інструментальна музика: історико-теоретичний дискурс. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 79. Том 2. С. 136–142.

[https://aphn-journal.in.ua/archive/79\\_2024/part\\_2/22.pdf](https://aphn-journal.in.ua/archive/79_2024/part_2/22.pdf)

3. Хуан Тайлун. Струнний інструмент янцінь у концерті «Роздуми про місто» Лю Ханлі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ, 2024. № 4. С. 418 – 421.

[https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51154/1/O\\_Katsalap\\_Visnyk\\_NAKKKiM\\_4\\_2024\\_FMMiH.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51154/1/O_Katsalap_Visnyk_NAKKKiM_4_2024_FMMiH.pdf)

### **Опубліковані праці апробаційного характеру**

1. Huang TAILONG. Rhythm features in the traditions of Chinese and European music. *Ювілейна палітра 2024. пам'ятні дати української музичної культури* : збірник статей за матеріалами VIII всеукраїнської науково-практичної конференції (11-12 грудня 2024 року). Суми : ФОП Цьома С. П., 2025. С. 151-153.

2. Хуан Тайлун. Становлення традиційного музичного інструментарію Китаю. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії* : Зб. наукових праць. Київ : НАКККіМ, 2023 С. 429–432.

[https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Zbirka\\_2023\\_do\\_DRUKU.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Zbirka_2023_do_DRUKU.pdf)

3. Хуан Тайлун. Traditional string instruments in the musical culture of China. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства* : матеріали і тези X Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 18-19 жовтня 2024 р.). Т. 1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2024. С. 199–202.

<http://www.dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/20910/1/72.pdf>

4. Хуан Тайлун. Ритм як музичне явище. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. НАКККиМ. Київ, 2024. С. 375-376.  
[https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Tezy\\_07\\_11\\_2024.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Tezy_07_11_2024.pdf)

## ABSTRACT

**Huang Tailong. Specificity of Rhythm in Chinese Traditional Instrumental Music.** – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 Culture and Art, specialty 025 Musical Art. – Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. – Sumy, 2026.

One of the most significant cultural, historical, and social achievements of any nation is its unique and distinctive artistic heritage, which in the present qualification research is represented by Chinese traditional instrumental music. In this context, the issue of national and intercultural interaction within Chinese traditional instrumental art acquires particular relevance, as this art form is distinguished by its originality in terms of repertoire, performance practice, preservation of traditional music-making, and their subsequent extrapolation into the global artistic space. The study of the conditions under which traditional musical instruments emerged, their structural characteristics, performance techniques, and functional roles actualizes the problem of musical expressive means, particularly the specificity of rhythm in China's traditional instrumental musical culture.

In general, the problem of rhythmic specificity in Chinese traditional instrumental music still contains significant potential for further comprehensive investigation. The theoretical and methodological foundation of the dissertation is based on the works of Ukrainian scholars, including V. Hromchenko, O. Zavialova, I. Konovalova, H. Poberezhna, I. Polska, O. Ralo, O. Samoilenko, O. Stakhevyh, O. Ustymenko-Kosorich, L. Shapovalova, S. Shyp, I. Yudkin-

Ripun, among others, as well as Chinese researchers such as Sun Pengxiang, Hu Ping, Huang Chen, Chen Nanpu, Zhang Xiaohua, Zhu Sisi, Yang Zheyui, Yan Zhihao, Liu Bingqiang, Liu Xiaosi, and others. However, despite the fact that contemporary musicology has already accumulated significant research on various aspects of traditional instrumental performance and instrumental art, the phenomenon of rhythm in Chinese traditional music — as a specific artistic category that evolved over a long period in close unity with the development of the instrumental system itself — remains insufficiently studied.

This circumstance determines the relevance and scientific novelty of the dissertation topic and defines its scholarly and practical significance in substantiating methodologically grounded approaches to the comprehensive analysis of Chinese traditional instrumental performance as an integral artistic phenomenon, the development of which is closely linked to cultural-historical processes and transformational changes in performance practice.

**The purpose of the study** is to comprehend the specificity of rhythm in Chinese traditional instrumental music within the context of the historical and cultural features of the development of the country's musical art.

The first chapter examines the historical and theoretical aspects of the interaction between traditional and contemporary elements in Chinese instrumental music. Particular attention is paid to Chinese traditional music as a sociocultural phenomenon viewed through the dynamics of cultural and historical change. In recent decades, Ukrainian musicology has developed new research directions related to the semantic elaboration of intonation theory (O. Markova, O. Sokol, O. Ustymenko-Kosorich), the introduction of the concept of “musical thinking” (N. Horiukhina, I. Kotliarevskyi), the integration of historical and cultural approaches (N. Herasymova-Persydska, I. Liashenko, M. Cherkashyna), the substantiation of the methodological significance of textual and interpretative problems (O. Zavialova, V. Moskalenko, L. Shapovalova), as well as the theoretical deepening of the understanding of musical form as a linguistic phenomenon and the methods of its analysis (V. Zaderatskyi, S. Shyp).

Thus, the diversity of musicological approaches reflects the complex and multifaceted nature of musical art.

The materials of this chapter provide a foundation for examining traditional music as a valuable artistic heritage of the Chinese people in light of processes of transformation, refinement, and contemporary performance realization. This analysis is carried out through several perspectives: traditional instrumental art viewed through the prism of its transformational patterns within the process of musical and cultural evolution; the interaction and synthesis of Eastern and Western musical cultures, including the exchange of artistic practices aimed at preserving national heritage while assimilating European experience; historical features of the development of ensemble genres in which traditional instruments function as integral participants; issues of music-making on traditional instruments, including percussion instruments; the dissemination of traditional performance art; the generalization of expressive performance means in traditional instrumental music and their extrapolation into contemporary performance practice.

The second chapter, *“Rhythm in Chinese Traditional Instrumental Music: a Musicological Perspective,”* is devoted to rhythm as a musicological problem and to the role of rhythm in traditional instrumental musical art. Special attention is paid to the sense of musical rhythm as a universal category, considered through the synthesis of the general concept of rhythm (as a universal phenomenon), biological rhythm (as a sensation inherent in the physiological nature of human beings), musical rhythm (as a concept with historical prerequisites for its formation), and the music-theoretical doctrine of rhythm as one of the most important emotionally expressive and form-shaping elements of musical language.

In this context, the works of Li Yin Hai, He Luting, and Wu Yan are analyzed, as they address issues of music theory, including the essence of musical means of expression. Through this prism, particular significance is attributed to the studies of Zh. Dedusenko, H. Zavgorodnia, L. Martsevych, and

H. Poberezhna, which explore artistic rhythmic-dynamic manifestations and their place in various art forms (vocal, instrumental, and visual arts). The functioning of rhythm is examined as a form of musical mechanics, as an articulation characteristic of performance, and as a visual object (following I. Yudkin-Ripun). The specific features of rhythm in traditional Chinese music are characterized, namely the predominance of duple meter, with the exception of certain cases such as free-rhythm introductions. This preference for duple meter (analogous to Western 2/4 and 4/4 time signatures) is associated with the principle of natural duality. The specificity of rhythm is examined using the example of the work “*Echoes of Bells*” for bell orchestra and Chinese traditional instrumental orchestra by Xu Changjun.

The third chapter, “*Traditional Instrumental Art of China as a Phenomenon of Musical Practice*,” highlights issues related to the formation and development of musical instruments within the context of Chinese national traditions. In this regard, the evolutionary processes of traditional Chinese musical instruments are considered with attention to external cultural influences. It is emphasized that traditional music occupies a special place in the musical heritage of Chinese composers, evolving alongside general cultural development trends while simultaneously preserving centuries-old national traditions. Rhythm, as a musicological category and a meaning-forming component within contemporary scholarly approaches, is interpreted as a universal category of musical thinking that reflects cultural-historical, social, and worldview patterns in the development of musical art. It functions as a carrier of meanings associated with concepts of movement, order, cyclicity, and the interaction between humans and the surrounding world. In Chinese tradition, rhythm is not only a structural element but also a symbolic factor that accumulates historical experience, social practices, and the ritual functions of music.

The main characteristics of rhythm in contemporary Chinese traditional instrumental music are summarized through the works of Xu Changjun, Yang Liqing, and Guo Wenjing, as well as through the performance practices of the

Sichuan Traditional Instrumental Orchestra and the China National Traditional Music Orchestra. The specificity of rhythm ensures the embodiment of ethnically distinctive stylistic features of composition in combination with characteristics of contemporary music.

**The scientific novelty of the research results** is determined by the fact that, *for the first time*:

- Chinese traditional instrumental art is examined with regard to the specificity of rhythm as an object of comprehensive historical and theoretical analysis;
- the synthesis of Chinese national traditions with global musical experience is revealed through stylistic analysis of selected examples of Chinese traditional instrumental music;
- the interrelationship between Chinese and European instrumental music is clarified in the context of integration;
- Chinese traditional musical instruments are characterized as a factor in the realization of musical means of expression in performance practice;
- little-known examples of Chinese traditional instrumental music are introduced into scholarly circulation.
- The study уточнюе (clarifies) scholarly positions concerning:
- historical-cultural and genre-stylistic features of Chinese traditional instrumental music.

Further development is achieved in scholarly conceptions of:

- the specificity of rhythm in traditional instrumental music of China;
- performance approaches to the use of musical means of expression, including rhythm, in Chinese traditional instrumental music.

The practical significance of the research results is determined by the outcomes of historical and cultural analysis, which reveal new practical possibilities for Chinese traditional music and contribute to a deeper understanding of its development and relevance in contemporary practice. During the research process, the source base devoted to the creative activity of

Chinese composers and performers in the field of instrumental music was updated, creating opportunities for further scholarly investigations. The dissertation opens perspectives for understanding original performance and compositional techniques in instrumental music-making. The research materials may be used in teaching such disciplines as *History of Musical Art*, *History of Musical Performance*, and *Instrumental Ensemble*. In addition, they may be applied in main instrument classes and instrumental ensemble training, serve as supplementary repertoire material for instrumental students, and form the basis for methodological recommendations aimed at improving ensemble and solo instrumental performance instruction.

**Keywords:** *rhythm, Chinese traditional instruments, Chinese traditional instrumental music, rhythmic specificity, modal features, melodic-harmonic relations, instrumental performance, ensemble of traditional instruments, Chinese music, national mentality, stylistic paradigm, instrumental art, historical dynamics, percussion instruments, performance practice, evolution of performance traditions, genre and stylistic features, musical culture of China, musical interpretation, national schools.*

### **List of the author's publications**

#### **Articles in scientific professional journals of Ukraine**

1. Хуан Тайлун. Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture Studies*, Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024. № 5. С. 93 – 99. <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/2017/1899>
2. Хуан Тайлун. Китайська інструментальна музика: історико-теоретичний дискурс. *Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 79. Том 2. С. 136 – 142. [https://aphn-journal.in.ua/archive/79\\_2024/part\\_2/22.pdf](https://aphn-journal.in.ua/archive/79_2024/part_2/22.pdf)

3. Хуан Тайлун. Струнний інструмент янцінь у концерті «Роздуми про місто» Лю Ханлі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ, 2024. № 4. С. 418 – 421.*  
[https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51154/1/O\\_Katsalap\\_Visnyk\\_NAKKKiM\\_4\\_2024\\_FMMiH.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51154/1/O_Katsalap_Visnyk_NAKKKiM_4_2024_FMMiH.pdf)

#### **Published works of an approbation character**

4. Huang TAILONG. Rhythm features in the traditions of Chinese and European music. *Ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури : збірник статей за матеріалами VIII всеукраїнської науково-практичної конференції (11-12 грудня 2024 року).* – Суми : ФОП Цьома С.П., 2025. С. 151-153.

5. Хуан Тайлун. Становлення традиційного музичного інструментарію Китаю. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії. Зб. наукових праць.* Київ : НАКККиМ, 2023 С. 429 – 432.  
[https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Zbirka\\_2023\\_do\\_DRU\\_KU.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Zbirka_2023_do_DRU_KU.pdf)

6. Хуан Тайлун. Traditional string instruments in the musical culture of China. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства : матеріали і тези X Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 18-19 жовтня 2024 р.).* Т.1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2024. С. 199 – 202.  
<http://www.dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/20910/1/72.pdf>

7. Хуан Тайлун. Ритм як музичне явище. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. та страт. ком. України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ : НАКККиМ, 2024. С. 375 – 376.  
[https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Tezy\\_07\\_11\\_2024.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Tezy_07_11_2024.pdf)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>17</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЙНОГО І СУЧАСНОГО В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЦІ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС .....</b>	<b>26</b>
1.1. Традиційна музика Китаю як соціокультурне явище .....	26
1.2. Китайське традиційне інструментальне мистецтво як предмет наукових досліджень .....	63
1.3. Взаємозв'язок китайського та європейського інструментального музичного мистецтва у контексті інтеграційних процесів .....	80
<b>Висновки до першого розділу .....</b>	<b>102</b>
<b>РОЗДІЛ 2. РИТМ У КИТАЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЙНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ: МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ...</b>	<b>105</b>
2.1. Ритм як музикознавча проблема .....	105
2.2. Роль ритму в китайській традиційній інструментальній музиці ....	130
<b>Висновки до другого розділу .....</b>	<b>141</b>
<b>РОЗДІЛ 3. ТРАДИЦІЙНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ ПРАКТИКИ .....</b>	<b>144</b>
3.1. Традиційні музичні інструменти: специфіка та типологія .....	144
3.2. Ритм у традиційній інструментальній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	160
<b>Висновки до третього розділу .....</b>	<b>175</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>178</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>181</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>203</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Суспільно-історичні процеси в Китаї, як і в будь-якій іншій країні, спричиняють розвиток його культурної спадщини в єдності самобутніх мистецьких традицій із загальними художньо-естетичними принципами.

Традиційна музична культура є важливою частиною унікальної культури Китаю, оскільки вона не лише виявляє своєрідну мистецьку чарівність національної музики, але й віддзеркалює оригінальне глибоке розкриття образно-змістової структури творів. У такому контексті саме інструментальна музика, яка ще не в досить повному обсязі виконується за межами Китаю, засвідчує синтез традиційних надбань та сучасних композиторсько-виконавських практик. Тому виникає необхідність розробки проблеми збереження та популяризації традиційних взірців китайського музичного мистецтва в сучасних умовах інтеграційно-глобалізаційних процесів.

Огляд останніх публікацій з цієї теми свідчить про те, що вагомі питання, які стосуються традиційного та європейського в китайській інструментальній школі; особливостей музичного мистецтва Китаю, а також традиційних музичних жанрів були висвітлені в наукових роботах таких дослідників, як М. Антошко, А. Єрмоєнка, О. Зав'ялової, О. Стахевича, В. Ульянової, О. Устименко-Косоріч, та ін. [2; 3; 32; 38; 39; 102; 111; 112; 113]. Розгорнуті характеристики феномену національної музичної мови, стильових, жанрових та репертуарних аспектів інструментальної музики подаються в дослідженнях А. Баньковського, І. Грінчук, О. Козаренка, І. Коновалової, А. Кравченко, І. Мацієвського, О. Рала, С. Шипа та ін. [22; 46; 185; 52; 85; 95; 96; 141-143].

Запропонований соціокультурний та мистецтвознавчий аналіз робіт українських вчених, що за тематично-структурними ознаками викладу

матеріалу стали методологічним орієнтиром у визначенні початкових етапів та закономірностей розвитку інструментального мистецтва Китаю, дозволив виділити особливості розвитку традиційної інструментальної музики цієї країни, яка змінювалася та еволюціонувала з урахуванням змін на сучасному етапі.

Суттєвими для нашого дисертаційного дослідження стали праці китайських науковців: Ван Юйхе, Ма Вей, Лю Бінцян, Лі Чень, , де розглядаються історичні віхи ного китайського музичного мистецтва; взаємозв'язки та синтез музичних культур Сходу і Заходу, а також значення обміну мистецьким досвідом для розвитку нових напрямів дослідження китайської традиційної музики [11; 77; 67; 60].

Особливої уваги заслуговують праці китайських діячів Ден Еньї, Ван Янсуй, Чжао Юе, Янь Чжихао, Чжу Сиси, Жень Цзяці, в яких досліджуються особливості музичного мистецтва в Китаї та пропонуються шляхи вирішення проблеми збереження культурної спадщини, використовуючи при цьому традиційні та сучасні тенденції в інструментальній музиці [28; 29; 12-15; 127; 145-147; 128-130; 35-37] . Вивчення їхнього досвіду дозволяє відстежити жанрово-стилістичні закономірності та інновації, які створили основу для подальшого розвитку китайської інструментальної музики, зокрема її традиційних форм.

Означені наукові розробки корелюють з проблемою нашого дослідження та за змістово-тематичними характеристиками і колом досліджуваних питань створюють теоретико-методологічну основу у визначенні особливостей ритму в традиційній китайській інструментальній музиці.

Теорія «музичного ритму» (вчення про музичний ритм) виступає закономірним процесом, що вплинув на характеристику його сутності, внаслідок наявності тих, чи інших музичних стилів практики. Розуміння багатофункціональності ритму та його проявів представлено в роботах Ф. Колесси, Г. Побережної, Т. Щериці, І. Юдкіна-Ріпуна [48, 90, 147].

Проте, дослідження ритму в інструментальному мистецтві Китаю та його особливості в традиційній інструментальній музиці ще має перспективи подальшого вивчення.

Серед науковців Китаю залишаються обмежено вирішеними питання історичного підґрунтя та тенденцій становлення інструментального мистецтва з метою актуалізації давніх традицій власної культури в інноваційних умовах застосування сучасних композиторських та виконавських технік, особливості впливу європейської культури на розвиток інструментального музичного мистецтва та своєрідність запозичених композиційно-виконавських практик з інструментального мистецтва інших країн в соціокультурне китайське середовище.

Таким чином, нагальність та доцільність теми обраної кваліфікаційної роботи зумовлені такими причинами: по-перше, необхідністю більш повного вивчення феномену китайської традиційної музики та ритмічних особливостей в ній, як у Китаї, так і поза його межами; по-друге, необхідністю комплексного аналізу розвитку музично-інструментальних традиційних практик у контексті сучасних глобалізаційних процесів.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489).

Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол №3 від 31 жовтня 2022 року).

**Мета дисертації** полягає в осмисленні специфіки ритму в традиційній інструментальній музиці Китаю в контексті історико-культурних особливостей розвитку музичного мистецтва країни.

Реалізація заявленої мети спричинила з'ясування ряду відповідних **завдань**, серед яких:

- схарактеризувати особливості китайської традиційної інструментальної музики як соціокультурного явища;
- відстежити взаємозв'язок китайських національних традицій з європейським музичним мистецтвом;
- розкрити роль ритму в традиційній інструментальній музиці Китаю;
- розглянути специфіку музичного інструментарію та засобів виразності в китайському музичному мистецтві;
- висвітлити особливості ритму китайського традиційного інструментального мистецтва у виконавській практиці ХХ – початку ХХІ століття.

**Об'єкт дослідження** – китайська традиційна інструментальна музика як національний феномен культури Китаю.

**Предмет дослідження** – специфіка ритму в китайському традиційному інструментальному музичному мистецтві.

**Методологічна основа дослідження** спирається на комплексне використання мистецтвознавчого, виконавсько-інтерпретологічного, історико-аналітичного, аксіологічно-ціннісного підходів, які забезпечують глибокий аналіз явища китайської традиційної інструментальної музики з огляду на її ритмічні особливості. Зокрема, мистецтвознавчий підхід дозволяє опанувати динаміку виникнення, розвитку та екстраполяції в сучасну виконавську практику традиційної інструментальної музики Китаю; виконавсько-інтерпретологічний підхід передбачає врахування особливостей виконання китайськими музикантами традиційної інструментальної музики, зокрема, з огляду на специфіку ритму; історико-аналітичний підхід дозволяє вивчити низку провідних творів китайської традиційної інструментальної музики та модифіковане використання набутого досвіду виконання в сучасній практиці; аксіологічно-ціннісний

підхід сприяє визначенню ціннісних аспектів досліджуваних взірців у контексті китайської традиційної інструментальної музики. Порівняльно-структурний метод задіяно для опрацювання специфічних ознак ритму в прикладах китайської традиційної інструментальної музики, а також для виявлення особливостей композиційної побудови обраних творів. Етноорганологічний метод уможливив вивчення музичного інструментарію китайського мистецтва, органологічно-виконавських особливостей традиційних музичних інструментів, зокрема, конструкції та звуковидобування на них. Метод інтеграції забезпечив усвідомлення, синтез, комплексність мистецької інформації щодо специфіки ритму в китайському традиційному інструментальному музичному мистецтві. Крім того, урахування кумулятивного характеру наукового пізнання дало можливість поєднати знання стосовно досліджуваного явища, інтегрувати їх із попередніми та запропонувати прогностичні орієнтири їх використання в сучасній виконавсько-інструментальній практиці.

Комплексне використання запропонованих підходів і методів дозволило виконати цілісне дослідження китайської традиційної інструментальної музики, висвітлити її ритмічні особливості та можливості екстраполяції в сучасну виконавську практику.

**Теоретична база дослідження** визначається комплексом наукових розробок, в яких відображаються різні аспекти наукової думки, а саме:

- дослідження, що присвячені проблемі історичної еволюції музичної культури, зокрема, виконавського мистецтва, Китаю в контексті світових інтеграційних процесів (О.Устименко-Косоріч, В.Ульянова, О.Стахевич, А.Антошко, В.Гура, Бай Є, Сі Даофен, Лю Сяосі, Янь Чжихао, Лу Цзє, Дін Чжуцян, Ма Вей, Лю Бінцян, Чжао Юе, Чжу Сиси та ін.), в яких обґрунтовуються позиції стосовно історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю і Європи, впливу китайської філософії на національну культуру; значення китайських народних традицій у виконавському мистецтві, в тому числі, інструментальному;

- роботи, в яких здійснено аналіз музичних і виконавських засобів виразності, нових виконавських технік та їх проєкції на інтерпретаційну практику (І. Польська, О. Щербакова, А. Карп'як, І. Палійчук, О. Стахевич, А. Єрьоменко, О. Рало, Ху Пін, Сун Пенсян, Ян Чженюй, Ден Цзякунь, Чень Няньпу та ін.), що дозволили уточнити композиторські та виконавські підходи та склали необхідну основу для висвітлення специфіки інтеграції традиційної інструментальної музики у світовий мистецький простір;

- доробок, який містить положення про естетичну сутність музичного мистецтва та виконавської творчості (О. Маркова, Л. Мартиненко, О. Самойленко, Г. Побережна, С. Шип, Чжан Сянюн, Ван Лівень, Чжан Цзиньцю. Чжан Є та ін.), що забезпечив розгляд художньо-творчих аспектів у китайському традиційному музичному мистецтві;

- дослідження в галузі сучасної музичної стилістики, інтерпретації, музичної семіотики (Н. Горюхіна, Ю. Грібіненко, І. Коновалова, І. Котляревський. В. Москаленко, Л. Касьяненко, О. Ляшенко, І. Пясковський, А. Черноіваненко, У Янь та ін.), котрі створили підґрунтя для розробки проблеми специфіки ритму у традиційній музиці Китаю.

- праці в галузі ритмології, присвячені проблемі ритму як універсальній категорії, що поєднує традиції та інновації; питанням ритму в контексті певних історичних епох та виконавських практик (Е.Курт, К.Дальгауз, Г.Бекінг, Г.Ріман, Ф.Колесса, І.Юджін-Ріпун, О.Рябуха, Л.Кияновська, О.Зінкевич, Чжан Сяохао, Хуан Чень та ін.).

- Обґрунтований вище комплекс наукових джерел визначає теоретичне підґрунтя задля цілісного аналізу проблеми специфіки ритму в китайській традиційній інструментальній музиці.

**Наукова новизна одержаних результатів дослідження** визначається тим, що *вперше*:

- розглянуто китайське традиційне інструментальне мистецтво з огляду на специфіку ритму в ньому як об'єкта всебічного історико-теоретичного аналізу;
- висвітлено синтез китайських національних традицій зі світовим музичним досвідом шляхом стилістичного аналізу вірців китайської традиційної інструментальної музики;
- з'ясовано взаємозв'язок китайської та європейської інструментальної музики в контексті інтеграції;
- схарактеризовано китайський музичний традиційний інструментарій як чинник реалізації засобів музичної виразності у виконавській практиці;
- введено до наукового обігу маловідомі зразки китайської традиційної інструментальної музики.

*Уточнено наукові положення щодо:*

- історико-культурних та жанрово-стильових особливостей китайської традиційної інструментальної музики.

*Подальшого розвитку* набули наукові уявлення про:

- специфіку ритму в традиційній інструментальній музиці Китаю;
- виконавські підходи щодо використання засобів музичної виразності, у тому числі ритму в китайській традиційній інструментальній музиці.

**Практичне значення одержаних результатів дослідження** зумовлено результатами історико-культурного аналізу нових практичних можливостей для китайської традиційної музики, що позитивно впливає на більш глибоке розуміння її розвитку та значущості у сучасній практиці.

У процесі роботи було оновлено джерельну базу, присвячену творчості китайських митців (композиторів та виконавців) у галузі інструментальної музики, що зумовлює можливості для подальших дослідницьких розробок. Дисертаційна робота уможливорює перспективи

усвідомлення своєрідних оригінальних виконавських і композиторських прийомів під час інструментального музикування. Матеріали дослідження можуть бути використані в ході викладання таких дисциплін, як: «Історія музичного мистецтва», «Історія музичного виконавства», «Інструментальний ансамбль». До того ж, вони можуть бути використані в класі основного інструменту та інструментального ансамблю, застосовуватися як додатковий матеріал у репертуарному забезпеченні студентів-інструменталістів, слугувати основою для розробки методичних рекомендацій, спрямованих на поліпшення викладання ансамблевого та сольного виконання інструментальної музики.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження, її основні положення та висновки щорічно обговорювались на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2022–2025), матеріали кваліфікаційної роботи було представлено на наукових конференціях різних рівнів: X Міжнародній науково-практичній конференції «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 2024); XII Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії» в контексті становлення і розвитку міжнародних партнерських взаємозв'язків, напрямів і стратегій національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, 2023); VIII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Ювілейна палітра 2024» (Суми, 11-12 грудня 2024 року); VIII Всеукраїнській науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2024).

**Публікації.** Основні результати кваліфікаційної роботи висвітлено висвітлено у 7 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові, 4 – апробаційного характеру.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертаційне дослідження складається із анотації, вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел (201 найменування), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 205 сторінок, основний текст викладено на 180 сторінках.

## РОЗДІЛ 1. ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЙНОГО І СУЧАСНОГО В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ : ІСТОРИКО- ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

### 1.1. Традиційна музика Китаю як соціокультурне явище

Китайська музична культура належить до найдавніших пластів світового музичного мистецтва. Особливе місце в ній посідає інструментальна традиція, що сформувалася на основі багатовікових історичних процесів і відзначається стійкістю художніх принципів. Інструментальна музика Китаю, яка виникла й розвивалася в тісному зв'язку з національними культурними цінностями, є одним із ключових складників музичного досвіду країни. До цього ж культурного надбання належать традиційні музичні інструменти та сформовані протягом століть виконавські техніки гри на них.

Упродовж різних історичних епох і періодів правління династій традиційна музика Китаю зазнавала трансформацій, що позначалося на розвитку виконавської майстерності. Ці зміни були зумовлені еволюцією світоглядних уявлень і духовних орієнтирів китайського суспільства, які визначали художні пріоритети кожної доби.

Інструментальне мистецтво Китаю пройшло тривалий шлях становлення — від участі в архаїчних магічних та ритуальних практиках до функціонування в сучасному музичному просторі. Самобутність традицій музичного виконавства безпосередньо пов'язана з особливостями національного менталітету, що зумовило специфіку музичного мислення й естетичних уявлень.

З метою аналізу історичних засад формування традиційної музики як соціокультурного феномена вважаємо за доцільне схарактеризувати інструментальну музичну традицію в контексті періодизації, пов'язаною з правлінням династій, зокрема:

1. ритуально-церемоніальна інструментальна музика періоду династій Ся та Чжоу (XI–III ст. до н. е.);
2. придворно-церемоніальна інструментальна музика епохи династій Цін, Хань, Суй і Тан (III ст. до н. е. – X ст. н. е.);
3. традиційна інструментальна музика періоду династій Сун, Юань, Мін і Цін (X – початок XX ст.);
4. інструментальна музика нового часу (початок XX – XXI ст.).

Розгляд зазначених етапів розвитку дає змогу простежити еволюцію традиційного інструментального мистецтва, яке на початкових стадіях існувало в нерозривній єдності з вокальними й танцювальними формами та виконувало переважно ритуальні функції.

Масштабні обрядові дійства пісенно-танцювального характеру, пов'язані з аграрними культами та ритуалами жертвопринесеннями, супроводжувалися використанням різноманітних музичних інструментів. Серед них важливе місце посідали ударні та духові інструменти: шкіряні барабани, металеві дзвони чжун, до, нао, дзвіночки лин, а також бамбукова флейта юе та глиняна окарина сюань. Від початкових етапів розвитку китайська музика формувалася у тісному зв'язку з філософськими уявленнями та соціальною структурою суспільства, що сприяло виникненню своєрідної системи музичного мислення. Незважаючи на історичні трансформації, ця система зберегла цілісність і продовжує існувати як самобутнє естетичне явище сучасної культури.

Ритуальна музика періоду династій Ся та Чжоу (XI–III ст. до н. е.) посідала центральне місце в системі духовної культури Стародавнього Китаю та реалізовувала функцію символічного посередника між світом людей, сферою надприродного та космічним порядком. У межах давньокитайського світогляду музика розглядалася як особлива форма взаємодії людини з Всесвітом, здатна впливати на гармонізацію суспільних і природних процесів. Саме тому музично-ритуальні практики стали важливим чинником формування концептів «Неба» (Тянь) та «Істинного

шляху» (Дао), які заклали підґрунтя соціальних, етичних і політичних норм китайського суспільства [105].

У цей історичний період музика була невід'ємною складовою державних і культових церемоній, зокрема коронацій, жертвопринесень, сезонних святкувань та інших сакральних подій. Її функція не обмежувалася лише естетичним оформленням обрядів: музичний супровід надавав ритуалам символічної значущості, сприяв створенню особливого емоційно-духовного простору та забезпечував глибше засвоєння морально-етичних цінностей. У такий спосіб музика виконувала роль важливого інструмента культурної інтеграції та формування колективної ідентичності.

Система музичної освіти за часів династії Чжоу ґрунтувалася на принципі спадковості та безперервної передачі традицій. Уже в період Весни та Осені (770–476 рр. до н. е.) ці уявлення набули впорядкованої форми у вигляді системи лі юе, що поєднувала соціально-етичну норму (лі) з музичним мистецтвом (юе). У цій системі музика виступала засобом вираження та регулювання соціального статусу особистості, а також важливим елементом підтримки суспільного порядку й легітимації влади правлячої династії.

Теоретико-методичні засади лі юе формувалися в межах розвиненої музично-освітньої структури, яка передбачала як теоретичне осмислення музики, так і практичну підготовку виконавців. Навчальні програми були спрямовані на усвідомлення прикладної ролі музичного мистецтва в контексті державної ідеології, а також на виховання особистісних якостей людини відповідно до філософських, естетичних і моральних принципів суспільства. У цьому сенсі музика розглядалася не як автономне мистецтво, а як важливий засіб формування гармонійної особистості.

Система лі юе остаточно сформувалася в період Західної Чжоу й включала дві взаємопов'язані складові. Лі визначало нормативну модель соціальної поведінки та ієрархічні взаємини, тоді як юе (музичний компонент) мав функцію емоційного врівноваження та нівелювання

соціальних напружень. У межах цієї системи поступово кристалізувалися основні риси ритуальної та придворної музики, що знаходило відображення в поняттях юеу (поєднання музики і танцю) та геу (синтез пісні й танцю).

Паралельно в цей період закладалися основи акустичної теорії інь юе («мистецтво звуку»), що передбачала використання пентатонної та семиступеневої звукових систем. Їх теоретичний опис міститься в трактаті «Гуань-цзи», де музика осмислюється як відображення універсальних закономірностей буття. Згодом ці уявлення були систематизовані в ладово-звуквисотній концепції люй люй, яка набула значення не лише музично-теоретичної, а й соціально-політичної моделі, що визначала етичні засади династій Китаю [107, 65–68].

Виникнення системи люй люй традиційно пов'язується з іменем міфічного правителя Хуан-ді та його придворного музиканта Лін Луна. В її основі лежить 12-ступеневий звукоряд, сформований за допомогою дванадцяти бамбукових трубок різної довжини з використанням принципу послідовного квінтового співвідношення. Кожен звук у цій системі мав не лише акустичне, а й глибоке натурфілософське та символічне значення.

Непарні звуки асоціювалися зі світлими, активними силами янь, тоді як парні характеризували темні, пасивні сили інь. У сукупності вони символізували циклічність часу, зокрема зміну дванадцяти місяців року та годин доби. Система люй люй, що включала 12 хроматичних півтонів, уже в давнину містила уявлення про квартово-квінтові співвідношення та потенціал до суворої темперації. Протягом майже двох тисячоліть китайські музичні теоретики зверталися до її інтерпретації та усвідомлювали її як універсальну модель гармонії.

Водночас слід підкреслити, що 12-ступеневий хроматичний звукоряд у традиційній китайській музиці не виконував функції ладової основи в європейському розумінні. Відсутність чітко виражених ладових функцій і тонального тяжіння зумовлювала інший тип інтонаційного мислення,

орієнтований не на функціональну напругу, а на рівновагу та символічну впорядкованість звукового простору.

Близько VII ст. до н. е., у процесі становлення інтонаційної системи китайської мови та розвитку музично-теоретичних уявлень, із ладово-звуковисотної системи люй-люй було виокремлено п'ять провідних тонів, що сформували пентатонний звукоряд. Саме пентатоніка згодом набула статусу основи традиційного музичного мислення в Китаї. Походження її ступенів пояснювалося через образно-символічне наслідування звукам природного середовища: перший тон асоціювався з громом, другий — із шумом вітру в гіллі дерев, третій — із потріскуванням дров у вогнищі, тоді як четвертий і п'ятий — із дзюрчанням струмка. Таке тлумачення свідчить про тісний зв'язок музики з натурфілософськими уявленнями давньокитайської культури.

Незалежно від вихідного тону, з якого будувалася пентатонна гама, кожна її ступінь мавла усталену назву та символічне значення. Перша ступінь — гун («палац») — розглядалася як опорна і наділялася особливою знаковою функцією; друга — шан («бесіда», «рада»); третя — цзюе («ріг»); четверта — чжи («вияв», «маніфестація»); п'ята — юй («крила»). П'ять звуків пентатоніки співвідносилися з п'ятьма першоелементами давньокитайської натурфілософії, а також із системою п'яти основних кольорів. Поряд із космологічною інтерпретацією існувало й соціальне тлумачення: гун символізував імператора, шан — чиновницький стан, цзюе — народ, чжи — діяння, юй — предмети та результати управління. Таким чином, ладова структура музики відображала ієрархічну модель суспільного устрою.

Музиканти цього періоду були залучені майже до всіх значущих ритуально-церемоніальних подій. Вони брали участь у жертвопринесеннях духам Неба й Землі, культі предків, обрядах, спрямованих до майбутніх поколінь, а також у численних дворцових церемоніях. Інструментальна музика супроводжувала урочисті події, пов'язані з постаттю імператора,

зокрема святкування його дня народження та інших державних свят. Ритуал (лі) виступав фундаментом дотримання принципу «достойного шляху» (даоде), тоді як музика виконувала функцію засобу досягнення гармонії між різними соціальними верствами, сприяючи стабільності й упорядкованості суспільства [107].

Інструментальне мистецтво цього часу, як і більшість архаїчних музичних традицій, мало синкретичний характер, поєднуючи поетичний спів, танець і народно-інструментальне музикування в єдину художню дію. Згодом ансамблеве виконання поступово набувало більш впорядкованих форм і еволюціонувало в провідні жанри придворного та храмового церемоніалу, ставши невід'ємною частиною музичної та музично-театральної традиції Китаю.

Від найдавніших часів, починаючи з династії Ся, музика виконувала організуючу й регулятивну функцію в усіх діях, що відбувалися в імператорських палацах. За правління династії Чжоу було створено спеціальне музичне відомство Дасіюе, яке здійснювало підготовку виконавців для ритуальних і церемоніальних заходів та забезпечувало навчання молодого покоління синкретичному мистецтву [118, 34–35]. У межах спеціалізованих навчальних закладів удосконалювалися навички інструментального виконання, при цьому значна увага приділялася як технічним, так і естетико-символічним аспектам виконавської практики.

Поступово керівники та організатори дворцових церемоній піднесли народно-інструментальне виконавство до рівня самостійної та важливої складової придворного ритуалу. Склалася окрема традиція ритуального ансамблевого виконання, у межах якої колективи традиційних музичних інструментів почали виконувати автономну художню функцію. Це сприяло формуванню специфічних стильових ознак ансамблевої гри та визначенню її ролі в культурному й соціальному житті китайського суспільства.

У зазначений період ансамблеве музикування можна вважати вже усталеною традицією. Його характерною рисою, з одного боку, залишалася

синкретичність музично-театральної дії, що ґрунтувалася на поетичному тексті, який розкривався в процесі гри на традиційних інструментах. З іншого боку, сакральна функція музики виступала сенсоутворювальним чинником усього ритуалу, адже інструментальне звучання поєднувало реальних учасників обряду з уявними міфологічними істотами, що уособлювали природні сили. У цьому процесі здійснювався символічний акт встановлення зв'язку людини з духовним і потойбічним світом.

Інструментальна музика під час обрядових дійств періоду (II–I тис. до н. е.) разом із піснями та танцями виконувала виразну ритуальну функцію. Дослідники підкреслюють значення масштабних пісенно-танцювальних обрядових форм, зокрема ритуалу «ху», присвяченого збору врожаю та жертвопринесенням духам. Формування відповідного художнього образу та сакрального змісту забезпечувалося використанням ударних інструментів — шкіряних барабанів, металевих дзвонів чжун, до, нао, дзвіночків лін та інших, а також духових інструментів, зокрема бамбукової флейти юе й глиняної окарини сюань [118, 107–110].

Інструментальна музика в ритуально-церемоніальній практиці Давнього Китаю суттєво підсилювала емоційне та смислове наповнення мовного висловлювання. Основу музичної тканини, як правило, становила одноголосна мелодика, що вирізнялася високою чутливістю до інтонаційних нюансів тексту та особливостей фразування. Така мелодична організація забезпечувала тісний зв'язок між музикою й словом, сприяючи більш глибокому розкриттю змісту ритуального дійства.

Багатоголосне виконання в давньокитайській традиції мало форму варіантно-підголоскової поліфонії. Воно не руйнувало цілісності мелодичної основи, а, навпаки, підкреслювало синкретичний характер обряду, в якому поєднувалися музика, спів і танець. Варіантна підголосковість відображала багатофункціональність церемонії, додаючи їй урочистості та відчуття сакральної таємничості. При цьому основна

мелодія залишалася впізнаваною навіть у процесі варіаційного розвитку, що свідчить про стабільність інтонаційного мислення.

Як зазначає Ван Юйхе, у традиційній китайській музиці не існувало чіткої межі між сольним і ансамблевим виконанням. Ті самі музичні твори могли звучати як у сольному варіанті, так і в ансамблевому складі, залежно від контексту виконання. Ансамблева музика зазвичай розгорталася у двох або більше голосах, кожен з яких виконувався окремим музикантом, зберігаючи водночас тісний зв'язок із провідною мелодичною лінією [11].

Характерною рисою раннього етапу розвитку музичної культури було також багатовимірне тлумачення поняття «юе». Воно охоплювало не лише власне музику, а й поезію, танець, образотворче мистецтво, архітектуру, а також елементи церемоніалу, полювання й навіть сервірування столу [16]. Така широта трактування зумовила те, що традиційна ансамблева музика тривалий час не існувала як самостійний вид мистецтва, а залишалася складовою синкретичної художньої єдності, нерозривно пов'язаної з поетичним текстом, вокальним виконанням і пластикою руху.

Водночас музика «юе» стала підґрунтям для формування мистецтва «я юе» — витонченої, елітарної музики, яка згодом сприяла розвитку «янь юе», призначеної для банкетних і світських церемоній. Ще однією важливою особливістю китайської музичної традиції було її тісне включення в систему суворої соціальної ієрархії. Музика виконувала регулятивну функцію, чітко відображаючи статусну структуру суспільства. Не всі учасники обряду мали право бути присутніми на всіх його етапах: чиновники могли сприймати церемонію лише в межах, дозволених їхнім соціальним становищем. Таким чином, музичне дійство передбачало вибіркового доступ, де кожен член імператорської свити був допущений лише до певних частин ритуалу [11, с.145].

У цьому контексті інструментальна музика сприймалася як елемент соціально-політичної організації суспільства. Її функціонування відображало загальні закономірності суспільного життя, регулювало

взаємодію між його членами та водночас виступало носієм духовних і ціннісних орієнтирів окремої особистості.

За часів правління династій Ся і Чжоу інструментальне мистецтво виконувало переважно прикладну, супровідну функцію. Його основним призначенням було забезпечення вокально-хореографічних форм у межах ритуальних і церемоніальних дійств. Можливість насолоджуватися такою музикою мали здебільшого представники аристократії, які утримували ансамблі традиційних інструментів. Це вимагало значних матеріальних витрат і слугувало важливим показником престижу, зміцнюючи соціальний статус і політичну вагу особи в ієрархії давнього суспільства.

Унаслідок цього традиційне інструментальне мистецтво стало невід'ємною складовою державних і культових церемоній, спрямованих на прославлення правителів і предків та утвердження верховенства панівного класу. Державні чиновники активно використовували музику як засіб підкреслення власного високого соціального становища. Показовим прикладом є музично-ритуальне дійство Да-Ся, що виконувалося за часів легендарного правителя Юя, засновника династії Ся, якого вшановували за досягнення в управлінні водним господарством. Хоча детальний опис цього дійства не зберігся, відомо, що воно включало танцювальні елементи з інструментальним супроводом. Церемонія складалася з дев'яти частин, а провідну роль в ансамблі відігравав духовий інструмент юе [130, 103–104].

До складу такого ансамблю входили також інші традиційні інструменти, зокрема бянчжун, цин, дзвони та різноманітні ударні. Згодом дійство Да-Ся зазнало трансформації й перетворилося на Да-Хо, яке виконувалося під час урочистостей, присвячених прославленню правителів династії Шан. Воно вирізнялося поєднанням граціозної хореографії з величним інструментальним супроводом [62]. Зокрема, церемонія Да-Хо здійснювалася за участю традиційного ансамблю «чжунцинное», який став своєрідною моделлю для подальшого розвитку придворних ансамблевих колективів у китайській музичній традиції.

У період бронзової доби традиційні музичні інструменти продовжували відігравати провідну роль у структурі ритуально-церемоніальних практик. Особливої ваги набули бронзові дзвони бяньчжун, створення яких розглядається як одне з найвизначніших досягнень світової музичної культури. Саме в добу правління династії Ся сформувався специфічний тип ансамблевого виконавства, що отримав назву «чжунциньюе» [130]. Етимологія цієї назви безпосередньо пов'язана з матеріальною природою інструментарію: термін «чжун» означає «бронза», тоді як «цин» перекладається як «камінь», оскільки ансамбль складався з інструментів, виготовлених саме з цих матеріалів.

Чисельний склад ансамблю «чжунциньюе» був значним і варіювався від двадцяти до ста виконавців. У період династії Ся музичні твори у виконанні цього колективу звучали переважно під час палацово-церемоніальних дійств і виконували функцію формування величного, урочистого образу, особливо у вступних розділах ритуалів. Музика, що виконувалася ансамблем, характеризувалася повільним темпом і піднесеним характером, а її звучання поєднувалося з іншими ритуальними засобами, що посилювало загальний сакральний ефект церемонії [62].

Існування ансамблю «чжунциньюе» існувало впродовж надзвичайно тривалого історичного періоду — майже до кінця XIX століття, коли цей тип ансамблевого виконавства поступово зійшов нанівець. Основу інструментального складу ансамблю становили ударні інструменти з бронзи, зокрема бяньчжун, цин, нао, а також кам'яні інструменти, серед яких важливе місце посідав жао. Упродовж наступних століть більшість із цих інструментів вийшли з ужитку, а технології їх виготовлення та специфічні виконавські прийоми були втрачені. Водночас дослідники наголошують, що саме ансамбль «чжунциньюе» став підґрунтям для формування нових типів ансамблів, зокрема «гучуйюе», «сичжуйюе» та інших [130].

У процесі подальшого розвитку до складу ансамблю «чжунцинюе» поступово почали включати духові інструменти, серед яких флейти, виготовлені з кістки тварин, а також глиняний інструмент сюнь. Незважаючи на ці зміни, провідна функція ансамблю в період династії Ся залишалася незмінною і полягала у створенні піднесеної, урочистої атмосфери під час палацово-церемоніальних ритуалів, спрямованих на прославлення правлячої влади.

Отже, в період правління династії Чжоу активізувалися процеси культурного обміну між центральними та західними регіонами Китаю. Саме в цей час відбувався інтенсивний розвиток філософії, літератури та інших видів мистецтва. Для раннього періоду династії Чжоу (XI ст. – 770 р. до н. е.) характерним стало формування інституційної системи управління музичним життям суспільства, а також чітко впорядкованої ієрархії придворної аристократії. В контексті діяльності музичного відомства «Дасиюе» приділялась увага вихованню дітей знаті, їх музичній освіті та залученню до організації ритуальних і церемоніальних заходів.

У межах відомства «Дасиюе» функціонував спеціалізований музичний навчальний заклад, що став першим інституціоналізованим осередком підготовки музикантів і танцюристів в історії китайської музичної культури. Структура цього відомства включала адміністративний апарат, навчальну школу, виконавські групи та ансамблі, а загальна кількість його учасників, за різними даними, становила від 1339 до 1463 осіб. Навчальний процес тривав сім років і охоплював, як правило, віковий період з тринадцяти до двадцяти років [11].

Випускники «Дасиюе» залучалися до виконання придворної музики я юе — класичної, елегантною та витонченою за стилем, яка використовувалася під час храмових, судових і військових церемоній. Музичний супровід танцювальних елементів у межах таких ритуалів забезпечували різноманітні ансамблі традиційних інструментів. Я юе вирізнялася стриманим, повільним і врівноваженим характером, формуючи

відчуття гармонії завдяки багаторазовому повторенню мелодичних форм у різних тембрових поєднаннях.

Провідним виконавським колективом музики я юе залишався ансамбль «чжунцинюе». Водночас варто зазначити, що до виконання камерних різновидів цієї музики долучалися й дружини імператора, які виконували твори в жанрі фанчжунюе [11]. У подальшому фанчжунюе стало складовою частиною янь юе — музики бенкетного та світського призначення. Основу інструментального складу цього жанру становили щипкові інструменти, зокрема цин і се, які згодом стали базою для формування ансамблю «сичжуюе» в період династії Хань.

У перших професійних музичних навчальних закладах система викладання інструментального мистецтва передбачала чіткий поділ на два основні напрями — народне та церемоніально-придворне виконавство. Крім того, офіційно регламентувалися склади інструментальних ансамблів і кількість виконавців. У 1058 році до н. е. відомством «Дасиюе» було затверджено правила і порядок проведення ритуальних і бенкетних заходів, що визначали склад учасників — музикантів і танцюристів — залежно від статусу особи, на честь якої проводилася церемонія [167].

Отже, у наукових працях китайських істориків підкреслюється, що в період династії Чжоу відбулося формування складного змішаного оркестрового складу, у межах якого традиційний інструментарій було впорядковано відповідно до матеріалу його виготовлення. Така система передбачала поділ музичних інструментів на вісім основних груп: метал, камінь, шовк, бамбук, гарбуз, глина, шкіра та дерево [167]. Процес становлення інструментального виконавства відбувався синхронно з технічним удосконаленням музичних інструментів, а сама класифікаційна модель набула назви ба інь, що перекладається як «вісім тембрів».

Темброва організація інструментів у межах системи ба інь була тісно пов'язана з концепцією ба фен — «вісім вітрів», яка символічно відображала уявлення про просторову впорядкованість світу та

співвідносилися з основними сторонами горизонту. До цієї темброво-космологічної системи входили різні традиційні музичні інструменти, зокрема дзвони та нао, виготовлені з металу; цин, виконаний з каменю; щипкові інструменти цінь і се зі шовковими струнами; духові сяо та ді з бамбука; інструменти шен і юй, основу яких становив гарбуз; глиняні сюань і фоу; численні різновиди барабанів і тао зі шкіри, а також дерев'яні чжу й ву [164]. Така система свідчить про глибоке символічне осмислення тембру як естетичної та світоглядної категорії в традиційній китайській музиці.

До VI століття до н. е. належить одна з найдавніших поетично-музичних пам'яток Китаю — збірка «Книга пісень» («Шицзін»), авторство якої традиційно пов'язують з іменем Конфуція. Цей комплекс текстів, що включає пісні та гімни, розглядається як визначний зразок народної пісенної творчості XI–VI століть до н. е. У науковій традиції саме «Книга пісень» вважається відправною точкою історії китайського музичного мистецтва, попри відсутність нотних фіксацій того часу. Структурний аналіз пісенного матеріалу, більшість якого має фольклорне походження й був поширений у північних регіонах Китаю, засвідчує домінування пентатонової основи, яка в окремих випадках збагачувалася звуковими ступенями, що наближали ладову організацію до моделей, подібних до лідійського та дорійського ладів.

У текстах «Книги пісень» зафіксовано згадки про понад двадцять п'ять музичних інструментів, серед яких струнні (цин, се), духові (юа, шен, ді, гуань), ударні (чжун) та інші. Протягом майже трьох тисячоліть музика залишалася невід'ємною складовою народних свят, релігійних обрядів і громадських церемоній, виконуючи важливі соціальні, комунікативні та сакральні функції.

У період X–VIII ст. до н. е. пісенно-танцювальні форми набули особливої значущості в повсякденному житті, а з часом відбувся поступовий процес відокремлення пісні від танцю, внаслідок чого до VI

ст. до н. е. вона сформувалася як самостійний вид мистецтва. Починаючи з V ст. до н. е., у зв'язку з поширенням конфуціанської філософії, музика набула особливого суспільного значення. Ключові категорії вчення Конфуція — «чи» (ритуал) і «жень» (гуманність), що відповідали ідеологічним запитам аристократичних кіл, знайшли безпосереднє втілення в музичній практиці.

З позицій конфуціанської думки музика розглядалася як мікрокосм, здатний відображати гармонійну будову макрокосмосу. Для давньокитайських мислителів музика виконувала передусім прикладну та регулятивну функцію. Конфуцій наголошував, що впорядкована, гармонійна музика є запорукою стабільного державного управління, а отже, повинна мати чітку структурну організацію. Значна частина елементів традиційної китайської музики була наділена символічним змістом, зумовленим натурфілософськими уявленнями, і, водночас, підпорядковувалася суворій системі. Порушення цієї системи, згідно з давньокитайськими віруваннями, могло спричинити як соціальні, так і космічні дисгармонії.

У пізніших міфах і легендах Китаю III–II ст. до н. е. особливо акцентується увага на здатності музики впливати на природні явища. Музичне мистецтво використовувалося з метою викликання дощу, стимулювання росту злаків і цвітіння рослин, а також для увічнення героїчних чеснот. Зокрема, досконале володіння цинем — п'ятиструнним інструментом — вважалося символом моральної досконалості міфічного імператора Шуня. У цей період існувала спеціальна придворна посада дасіюе (V–IV століття до н. е.), яка передбачала відповідальність за виконання пісенно-танцювальної музики та підготовку музикантів і танцюристів. Важливою писемною пам'яткою цього часу є трактат «Опис етикету» («Лі цзі», V століття до н. е.), що містить окремий розділ «Записки про музику» («Юе цзі»), присвячений осмисленню соціальної та світоглядної ролі музики.

Придворно-церемоніальна інструментальна музика в період правління династій Цінь, Хань, Суй і Тан (221 р. до н. е. – 907 р. н. е.) відіграла провідну роль у політичному та культурному житті Китаю, зокрема в процесах утвердження централізованої державної влади. В епоху династій Цінь і Хань відбулося політичне об'єднання країни, що сприяло зміцненню імператорського правління та реалізації масштабних державних реформ. За правління імператора Цінь Шихуанді були зведені Велика китайська стіна, численні палаци й храми, а також здійснено реформування ієрогліфічної системи письма.

Відкриття Великого шовкового шляху стало важливим чинником економічного й культурного піднесення, сприяло активній взаємодії між кочовими племенами та народом Хань і зумовило взаємопроникнення культурних традицій, зокрема, в галузі музичного мистецтва [167].

Наприкінці періоду правління династії Цінь, до 206 р. до н. е., у китайській музичній культурі з'явився новий різновид традиційної інструментальної ансамблевої практики, який отримав назву «гучуйюе». Цей тип ансамблевого музикування був безпосередньо пов'язаний із військовою сферою та використовувався переважно під час проведення військово-церемоніальних заходів. Основу інструментального складу «гучуйюе» становили ударні інструменти (гу, нао) у поєднанні з духовими (пайсяо, ді, хучзя, цзяо), що забезпечувало потужне, динамічне й емоційно насичене звучання. Завдяки таким тембровим характеристикам ансамбль відігравав важливу роль у військовому житті держави та супроводжував урочистості, присвячені переможним походам і військовим досягненням.

Ансамблі цього типу в зазначений період поділялися на два основні різновиди. Перший, відомий під назвою хен чуй, функціонував у межах військових підрозділів і широко застосовувався в армії, зокрема у кавалерійських формуваннях. Другий різновид — хуанмень гучуй — виник дещо пізніше, приблизно до середини періоду династії Хань, і був орієнтований на обслуговування палацового життя. Його призначенням

стало музичне супроводження імператорських банкетів та урочистостей за участю правителя й його найближчого оточення.

Описані типи ансамблів «гучуйюе» зберігали свою функціональну значущість і в подальші історичні періоди, оскільки активно застосовувались у палацових, військових, цивільних і храмових церемоніях уже за часів наступних династій. Це свідчить про їхню стійкість і важливе місце в системі національної музичної спадщини Китаю. При імператорському дворі існувала розгалужена система ансамблів традиційних інструментів, які відрізнялися між собою як за кількістю виконавців, так і за функціональним призначенням. Так, імператорський оркестр міг мати значний склад, тоді як камерний ансамбль імператриці виконував музику в межах її приватних покоїв, забезпечуючи більш інтимний характер звучання.

Вагомим археологічним відкриттям для дослідження музичної культури цього періоду стало виявлення традиційних музичних інструментів у гробниці імператора Цінь Шихуанді разом із теракотовими воїнами. Хоча повний масштаб значення цієї знахідки для історії музики ще не до кінця усвідомлений, низка дослідників висловлює припущення, що в гробниці можуть залишатися нерозкриті колекції музичних інструментів, прикрас, а також стародавніх письмових джерел, пов'язаних із музичною практикою того часу [167].

У подальшому музична установа «Дасіюе», що функціонувала в період династії Чжоу, зазнала інституційної трансформації та отримала нову назву — Юефу («Музична палата»). До кола її основних завдань входили збирання, систематизація та художня обробка народних музичних зразків, вивчення теоретичних засад музичного мистецтва, навчання гри на традиційних інструментах, а також підготовка педагогів, які займалися укладанням підручників з теорії музики й практики інструментального виконавства [11].

Саме в цей історичний період утвердилася благородна традиція фіксації та художнього опрацювання народних мелодій, відома під назвою «юефу». Цей процес заклав підґрунтя для формування імператорського музичного мистецтва дацюй («велика арія»). У добу Північних і Південних династій (420–581 рр.) ансамбль «гучуйюе» відіграв важливу роль у поширенні традиційного інструментального виконавства серед різних соціальних верств населення. Водночас ці типи ансамблю продовжували активно функціонувати в придворних, військових, цивільних і храмових церемоніях у наступні династичні періоди, що ще раз підкреслює їх фундаментальне значення для національної музичної традиції Китаю.

Значно пізніше, в епоху Тан, у північних регіонах Китаю сформувався народний пісенний жанр сянге («пісня взаємної згоди»). Згодом на півдні країни виникла інша пісенна традиція — циншанюе («солодкозвучна музика»), яка в V–VI ст. отримала скорочену назву цинюе [111]. Ці жанрові різновиди стали важливими складниками народної музичної культури, відображаючи регіональні особливості музичного мислення.

У період династії Хань мистецтво гри на цині набуло особливої популярності. Специфічний, вишуканий тембр цього інструмента став важливою складовою духовного життя освічених верств суспільства, символом гармонійного співіснування людини з природою та засобом досягнення внутрішньої рівноваги в межах китайської філософської традиції. Оволодіння мистецтвом гри на цині, що оспівувалося в поезії та відображалося в живописі, стало характерною ознакою культурного ідеалу цієї епохи.

Народні пісні періоду династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) були інтегровані до придворної музичної практики у формі пісенного жанру фанчжунюе, який отримав назву сянге. Виконання таких пісень здійснювалося під інструментальний супровід гуциня, шена, се, ді та гучженя. Пісенний репертуар, що становив основу ансамблю «гучуйюе», з

часом зазнав жанрової трансформації й отримав новий статус під назвою «сичжуюе».

Ансамбль «сичжуюе» формувався з двох основних груп традиційних інструментів — струнних і духових. Його назва походить від ключових складових інструментарію: си — смичково-щипковий струнний інструмент, і чжу — бамбуковий духовий. Кількісний склад ансамблю зазвичай коливався від двох до десяти виконавців [121]. Музичні твори у виконанні цих ансамблів відзначалися ясним, доступним для сприйняття звучанням, яке характеризувалося м'якістю, мелодійністю та виразною естетичною привабливістю.

У трактаті «Гуань-цзи» (I ст. до н. е.) зафіксовано уявлення про числову організацію п'яти основних тонів: перший тон співвідносився з сакральним числом 81 ( $9 \times 9$ ), яке трактувалося як «найвище число неба», тоді як інші звуки формувалися шляхом послідовного зменшення або збільшення висоти на одну третину від попереднього. Такий принцип відображав акустичні закономірності пентатонної звукової системи. Ладотональна організація китайської музики визначалася тим, який саме звук із дванадцятиступеневого звукоряду виконував функцію гун або шан. У V–III століттях до н. е. пентатоніка була розширена двома додатковими звуками, внаслідок чого сформувалася семиступенева система з півтоновими інтервалами — нижче гун (бяньгун) і нижче чжи (бяньчжі). П'ятиступінчата гама з урахуванням цих інтервалів наближалася до ладової структури лідійського типу. Загалом теоретично розрізнялося 84 ладо-тональні варіанти ( $7 \times 12$ ), однак у реальній виконавській практиці застосовувалася лише частина з них. Характерною особливістю інтонаційної природи китайської музики є її переважно семантична спрямованість, що істотно відрізняє її від європейської традиції з домінуванням емоційної інтонації. Ця специфіка безпосередньо пов'язана з особливостями китайської мови, яка має чотири типи смислової інтонації (у давніші періоди існував також п'ятий тип).

У період династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) високий рівень культури істотно вплинув і на розвиток музичного мистецтва, яке у формах народних пісень, танців і традиційного інструментального виконавства набуло державного значення. Уже в II столітті до н. е. при імператорському дворі було засновано спеціальну музичну палату Юефу, до складу якої входив численний колектив співаків і танцюристів (до 800 осіб), залучених із різних регіонів країни. Поширення південнокитайських пісенних і танцювальних традицій у північних областях сприяло виникненню нових фольклорних форм, відомих під назвою Юефу Шіге. Однією з визначальних рис китайської музичної культури є її нерозривний зв'язок із поетичним словом, унаслідок чого Юефу Шіге поступово перетворилися на самостійний літературний жанр. Така взаємодія музики і тексту зумовила домінування вокальних жанрів над інструментальними.

Діяльність Юефу пов'язана з іменами відомих діячів, зокрема Сима Сян-жу (II ст. до н. е.) та Цай Юна (II ст. н. е.), які займалися збиранням, класифікацією й художньою обробкою народних пісень. Фольклорний матеріал систематизувався за різними критеріями: за способом виконання (наоге — із супроводом гонгу, або сян-хеге — хорові пісні), за регіональним походженням (пісні області У та інших регіонів), за функціональним призначенням (обрядові, храмові, палацові), а також за складом виконавців — з інструментальним супроводом або у виконанні капельного хору. Китайським народним пісням притаманні одноголосність і гетерофонія, регулярні ритмічні формули з повторюваними пунктирними або синкопованими ритмами. Вокальна манера характеризується фальцетним і горловим звучанням. Водночас в інструментальній музиці поступово з'являються елементи багатоголосся, особливо в ансамблевих формах виконавства.

У період правління династії Суй (581–618 рр.) процеси етнополітичної консолідації відіграли визначальну роль у формуванні єдиної державної основи Китаю. Об'єднання різних народів сприяло не

лише стабілізації політичної системи, а й активному залученню та взаємопроникненню локальних музично-культурних традицій. Саме в цей час завершилося становлення централізованої моделі управління країною, що створило сприятливі умови для інтеграції мистецьких практик північних і південних регіонів. Музичні культури різних територій вступили в інтенсивний діалог, у результаті чого виникли нові синтетичні форми, що поєднували регіональні особливості в межах загальнонаціонального художнього простору. Так сформувалися масштабні музичні комплекси, відомі як «музика семи регіонів» (цибуюе), «музика дев'яти регіонів» (цзюбуюе), а згодом — «музика десяти країн» (шибуюе).

Комплекс цибуюе об'єднував музичні традиції різного походження, зокрема стилі силянської музики (силянюе), музику цинюе, спадщину корейського царства Когурьо (гаоліуюе), індійські музичні елементи (тяньчжуюе), традиції Бухари (аньгоюе), Кучі (гуйцзююе), а також музичну культуру регіону венькан. У подальшому структура цзюбуюе була доповнена музичними стилями Самарканда (каньгоюе) та Кашгара (шулеюе). Формування шибуюе завершилося включенням музики з області Гаочан (гаочанюе). Кожен із десяти музичних напрямів репрезентував самостійну культурну традицію відповідної країни або регіону, зберігаючи власну стильову ідентичність без змішування з іншими. Так, зокрема, корейська музика не виконувалася в регіоні Ганьсу. «Музика десяти країн» широко застосовувалася в палацовій практиці — під час урочистих банкетів і державних церемоній. Для її виконання залучалися різні типи традиційних інструментальних ансамблів, зокрема «чжунцинюе», «гучуюе» та «сичжуюе», у складі яких використовувалися інструменти шен, сяо, чжень, ді, піпа, численні ударні, а також окремі західно-персійські інструменти — кунхоу, били, хуцзя [160].

Найвищого піднесення традиційне музично-інструментальне мистецтво Китаю досягло в епоху династії Тан (618–907 рр.). У цей період народна музика в усіх жанрових різновидах — пісенному, танцювальному

та драматично-музичному (як у придворному, так і в релігійному контексті) — отримала надзвичайно широку палітру художніх форм. Водночас «цзюбуюе» та її пізніша модифікація — шибуюе («музика десяти областей») виконували різні функціональні завдання в системі музичної культури. У танську добу сформувався новий напрям придворного музичного етикету — янь юе, що репрезентував банкетно-церемоніальну музику. Палацові бенкети супроводжувалися комплексними виступами, які поєднували танець, ансамблеву інструментальну гру та вокал. Саме янь юе поступово стала провідною музичною формою епохи Тан, відтіснивши традицію я юе на другий план.

Отже, загальний культурний злет епохи династії Тан (VII–X ст.) став відправною точкою розквіту китайського музичного мистецтва, художнім уособленням якого сформувався так званий «танський стиль». Цей стиль набув поширення не лише в межах Китаю, а й справив помітний вплив на музичну культуру сусідніх регіонів, зокрема Кореї та Японії. Музична освіта в танській період досягла високого рівня інституціоналізації: у 714 році було засновано п'ять спеціалізованих державних навчальних закладів, у яких здійснювалася підготовка фахівців з музики та танцю. Паралельно з цим при імператорському дворі почали формуватися перші професійні акторські колективи, а також спеціалізовані придворні виконавські школи, серед яких особливе місце посідав «Грушевий сад» (Ліюань), що об'єднував музикантів, співаків і танцюристів.

У X столітті з'являється один із найґрунтовніших теоретичних трактатів з музики — «Записки про музику» Дуань Анцзе, який узагальнив досягнення попередніх епох і заклав підґрунтя для подальшого розвитку музичної теорії. Водночас відбувається вдосконалення найпростіших форм нотного запису. У поетичній творчості панівними стають виразні ліричні форми — чотиривірші ши, а в музичній практиці формується нова пісенно-танцювальна жанрова модель — дацюй. Поети Ду Фу, У Цзюйі та Лі Во створювали пісенні тексти, спираючись на структуру чотиривірша, що

свідчить про тісний зв'язок поетичної і музичної традицій. Ця складна за своєю музичною організацією форма, що виникла на основі народної творчості, поступово відокремилася від фольклорного середовища та набула поширення в межах придворної музичної культури. Пісенна творчість цього періоду була чітко регламентована нормами віршування: рядок мав складатися з п'яти або семи ієрогліфів, тобто відповідної кількості складів.

Наприкінці танської епохи (IX ст.) набули популярності бянвень — твори, що поєднували прозовий і віршований виклад народних оповідань, а також окремі сюжети, запозичені з буддійських канонічних текстів. Філософсько-естетичне осмислення музики танського періоду знайшло відображення у творчості поета Ван Юйчена (X ст.), зокрема в його «Оді музиці Найбільшого Єдиного», де музика постає як вияв даосько-буддійського світогляду та засіб гармонізації людини з космосом [159,160].

У період розквіту інструментального музикування та становлення «танського музичного стилю» відбулася подія виняткового значення для історії китайської музичної педагогіки — формування класичної системи музичної освіти. В основних державних музичних закладах цього часу були створені чітко структуровані методичні навчальні підрозділи, які впровадили розгалужену систему підготовки виконавців на традиційних музичних інструментах. Інструментальне мистецтво ставало дедалі багатшим за жанровими й технічними параметрами, а також доступнішим для представників різних соціальних верств.

За правління імператора Сюань-цзуна було відкрито п'ять спеціалізованих шкіл музики й танцю. Паралельно з цим при дворі були організовані театральні трупи, відомі під назвами «Ліюань» і «Ічюань» (трупи «Грушевий сад» і «Палата весни»). Основними завданнями цих інституцій були збирання музичного репертуару, професійна підготовка виконавців та активне поширення музичного мистецтва. Придворна музика цього періоду поділялася на два головні типи: ли-бу цзі — музика для

виконання на відкритому просторі, та цзо-бу цзі — музика для камерного виконання в приміщеннях. Китайські історики зазначають, що чисельність придворних оркестрів у цей час значно зросла і могла досягати близько 1500 виконавців [167].

У країні починає функціонувати розгалужена мережа професійних музично-освітніх закладів, як центрального, так і місцевого підпорядкування, метою яких була підготовка музикантів-інструменталістів. Освітній процес для учасників інструментальних колективів набуває системного й масштабного характеру, охоплюючи майже всі соціальні прошарки населення. Так, методично впорядкована й професійно організована освіта в школі Даюешу забезпечувала підготовку виконавців для музично-танцювальних дійств і готувала кадри для монастиря Да Чан. Музична школа Гучуйшу, що входила до структури музично-адміністративних установ, спеціалізувалася на підготовці музикантів для військових оркестрів, навчаючи гри на духових і ударних інструментах. У межах цієї школи функціонував також ансамбль «гучуйюе», який використовувався під час придворних урочистостей і офіційних церемоній.

Учні закладів Ліюань («Грушевий сад») і Цзяофан («Придворна школа») опановували мистецтво гри на традиційних музичних інструментах поряд із вокально-танцювальною підготовкою. У школі Цзяофан особлива увага приділялася ансамблевому виконавству, а студенти брали активну участь у різноманітних практичних формах сценічної діяльності. Навчальний процес передбачав поділ учнів за спеціалізаціями з подальшим розподілом у відповідні виконавські колективи. За дитячу музичну освіту відповідав підрозділ Сяо Буїньшен. Дослідники зазначають, що загальна кількість музикантів у цих навчальних закладах — як викладачів, так і учнів — сягала близько 3000 осіб, при цьому провідну роль у придворних музичних виставах відігравали виконавиці зі школи Цзяофан [167].

Три основні музично-освітні установи типу Ліюань виконували різні функції. Однією з ключових залишалася палацова, яка перебувала під безпосереднім контролем імператора. Так, у школі «Тайчан Ліюань», розташованій у Шитині, здійснювалася підготовка фахівців для обслуговування придворних церемоній, тоді як у «Новій Ліюань» у Лояні основна увага приділялася вивченню та збереженню народної музичної традиції.

Музична культура та система мистецької освіти Китаю в означений період досягли надзвичайно високого рівня розвитку, а професія музиканта набула привілейованого соціального статусу. Історичні джерела переконливо свідчать, що інтенсивність розвитку музичної освіти й художньої практики безпосередньо залежала від особистого світогляду імператора, який перебував при владі. Саме за умов сприятливого ставлення правителя до мистецтва музика ставала важливим елементом державної ідеології та культурної політики. Традиції музичної культури танської епохи виявилися настільки життєздатними, що не лише збереглися в подальших історичних періодах, а й отримали подальший розвиток у межах наступних династій. Показовими є сталі поняття, які закріпилися в науковому та культурному дискурсі: «танський стиль», «танська класична музика», «танська класична поезія», «танський класичний живопис». Саме цей історичний етап позначений фундаментальними науково-технічними відкриттями — винаходом пороху, компаса та ксилографії. За оцінками дослідників, культурний розвиток династії Сун став наступною вершиною еволюції китайської класичної музики [159, 167, 171].

Отож, у межах музичної культури цього часу сформувався широкий спектр жанрових напрямів придворної ансамблевої традиції, серед яких провідне місце посідали: класично-ритуальна та витончена я юе; військово-духовий жанр гучуйюе; банкетно-церемоніальна янь юе, що реалізовувалася, зокрема, в ансамблевій формі сичжуйюе; автономна інструментальна традиція ху юе; загальнодоступна су юе; театральна

музика санг юе, а також камерно-інструментальний напрям, пов'язаний із мистецтвом гри на цині — цинь юе.

Музична практика цього періоду також характеризувалася наявністю двох провідних мелодико-стильових напрямів. Північний стиль — бейцюй («північна мелодія») — вирізнявся енергійною інтонаційною природою, значною кількістю стрибків у межах семиступеневої гами та героїко-драматичним забарвленням. Натомість південний стиль — наньцюй («південна мелодія») — характеризувався плавністю мелодичного руху, м'яким тембровим звучанням і опорою на пентатонічну ладову основу. Обидва стилі реалізовувалися в пластичній, пісенно-поетичній манері виконання у супроводі ансамблів традиційних китайських інструментів.

Наприкінці правління династії Юань північний стиль бейцюй поступово втрачає домінуючі позиції, поступаючись популярністю жанру наньсі. Водночас активізується розвиток пісенного жанру, що ґрунтувався на використанні архаїчних мелодій, їх обробці та переосмисленні у поєднанні з поетичними текстами. Цей напрям отримав назву цюцзи («дитячі мелодії»). Народна музична культура включала п'ять базових жанрових форм: пісню, декламацію, баладу (чжугундяо), драму, танець і власне інструментальну музику [111]. Саме в період династії Сун ці жанри набули завершених форм і визначили подальший розвиток музично-сценічної традиції Китаю.

Китайські дослідники зазвичай поділяють історію династії Сун на два етапи: Північний період (960–1127 рр.) та Південний період (1127–1279 рр.). У цей час домінуючими художніми формами залишалися драматичні жанри та пісенно-поетичні композиції. Наприкінці Північного періоду на північному заході Китаю, в регіонах компактного проживання національних меншин хуей і монголів, формується новий тип ансамблю, основу якого складали струнні інструменти, зокрема хуцинь, а також щипкові — гучжен, піпа та хобуси. Після проникнення цього ансамблю в центральні області країни він швидко інтегрувався в музично-драматичну

традицію байцюй, виконуючи функції акомпанементу або сценічного супроводу.

До завершення правління династії Сун у складі цього ансамблю з'являються нові щипкові інструменти — саньсянь і янцінь. У результаті тривалої еволюції ансамбль отримав назву «сяньсо», що було закріплено завдяки роботі над музичними збірниками митців періоду династій Мін і Цін — Шень Чунсуя (?–1645), Хуан Веньяна (1736–?) та Яо Се (1805–1864) [164]. Поєднання смичкових і щипкових інструментів стало визначальною рисою ансамблю та зумовило формування назви «сяньсоюе». За своїми стильовими та структурними характеристиками цей ансамбль має спільні риси з традицією «сичжуюе».

Інструментальна музика, що виконувалася великими ансамблями типу «сяньсоюе» (чисельністю від 20 до 100 виконавців), широко застосовувалася в імператорському палаці у поєднанні з вокальними, танцювальними та драматичними формами в період правління династій Сун і Юань. Надалі в межах цієї традиції чітко окреслюється диференціація на інструментальну, вокальну та драматичну складові. Поступово сформувалася система з десяти камерних інструментальних ансамблів, до складу яких входили, зокрема, поєднання гуциня і сяо; шена і ді; ді, гу та баня. За своєю структурою ці ансамблі можна зіставити з сучасними дуетами й тріо, такими як «чаочжоу сяньши», «байша сиюе» та іншими [121].

Юаньська культурна традиція закріпила поняття «юаньська класична драма». Відомо, що ще в період Ханьської імперії будувалися спеціальні сценічні майданчики для виступів акторів, музикантів і декламаторів. Якщо в епоху Тан вуличні вистави були органічною складовою міського життя, то в юаньський період театралізоване дійство трансформується в самостійне й розвинене драматичне мистецтво. Це мистецтво поділялося на два основні напрями — північну та південну драму. Саме в цей час остаточно формується синтетична модель, що об'єднала музику, спів,

танець і пантоміму, заклавши основу музичної драми, яка згодом приведе до виникнення «Пекінської опери». Характерною є й інструментальна диференціація цих напрямів: музичний супровід південної драми ґрунтувався переважно на тембрі язичкових духових інструментів, зокрема флейти, тоді як у північній драмі провідну роль відігравав двострунний смичковий інструмент хуцинь, запозичений Китаєм саме в період династії Юань [130].

Епоха культурного просвітництва в історії китайського музичного мистецтва традиційно пов'язується з періодами правління династій Мін («просвітлена») та Цін. Саме в цей час малий інструментальний ансамбль набуває особливої популярності й стає однією з провідних форм музикування. Наприкінці епохи Мін у південній частині провінції Цзянсу формується новий тип ансамблевого виконавства — шифань. Семантика цього терміна відображає специфіку музичного мислення: ієрогліф «ши» означає множинність або велику кількість, тоді як «фань» вказує на постійні трансформації та змінність. Відповідно, поняття «шифань» застосовується до виконавської практики, в якій відбуваються безперервні інтонаційні й ритмічні варіації мелодичного матеріалу. Початковий склад цього ансамблю ґрунтувався переважно на традиційних ударних інструментах, зокрема гу, ді, муой, бань, бо та лоу. На ранньому етапі правління династії Цін інструментальний склад розширюється за рахунок духових (ді, гуаньцзи, сяо, шен), щипкових (саньсянь, піпа) та смичкових інструментів (ерху, баньху). Для цього ансамблю традиційних унструментів характерний витончений, стримано-декоративний інструментальний стиль, що закріпився в музичній практиці під назвою «чуйдаюе» [167].

Підчас правління династії Мін у північних регіонах Китаю зазнає змін ансамблева традиція «гучуйюе». Із її складу поступово зникають духові інструменти, натомість домінуючу роль починають відігравати ударні засоби звучання — ло, гу та інші різновиди перкусії. Внаслідок цих

трансформацій ансамбль отримує нову назву — «логуюе». Ця форма ансамблевого традиційного музикування набула значного поширення в повсякденному музичному житті як міських осередків, так і сільських громад, виконуючи важливу соціокультурну функцію.

Початок XIX століття позначений складними політичними подіями, зокрема періодом так званих «опіумних війн», що негативно позначилися на стані придворної музичної традиції. Унаслідок загального політичного й соціального занепаду відбувається поступове згортання інституційної підтримки музичного мистецтва при дворі. Наприкінці правління династії Цін, у 1912 році, придворні музичні ансамблі та театральні трупи були остаточно розпущені, що символізувало завершення багатовікової традиції імператорського музичного покровительства.

У період династії Сун (X–XIII ст.) у дещо трансформованому вигляді відроджується конфуціанська концепція музики, згідно з якою провідне значення надавалося практичному впливу музики на людину та суспільство, тоді як її суто естетичні аспекти розглядалися як другорядні. Співак і поет Кун Саньчжуань (середина сунського періоду) став одним із фундаторів нової оповідно-пісенної форми — чжугундяо, що являла собою багаточастинну пісню-баладу. Цей жанр виконувався з чергуванням різних тональностей відповідно до структури окремих частин твору; кожна з них мала власний ладо-тональний і ритмічний профіль, який змінювався синхронно з переходом між частинами. Виконання таких пісень, як правило, супроводжувалося грою на струнних інструментах.

У X–XII століттях на півночі Китаю активно формується театральна культура, тоді як у XIII–XIV століттях відбувається розквіт театральної форми цзацзюй, основою якої слугувала музика північного мелодичного типу — бейцзюй. У XIII столітті видатний драматург Гуань Хань-цин створив близько 60 п'єс у жанрі цзацзюй, спираючись на північнокитайський музичний фольклор. Паралельно багаточастинні драматичні твори чуаньці формувалися на основі народної музики

південних регіонів Китаю. У південному культурному просторі розвиток театру наньсі (південної музичної драми) тісно поєднувався з мелодичною групою наньцюй, що визначала її інтонаційні особливості.

Музично-теоретична думка періоду династії Сун приділяла значну увагу проблемам темперації та ладової організації звуку. Ці питання докладно розглядалися в трактаті «Люйлюй синьшу» («Нова книга про співвідношення півтонів») музиканта й теоретика Цай Юаньдіна, а також у праці Чжан Яня (1248–1320) «Походження ци» («Ци юань»), де особливу увагу приділено природі звука і слова та їх інтонаційній спорідненості. Ци визначається як поетична форма вільного розміру, що створювалася на основі конкретного музичного мотиву; починаючи з X століття, саме ця форма суттєво вплинула на будову пісенних композицій. Такий підхід надавав можливість більш вільного й багатогранного вираження почуттів у порівнянні з формою дацюй. Розвиток жанру ци в епоху Сун став важливим свідченням органічної єдності музики та слова в китайській культурній традиції.

В окремих розділах трактату Чжан Яня, присвячених теорії пісенного виконання, детально аналізуються проблеми вокальної техніки. Автор визначав типові недоліки у виконанні пісень і пропонував конкретні шляхи їх подолання. До нашого часу збереглися пісні поета й композитора Цзян Куя (близько 1155–1230), записані з використанням нотної фіксації, що є надзвичайно цінним джерелом для дослідження виконавської практики епохи.

Музичні трактати періоду династії Сун містять численні свідчення активного й різноманітного музичного життя в містах, монастирях і палацах. Законодавчі норми суворо регламентували систему музичних привілеїв як у придворному середовищі, так і в приватному житті, визначаючи ієрархію доступу до різних форм музичного мистецтва.

Періоди правління династій Юань і Мін (XIII–XVII ст.) вважаються часом найвищого піднесення китайського музичного мистецтва. Саме в цей

історичний відрізок відбувається інтенсивний розвиток музично-теоретичної думки, а також форм музики, тісно пов'язаних із театральним мистецтвом. Особливого значення набуває музична драма, відома під назвою юаньська драма, яка розглядається дослідниками як вершина розвитку традиційної китайської драматургії. У XV–XVI століттях у південних регіонах Китаю формується й досягає розквіту жанр куньцюй (або Куньшаньська п'єса), становлення якого значною мірою пов'язане з діяльністю актора, співака й композитора Вей Лян-фу. Починаючи з XVI століття, цей жанр поступово поширюється і на північні території країни.

У теоретичному трактаті юаньської доби «Міркування про спів» особлива увага приділяється ролі музики в структурі юаньської драми, де вона сприймалася передусім як джерело естетичної насолоди. Центральним елементом драматичної дії визнавалася вокальна арія — цюй, що виконувалася в межах певного ладового комплексу (таошу). Автор трактату детально описує темпові контрасти — гунь (швидкий темп) і мань (повільний темп), структуру арії, яка зазвичай складалася з трьох частин, а також різновиди завершальних розділів, зокрема так звану «несподівану» або «оманливу» коду. Окремо подається система з 17 основних ладів, серед яких виділяються 6 гун і 11 ляо, що не будувалися безпосередньо від опорних звуків. Музикознавці юаньської епохи також аналізували специфіку храмової музики залежно від релігійної традиції, наголошуючи на відмінностях релігійного співу: даоський спів був спрямований на вираження почуттів, буддійський — на осягнення сутності, тоді як конфуціанський — на утвердження моральних принципів. До провідних естетичних категорій музики цього часу належали вишуканість (я) і простота, наближеність до народу (су). В епоху Юань широкого застосування набула семиступенева гама, що за структурою нагадує європейський мажорний лад, однак у Китаї вона розвивалася автономно, тоді як у європейській музичній традиції того часу домінував григоріанський спів, де мажор ще не виконував провідної функції [111].

Завершальний етап еволюції класичної китайської музики припадає на період династії Мін (XIV–XVII ст.). У цей час музикант і теоретик Чжу Цзай-юй у праці «Енциклопедія музичних звуків» («Люйлюй цзин'ї», 1584) здійснив ґрунтовне осмислення принципу рівномірно темперованого дванадцятиступеневого звукоряду, спираючись на попередні напрацювання Хіл Ченного. Завершивши теоретичне оформлення системи люй-люй, Чжу Цзай-юй підсумував розвиток класичної музичної традиції своєї епохи. Хоча його теорія не отримала широкого практичного втілення, ця праця має виняткову історичну цінність, оскільки зберегла музичний матеріал численних пісень і танців періоду Мін.

У сфері пісенного мистецтва формується жанр таньці, що проіснував аж до XX століття. Він являв собою римоване багаточастинне оповідання, у якому декламація чергувалася зі співом під супровід струнних інструментів. За таких умов виконавець поєднував у собі функції співака, декламатора та акомпаніатора. Подальша еволюція жанру таньці сприяла виникненню нових форм, зокрема баоцзюань, які збереглися переважно в південних регіонах Китаю, а також різних різновидів дагу — оповідних творів у супроводі барабана й струнного інструмента, що набули поширення на півночі країни [130].

У період з XVII до XX століття традиційна китайська музика продовжувала відігравати провідну роль у культурному житті, водночас поступово виявлялася тенденція до її демократизації. Це проявлялося в активному розвитку пісенної культури та численних локальних театральномузичних традицій. Серед них особливу популярність здобула Пекінська музична драма — цзінцзюй. У східних регіонах Китаю поширюється також оркестрова музика, відома під назвами ши фань гу або цу си ши ши фань, яка виконувалася з використанням духових, струнних та ударних інструментів. Початок XIX століття позначений складними політичними подіями, зокрема періодом так званих «опіумних війн», що негативно позначилися на стані придворної музичної традиції. Унаслідок загального

політичного й соціального занепаду відбувається поступове згортання інституційної підтримки музичного мистецтва при дворі. Наприкінці правління династії Цін, у 1912 році, придворні музичні ансамблі та театральні трупи були остаточно розпущені, що символізувало завершення багатовікової традиції імператорського музичного покровительства.

У XVIII–XIX століттях на музичну культуру Китаю починають дедалі помітніше впливати європейські музичні течії. Особливо інтенсивним цей процес стає на межі XIX–XX століть, коли ознайомлення з європейською музикою відбувалося переважно через Японію. У цей час з'являються китайські музиканти, що опановують європейські інструменти, формуються оркестри західного типу, а також публікуються перші китайські видання класичних європейських музичних творів.

Таким чином, вплив західноєвропейської музичної культури, започаткований ще в XVI–XVII століттях, значно посилюється наприкінці XIX — на початку XX століття. Традиційні ансамблеві форми інструментального музикування, зокрема «гучуйюе», «сичжуйюе», «сяньсоюе», «чуйдаюе» та «логуюе», не лише стали підґрунтям для формування нових жанрів, а й зазнали істотних трансформацій, що спричинило виникнення нових виконавських стилів залежно від регіонального й етнічного середовища їх побутування [130].

Інтерес китайських композиторів до ансамблевої інструментальної музики поступово зростає. Вони активно створюють музичні взірці для різноманітних традиційних ансамблів, поєднуючи національні музичні традиції з елементами західноєвропейської музики. Такий синтез сприяв появі нових оригінальних стильових напрямів, що істотно збагатили китайську музичну культуру та визначили подальші вектори її розвитку. Початок XX століття позначився потужним впливом західного мистецтва на китайські музичні традиції, що спричинило глибокі зміни в ансамблевому музикуванні та, відповідно, у системі музичної освіти [148].

На початку ХХ століття, в умовах розгортання масштабного просвітницького руху, що охопив усі сфери культурного життя Китаю, музичне мистецтво поступово інтегрується в систему формальної освіти. Музику починають викладати в навчальних закладах різного рівня, а в пісенній творчості втілюються суспільно-політичні зміни. У цей час з'являються пісні, які відображають нові ідеологічні орієнтири та висловлюють протест проти національного і соціального гноблення. Антиімперіалістична боротьба китайського народу сприяла формуванню революційного пісенного репертуару, за своїм характером близького до робітничих пісень. Одночасно до Китаю проникають революційні пісні іноземного походження, які завдяки простоті музичної мови та спорідненості з традиційною народною мелодикою швидко знаходять відгук серед широких верств населення. Паралельно розпочинається систематичне ознайомлення з сучасною європейською музичною культурою.

Після подій руху «4 травня» (1919) значна частина ідейно активної китайської молоді здобуває музичну освіту в європейських країнах, прагнучи адаптувати до національного ґрунту нові художні принципи й досягнення західного музичного мистецтва. Важливим кроком у цьому напрямі стало відкриття в 1919 році композитором Сяо Юмеєм музичного факультету при Пекінському університеті, де навчання здійснювалося за зразками європейських консерваторських програм. Аналогічні факультети з'явилися й в інших університетах і функціонували до 1924 року. У навчальному процесі студенти опановували твори західноєвропейської класики, зокрема меси Георга Генделя, «Німецький реквієм» Йоганнеса Брамса та інші масштабні композиції. У 1927 році Цай Юань-Пей і Сяо Юмей заснували консерваторію, при якій було створено симфонічний оркестр європейського типу під керівництвом Сяо Юмея. У цей же період упроваджується нова система нотації, що замінила традиційну, яка використовувалася ще з епохи династії Тан.

Активізація комуністичного руху в 1930–1940-х роках сприяла поширенню масової пісенної культури. У 1932 році композитори Ге Ер і Люй Цзі організували революційне об'єднання музикантів, діяльність якого була спрямована на підтримку національно-визвольної боротьби проти японської агресії. Саме в цей період було створено низку патріотичних пісень, серед яких «Марш добровольців» Ге Ера згодом набув статусу державного гімну КНР. Одним із перших китайських композиторів, які активно звернулися до європейських композиторських технік, був Сі Сінхай (Сянь Сінхай). У цей час формується покоління професійних композиторів, які у своїй творчості поєднують інтонаційні особливості музики різних етнічних груп, що населяють Китай. Визначальною рисою нової професійної музики стає її народна спрямованість. Розгортається масштабна робота зі збирання та систематизації музичного фольклору, яку очолювали Хе Лутін і Ма Ке. Серед яскравих представників музичної культури цього періоду — композитор і скрипаль Ма Сіцун, композитор і музичний теоретик Люй Цзі, скрипаль і диригент Хе Шінде, піаністи Лю Шікунь і Фу Цун [167].

Після утворення Китайської Народної Республіки в 1949 році музичне мистецтво отримало потужну державну підтримку. 23 липня 1949 року в Пекіні було засновано Всекитайську асоціацію літератури та мистецтва, а 25 вересня 1953 року на її основі сформувався Союз китайських музикантів, головою якого став композитор Люй Цзі. На той час у країні функціонували три провідні консерваторії — у Пекіні, Шанхаї та Тяньцзіні, а також чотири музичні інститути, розташовані в Ухані (провінція Хубей), Шеньяні (Ляонін), Сіані (Шеньсі) та Ченду (Сичуань). Окрім цього, діяли Інститут народної музики в Пекіні, музичні училища в регіоні Дунбей (Північний Схід) і в Гуанчжоу.

У першій половині 1960-х років, а особливо в період «культурної революції», музичне мистецтво було підпорядковане ідеологічним завданням і використовувалося переважно як засіб пропаганди політичних

гасел керівництва країни. У цей час виконання іноземної музики, а також творів, написаних до 1966 року, було заборонене. До офіційно дозволеного репертуару увійшли лише п'ять зразкових пекінських музичних драм цзінцзюй («Шацзябан», «Червоний ліхтар», «Взяття гори Вейхушань», «Морський порт», «Напад на полк білого тигра») і два балети — «Сіва дівчина» та «Червоний жіночий батальйон». Ці твори, створені колективною працею театральних труп, мали суворо регламентовану структуру і слугували канонам для наслідування. На основі зразкової п'єси «Шацзябан» була створена оркестрова версія для симфонічного оркестру з використанням китайських національних інструментів. Завершення концертних програм зазвичай включало виконання арій з драми «Червоний ліхтар» у супроводі фортепіано [5, 130].

У другій половині 1960-х років фортепіанне виконавство було офіційно заборонене, а інструменти знищувалися. Проте вже у 1970 році фортепіано знову дозволили використовувати в кінематографічних і концертних програмах. Це відповідало принципу Мао Цзедуна «використовувати іноземне на користь китайського». Саме тоді був створений фортепіанний концерт «Хуанхе», що являв собою колективну інструментальну переробку однойменної кантати Сі Сінхяя. Твір виконувався без хору, оскільки оригінальний текст було заборонено через його ідейну невідповідність офіційній доктрині. Натомість у концерті прозвучали десять революційних пісень з новими текстами, написаними в контексті культу особистості Мао Цзедуна. У 1972 році репертуар дозволених творів поповнився відновленими операми «Слава Лунцзяна» та «Червоний жіночий батальйон», створеними на основі сюжетів «зразкових балетів». Упродовж «культурної революції» виконання народної музики як аматорськими, так і професійними колективами було заборонене, а музиканти часто залучалися до фізичної праці. Лише в 1970-х роках їм дозволили знову включати до репертуару окремі зразки народної творчості, офіційно санкціоновані владою. Важливою подією стало видання в 1972

році збірки «Пісні з поля бою», до якої увійшли музичні твори періоду «культурної революції», що отримали широке поширення по всій країні.

Отже, з одного боку, система професійної підготовки музикантів у першій половині ХХ століття орієнтувалася на охорону та спадкоємність традицій народно-інструментального мистецтва, з іншого — вплив західної музичної культури сприяв включенню європейських академічних інструментів до складу традиційних китайських ансамблів. У низці загальноосвітніх навчальних закладів було запроваджено викладання музики за західними педагогічними моделями, які, однак, не враховували специфіки та потенціалу національної музичної традиції. Це зумовило поступове зменшення уваги до автентичних форм традиційного виконавства й одночасне посилення ролі західних музичних практик у навчальному процесі [105]. Водночас визначальним етапом у збереженні китайського інструментального мистецтва та формуванні професійних виконавських навичок стало відкриття у 1920 році Національної Шанхайської консерваторії, заснованої Сяо Юмеєм (1884–1940). Саме цей заклад заклав фундамент сучасної системи професійної музичної освіти Китаю.

Подальший розвиток національної музичної культури був пов'язаний із створенням у 1927 році Сяо Юмеєм, Чжао Юаньчженем та Лю Тяньхуа Товариства передової «Китайської музики». Основними напрямками діяльності цього об'єднання стали формування та впорядкування «Національної музичної колекції», наукове дослідження та популяризація національної музичної спадщини, а також відновлення та активізація діяльності традиційних інструментальних ансамблів. У цей період національні композитори починають систематично створювати оригінальні твори для інструментальних оркестрів і ансамблів. Паралельно виникають музичні редакції та видавництва, орієнтовані на публікацію зразків народної музичної творчості Китаю. Було засновано понад десять спеціалізованих музичних журналів, у яких висвітлювалися актуальні події

культурного життя, публікувалися дослідження з історії китайської народної музики, аналізувалися процеси сучасного музичного розвитку та обговорювалися проблеми збереження традиційної музичної культури.

Під впливом західної музикознавчої думки в Китаї активізується публікація праць, присвячених проблемам формування національної ідентичності в музичному мистецтві. Китайські музиканти дедалі частіше звертаються до переосмислення потенціалу традиційних художніх форм, а також до вивчення специфічних засобів музичної виразності, притаманних національній культурі. У цей період створюються численні музичні товариства, діяльність яких була спрямована на популяризацію традиційної китайської музики. Саме завдяки їхній роботі відбувалося збереження та передача наступним поколінням виконавських навичок і знань як у сфері національного музичного мистецтва, так і в контексті західної музичної традиції.

Відомо, що значна частина національних оркестрів виникла на основі народно-інструментальних ансамблів. Так, у 1935 році в Нанкіні був створений Національний оркестр (Народний оркестр Центрального радіо), початковий склад якого налічував лише вісім виконавців. У подальшому колектив поступово розширювався і досяг чисельності 33 музикантів. Сьогодні цей оркестр функціонує як повноцінний професійний колектив, для якого композитори й диригенти спеціально створюють оригінальні твори та аранжування. При оркестрі діють курси з вивчення китайської народної музики, заняття на яких проводяться двічі на тиждень. Аналізуючи період розвитку музичного мистецтва від 1911 року до утворення КНР, слід підкреслити, що традиційна музика зазнала суттєвої трансформації, поступово переходячи від стихійних фольклорних форм до організованого ансамблевого виконавства, пов'язаного зі спеціалізованими навчальними закладами, насамперед державними [56].

Після проголошення Китайської Народної Республіки у 1949 році було засновано Всекитайську асоціацію літератури і мистецтва, а згодом —

Союз китайських музикантів. У жовтні того ж року розпочало діяльність Міністерство культури КНР. У найбільших містах країни активно відкривалися музичні освітні установи, серед яких Центральна державна консерваторія в Пекіні, Китайська консерваторія (також у Пекіні), Шанхайська, Тяньцзиньська, Уханьська (провінція Хубей), Шеньяньська (провінція Ляонін), Сіаньська (провінція Шаньсі), Сичуаньська (провінція Сичуань) та Синхайська консерваторія в Гуанчжоу.

На тлі глибоких структурних змін у системі музичної освіти та культурної організації країни упродовж зазначеного періоду у китайській музичній культурі активно освоюються майже всі основні жанри європейського академічного мистецтва ( симфонічна, оперна, балетна, хорова, камерно-вокальна та камерно-інструментальна музика), формуються нові орієнтири подальшого розвитку китайського музичного мистецтва, в якому традиційній музиці відводиться вагома роль.

## **1.2. Китайське традиційне інструментальне мистецтво як предмет наукових досліджень**

В історичному розвитку китайського музичного мистецтва сформувався широкий спектр його проявів, серед яких провідне місце посідають вокальне мистецтво, музичний театр, інструментальне виконавство та інші види художньої діяльності. Особливої ваги в культурному та суспільному житті Китаю набула практика виконання музики на традиційних інструментах, яка стала одним із визначальних чинників національної музичної ідентичності.

Теоретико-історичні дослідження у сфері мистецтвознавства створили наукове підґрунтя для осмислення проблем традиційного інструментального мистецтва. Зокрема, питання метафізичної синхронії історико-культурних процесів у музичному мистецтві розроблялися в працях українських науковців — Н. Горюхіної, І. Котляревського,

І. Ляшенка, О. Сокол, Л. Кияновської, О. Козаренка, О. Самойленко, О. Рощенко, Л. Шаповалової, О. Маркової та ін., а також у дослідженнях китайських учених — Хон Чена, Лю Бінцяня та ін.

Упродовж останніх десятиліть українське музикознавство зазнало суттєвого методологічного оновлення, що виявилось у формуванні нових дослідницьких векторів. Серед них — семантичне поглиблення інтонаційної теорії (О. Маркова, О. Сокол), інноваційна розробка категорії «музичне мислення» (Н. Горюхіна, І. Котляревський), синтез історичного й культурологічного підходів (Н. Герасимова-Персидська, І. Ляшенко, М. Черкашина), теоретичне обґрунтування значущості проблем тексту та інтерпретації (В. Москаленко, О. Зав'ялова, Л. Шаповалова), а також поглиблене осмислення музичної форми як специфічного мовного феномена й шляхів її аналізу (В. Задерацький, С. Шип). Таким чином, множинність сучасних музикознавчих підходів засвідчує складну, багатовимірну природу музичного мистецтва та різноманіття способів його наукового пізнання.

Науковий доробок Н. Горюхіної охоплює широке коло проблем, пов'язаних із музично-теоретичними та історичними аспектами української хорової культури, аналізом творчості визначних композиторів (П. Козицького, Л. Колодуба, М. Леонтовича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, К. Стеценка, А. Штогаренка, Л. Грабовського, Я. Губанова, В. Сильвестрова), а також із загальнотеоретичними питаннями музикознавства. Особливу увагу дослідниця приділяла проблемам музичної форми і стилю, еволюції сонатної та варіаційної форм, феномену симфонізму, особливостям творчого методу та питанням музичної естетики. У новітніх працях Н. Горюхіної простежується зацікавлення феноменом музичної духовності, зокрема медитацією як способом художнього мислення [21].

У контексті завдань даного дисертаційного дослідження важливе місце посідає наукова діяльність І. Котляревського — активного

дослідника, популяризатора української та світової музичної спадщини. Його праці з теорії музики, історії музичного виконавства та музичної освіти сприяли формуванню оригінального напрямку в музикознавстві. Дослідження еволюції музично-художнього мислення в умовах двомовних систем дало змогу вченому глибше осмислити засоби музичної виразності та специфіку музикознавчої термінології [50, 51].

Важливий внесок у розробку інтонаційної проблематики здійснив І. Ляшенко, який визначає музичний стиль як «відносно стабільну сукупність засобів інтонаційно-образного моделювання», зумовлену творчим методом і виявлену в закономірностях музичної творчості та сприйняття — як на рівні індивідуального, історичного, так і національного стилю. Учений підкреслює провідну роль музичного інтонування у формуванні національного стилю, розглядаючи його як результат трансформації звукового мислення у сферу художньої реальності. Музичну інтонацію І. Ляшенко трактує як «живий нерв музичної образності», що є основою змістово-формотворчих процесів [76].

Продовжуючи наукові традиції попередників, О. Козаренко та Л. Кияновська зосереджують увагу на дослідженні взаємозв'язків української композиторської школи з європейською музичною культурою, а також на аналізі музично-семіотичних процесів у світоглядному, соціокультурному та історико-стильовому контекстах. Такий підхід дозволив окреслити загальні закономірності розвитку музичних явищ у вітчизняному культурному просторі [45,46].

Окремого розгляду потребує проблема діалогу як категорії сучасного музикознавства, розроблена в працях О. Самойленко. Її дослідження дали змогу визначити актуальність цього феномена в кількох вимірах: у межах типології музичної семантики та семантичних методів аналізу, а також у контексті культурологічного розширення понятійно-категоріального апарату музикознавства. Зокрема, створення «музикознавчої бахтінології» сприяло відновленню естетичних засад музикознавчої теорії [101].

Наукові праці Л. Шаповалової та В. Москаленка присвячені розвитку інтерпретології як інтегративної галузі знання, а також розширенню комунікативно-інформаційних можливостей академічної науки й осмисленню жанрово-стильових пріоритетів виконавського репертуару. Л. Шаповалова запропонувала нову онтологічну модель звукотворчості, розглядаючи її крізь призму різних форм музичної практики (хорознавство, гітаристика, концертмейстерознавство тощо), а також активно сприяла популяризації регіональних виконавських шкіл (цимбалознавство, кобзарознавство), що підкреслює унікальність і цінність народного традиційного мистецтва [138, 86-88]. Дослідження В. Москаленка є важливими для даної роботи у зв'язку з його розробкою проблем музичної інтерпретації, інтонаційної природи музики та музичного мислення, особливостей творчого процесу, комунікативних механізмів і стильових характеристик музичних творів [86-88].

Проблематика інструментального мистецтва, зокрема. Традиційної музики, безпосередньо пов'язана з характеристиками художнього стилю, який, за спостереженнями С. Шипа, формується під впливом властивостей матеріалу, особливостей художньої мови, принципів композиційної організації та специфіки образного наповнення мистецького твору. Через деталізацію персональних, етнічних, історичних, жанрових і експресивних стильових параметрів дослідник аналізує феномени полістилістики та стилізації, водночас окреслюючи методологічні засади стильового аналізу художніх творів [141].

Наукова діяльність О. Маркової, однієї з ініціаторів і фундаторів затверджених Міністерством культури та мистецтв України щорічного міжнародного семінару «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність» і конференції «Музична культура: Схід – Захід: цивілізація та культура», є важливою для даного дослідження насамперед у контексті осмислення взаємодії східних традицій та західних інноваційних культурних процесів [80].

Аналіз культури передбачає її осмислення як результату суспільного розвитку та як сукупності матеріальних і духовних цінностей, створених людством упродовж історії. Культура за своєю природою є історичним феноменом, а її еволюція становить важливу складову загального прогресу цивілізації. Історія культури формується на перетині досліджень не лише істориків, але й археологів, етнографів, фольклористів, літературознавців, представників соціальних наук, філософії, мистецтвознавства. Вона ґрунтується на узагальнених висновках історичної науки, що відображають специфіку різних історичних епох. Саме історико-культурний підхід дає змогу глибше усвідомити результати історичного розвитку, адже навіть у періоди соціальних потрясінь культура зберігала свою життєздатність, а жодні руйнівні сили не були спроможні повністю знищити духовну спадщину народу. Історія культури висвітлює не лише значення національних традицій, але й роль міжкультурних зв'язків, завдяки яким сформувалася багатогранна та різноманітна скарбниця світової культури [139].

У процесі становлення кожної національної культури визначальним чинником виступає її взаємодія з іншими культурними системами. Водночас стан і динаміка розвитку етнокультури, насамперед, залежать від внутрішніх процесів, а вже згодом — від зовнішніх впливів. Будь-яка національна культура органічно поєднує національні та загальнолюдські цінності, оскільки її розвиток неможливий в умовах повної ізоляції. Позиція В. Шейка в цьому аспекті безпосередньо співвідноситься з проблемою збереження самобутності китайського традиційного мистецтва в умовах активної взаємодії з європейською культурою.

Історичні обставини склалися таким чином, що українська культура (подібно до китайської) обмежено усвідомлювалася в контексті інших культурних традицій, що сприяло формуванню стереотипного уявлення про її вторинність і провінційність. Водночас самобутня культура будь-якого народу є не лише унікальною складовою світової культурної

спадщини, а й важливим чинником глобального культурно-історичного процесу. Повноцінне осмислення еволюції культури можливе лише в широкому контексті розвитку світової цивілізації. Таким чином, усвідомлення феномена китайської культури передбачає її сприйняття як цілісної динамічної системи, що історично розвивається та перебуває в постійному діалозі з культурами інших народів [139].

У структурі національної культури виокремлюється низка складових, які визначають її специфіку та сприяють подальшому розвитку. До таких елементів належать культуруотворювальні чинники географічного середовища, особливості політичної та правової культури, традиції побуту та інші соціокультурні параметри. Водночас істотну роль у формуванні культурної ідентичності відіграють риси національного характеру та менталітету народу.

Китайська культура органічно входить до європейського культурного простору, в якому традиційно домінують цінності свободи та значущості особистості. Усвідомлення традиційних художніх надбань як основних цінностей національної культури є запорукою її прогресивного розвитку. Культура водночас виступає індикатором рівня цивілізованості народу і засобом забезпечення спадкоємності між поколіннями. Формування та передавання наступним поколінням найвищих духовних досягнень, утвердження культурної традиції є природною потребою кожної нації. Упродовж своєї історії китайський народ створює культуру, яка постійно збагачується, розвивається, незважаючи на трансформційні та асиміляційні процеси [67, 149].

Наукові дослідження О. Лігус, що стали теоретичним підґрунтям даної кваліфікаційної праці, присвячені вивченню історії української музики в контексті європейської культурної традиції, проблематиці музичного стилю та жанру, а також аналізу модерністського дискурсу в сучасній музиці. Дослідниця аргументовано доводить, що співвідношення стилю й жанру зумовлюється логікою музично-історичного процесу,

окреслює ключові теоретичні аспекти взаємодії цих категорій та наголошує на ієрархічній підпорядкованості жанру стилеві, підкреслюючи їхній діалогічний характер співіснування [65].

Праці В. Шулгіної зосереджені на дослідженні маловивчених етапів і проблем музичної культури XVIII–XX століть, зокрема творчої спадщини митців українського бароко, композиторів XIX століття, представників української еміграції, неопублікованих доробків сучасних діячів, а також питань національної музичної бібліографії [141]. У її працях ураховано просвітницькі ідеї українських громадсько-педагогічних діячів минулого й сучасності, а також результати новітніх досліджень у галузях української педагогіки, психології та музикознавства. На цій основі сформульовано концептуальні засади української національної школи та запропоновано інтегративну модель художньо-комунікативної діяльності, що може бути екстрапольовано на китайську традиційну творчість [144].

У працях Л. Корній простежується послідовне висвітлення взаємозв'язку українських музичних традицій з провідними європейськими тенденціями. Дослідниця зазначає, що українські композитори другої половини XVIII століття володіли композиторською технікою на рівні провідних європейських зразків свого часу, ґрунтовно опанувавши сучасні їм професійні засоби музичного письма. Водночас у їхній творчості чітко виявляється прагнення до акцентування української національної своєрідності. Найяскравіше ця тенденція проявилася у жанрах пісні-романсу, духовної музики, інструментальних композицій на народній основі, а також у вертепному дійстві. У музичній мові цих творів простежується активне використання фольклорних цитат, окремих інтонаційних зворотів або трансформація народних джерел, зокрема в духовній музиці, що згодом стане визначальною рисою української музичної культури XIX століття. Таке бачення національної самобутності та унікальності народної культури відстежується в доробку китайських митців [49].

У контексті дослідження інструментального виконавства особливе значення мають наукові праці М. Давидова. Учений системно узагальнює здобутки теорії у сфері «Виконавського музикознавства», репрезентуючи надзвичайно широкий тематичний спектр, який охоплює академічний музичний інструментарій і умовно класифікується за різноманітними фаховими напрямками музичного виконавства. До них належать проблеми методології, виконавського мислення та психології, інтерпретації, інструменталізму, жанрово-стильових характеристик, аналізу музичного твору, виконавських засобів виразності, здібностей і технологій, музичної педагогіки, академічного народно-інструментального мистецтва, традиційного виконавства, духового інструментарію, камерного ансамблю, естрадного жанру, оперного, хорового та диригентського мистецтва, вокалу, а також окремих інструментів (віолончелі, гітари, домри, кларнета, контрабаса, саксофона, скрипки, флейти, фортепіано), історії виконавства та музично-виконавської культурології [26].

Слід зауважити, що в сучасному музикознавчому дискурсі виразно окреслилася тенденція до застосування просторових метафор у трактуванні звукової матерії, зокрема таких понять, як «музично-звукове середовище», «темброве поле» та інших подібних категорій.

У цьому контексті Є. Куш вводить поняття «тембрового простору» та аналізує динаміку розвитку музичного інструментарію. Інструментарій у його концепції розглядається не лише як естетичне явище, але й як технічний інструмент, своєрідне органологічне «продовження» людського тіла в просторі. В аспекті тембрології музичний інструментарій постає також як складова медіа-культури, що розширює межі його традиційного розуміння [54, С. 106–110].

Проблеми становлення та розвитку китайської музичної культури ґрунтовно висвітлюються у працях китайських дослідників. Зокрема, Ван Юйхе аналізує основні етапи формування китайського музичного мистецтва, приділяючи особливу увагу періодам соціально-історичних

трансформацій. Значну увагу він зосереджує на періоді воєнних дій з Японією, які спричинили суттєві зміни в системі фортепіанної освіти, що перебувала на етапі активного становлення. Учений зазначає, що Національна академія музики, заснована в Чунцині у 1940 році, поступово набула статусу провідного музичного навчального закладу Китаю. Паралельно Міністерство освіти перенесло курси підготовки музичних кадрів до колишнього Центрального навчального корпусу в Чунцині та офіційно реорганізувало їх у філію Національної академії музики. Водночас Міністерством освіти Чунцинської національної народної партії було засновано Чунцинську національну консерваторію музики Мугуань. Попри складні умови, фінансові труднощі та дефіцит викладацьких кадрів, процес навчання гри на фортепіано не припинявся. Навіть у надзвичайно складний період антияпонської війни фортепіанна освіта в Китаї продовжувала інтенсивно розвиватися, закладаючи надійне підґрунтя для подальшого становлення цієї галузі. Водночас роль окремих діячів музичної культури у розвитку освіти ставала дедалі помітнішою, а їхня діяльність сприяла поширенню та якісному зростанню мистецького середовища [11]. Провідною постаттю освітянського руху цього періоду став Лі Шутонг — визнаний геній сучасної китайської музики та мистецтва. Отримавши з дитинства ґрунтовну освіту й зазнавши потужного впливу традиційної китайської культури, він сприяв формуванню у студентів цілісного національного світогляду.

Дослідження Ван Юйхе також обґрунтовують трансформаційні зміни у сприйнятті та функціонуванні інструментальної музики в китайській музичній культурі, особливо в ХХІ столітті, коли фортепіанна освіта перетворилася на ефективний елемент культурного розвитку, що сприяє не лише підвищенню рівня музичної грамотності, а й утвердженню культурної ідентичності країни [11].

Лю Бінцян зосереджується на методологічних аспектах проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи в

руслі загальноісторичних процесів. Учений визначає комплекс наукових методів дослідження означеної проблематики, розглядаючи її як приклад міждисциплінарного методологічного підходу. У процесі аналізу феномена діалогу між полярними культурними світами наголошується на продуктивності історичних методів, методики історичного пізнання, категорій метафізики історії, культурологічної концепції циклічності історичного розвитку, теорії синхронності, інтонаційної теорії, а також герменевтичного й компаративного підходів. Окрему увагу приділено принципам семантико-типологічного аналізу музичних творів на рівні національних традиційних і епохальних стилів. Дослідник також наводить численні приклади синхронності розвитку музичного мистецтва Китаю та Європи від VI століття до початку XXI століття [67].

Вагомим для даного дослідження є науковий доробок Чжу Сиси [131], присвячений еволюції китайської інструментально-виконавської школи XX — початку XXI століття. Аналіз розвитку інструментального виконавства шляхом виокремлення етапів формування мережі закладів початкової, середньої та вищої спеціалізованої освіти засвідчує, що початкова ланка музично-інструментальної підготовки активно формується з середини XX століття й донині та передбачає обов'язкове вивчення етнічної музичної культури, народного інструментарію й базових засад теорії музики. Авторка пропонує низку уточнень і узагальнень щодо історії виникнення перших інструментальних класів у Китаї, а також процесів становлення й поширення сучасних інструментальних практик середини XX століття. На основі залученого історичного матеріалу обґрунтовано специфіку розвитку інструментальної школи в сучасному Китаї, що дало змогу розглянути традиційне китайське інструментальне мистецтво в широкому історико-культурному вимірі. Аналіз взаємодії західних і східних традицій у сфері інструментального мистецтва, в тому числі, традиційного, засвідчує їхній вплив на жанрово-стильові характеристики сучасної музики. Висвітлення стану та тенденцій розвитку

інструментальної практики в сучасній системі музичної освіти й виконавства Китайської Народної Республіки суттєво розширюють уявлення про актуальні проблеми та перспективи розвитку інструментального виконавства. Так сучасні труднощі цієї сфери зумовлені значним впливом західної культури, відсутністю завершеної триступеневої системи музичної освіти, сформованої національної композиторської школи та недостатнім пріоритетом вивчення власної культурної спадщини. Поряд з освітніми інституціями в країні сформувалася й активно функціонує система побутування музичного мистецтва, компоненти якої інтегрують різні прояви сучасної музичної культури. У сучасній китайській інструментальній музиці стильові характеристики визначаються поєднанням традиційних китайських музичних засад і західних впливів. Визначення трьох провідних векторів розвитку інструментальної школи (європеїзація китайської музики, збереження етнічних музичних традицій та синтез східних і західних музичних практик) значною мірою підсилює теоретичні позиції нашого дисертаційного дослідження.

Дослідження китайських науковців значною мірою зосереджені на проблематиці традиційного інструментарію. Зокрема, Лі Чень розглядає традиційний китайський інструмент гучжен у фокусі сучасної наукової рефлексії. У його працях порушується питання вивчення гучжен (чжен) — інструмента з понад двотисячолітньою історією, який зберігає актуальність у сучасному музичному просторі як Китаю, так і Заходу. Це свідчить про здатність звучання гучжен до пластичної адаптації в нових історичних і соціокультурних умовах, а відтак — про значний семантичний потенціал цього інструмента. Узагальнення наукових джерел, присвячених багатовекторному й багатоаспектному аналізу гучжен, дозволяє систематизувати основні дослідницькі підходи до його вивчення. Автор зазначає, що на сучасному етапі сформовано ґрунтовний масив наукових праць, у яких гучжен (чжен) розглядається з різних позицій: аналізується його конструктивна будова, історія походження, основні етапи еволюції,

культурно-історичне середовище розвитку, художньо-естетичні та технічні аспекти виконавства, процеси модернізації й професіоналізації, значною мірою зумовлені взаємодією із західною культурою протягом ХХ століття, а також сучасні умови функціонування інструмента та його потенційні можливості в новому культурно-історичному контексті [60].

З проблематикою традиційної китайської інструментальної музики тісно пов'язане дослідження Ден Еньї, у якому розглядаються питання збереження та розвитку традиційної музичної культури Китаю в умовах сучасного соціокультурного простору. Аналіз трьох стратегічних напрямів: створення спеціалізованих виставкових залів, формування архівних фондів та розвиток екологічних виставкових середовищ дав змогу здійснити порівняльний аналіз результативності кожного з підходів та визначити ступінь їхнього впливу на збереження й актуалізацію традиційної музики. Така розробка проблеми враховує сучасні суспільні запити й умови, сприяючи не лише збереженню, але й активному розвитку китайської музичної спадщини. На думку Ден Еньї, використання імерсивних практик є одним із найбільш ефективних шляхів подальшого осмислення проблеми збереження та трансформації традиційної китайської музики в умовах сучасності [28, 29].

Еволюційний розвиток китайської музичної культури, в тому числі, традиційної, вирізняється потужною внутрішньою ресурсністю та відкритістю до постійного оновлення, що забезпечує їй виняткову стабільність і самодостатність. Водночас ця культура демонструє гнучку адаптивність і здатність до трансформації під впливом «інших» культурних систем. Аналіз західного впливу на китайську музику сприяв зростанню інтересу китайського суспільства до різноманітних музичних напрямів у ХХІ столітті. Однією з ключових проблем постає пошук ефективних механізмів інтеграції «західних» і «східних» впливів у музичному мистецтві, що стимулювали еволюційні процеси в китайській музиці. Як

наголошує Ден Еньї, визначальним етапом західного впливу на музичну культуру Китаю став розвиток «Руху само зміцнення».

У результаті аналізу було окреслено основні канали впливу західного музичного мистецтва на китайську культуру — через систему освіти, релігійні інституції та культурний простір. Вагому роль у цих процесах відіграли місіонерські та вокальні школи, які сприяли активному засвоєнню, адаптації й переосмисленню західних музичних елементів. Місіонерські навчальні заклади виконували функцію посередника між культурними системами, забезпечуючи обмін ідеями та формування міжкультурного діалогу. Вокальні школи, своєю чергою, зосереджували увагу на розвитку вокальної майстерності, що сприяло оновленню китайського вокального репертуару та його адаптації до західних стандартів. Таким чином, дослідження засвідчує вагомий внесок місіонерських і вокальних шкіл у процес інтеграції західного музичного досвіду в китайську традицію, що стало чинником багатовимірного розвитку китайського музичного мистецтва в умовах глобального культурного діалогу [169].

У китайській музичній традиції спів органічно поєднаний із музичним супроводом і танцем, що засвідчено як практикою народного музикування, так і нормами придворного та храмового церемоніалу. Уявлення про музику як синтетичне мистецтво звуку, слова й руху пронизує всю філософію китайського мистецтва та залишається незмінним упродовж багатовікової історії культури, зберігаючи свою актуальність і сьогодні. Давньокитайська мудрість проголошує: «Поезія породжує ідею, пісня народжує звуки, звуки породжують рух. Ці три елементи беруть свій початок у серці людини. Вже потім на допомогу приходять музично-інструментальне виконання» [102]. Відтак музикознавче дослідження китайської інструментальної музики у взаємодії з іншими художніми феноменами постає аналізом специфічної галузі музичного мистецтва в її єдності та багатоманітності.

У роботах Янь Чжихао охарактеризовано значення місіонерів і національних ідеологів, а також наслідки колоніальної експансії у процесі впровадження фортепіанного мистецтва та педагогіки в китайський культурний простір [151, 152]. Висвітлюється проблема фортепіанного мистецтва Китаю крізь призму праць китайських дослідників, а також у контексті діяльності провідних українських музичних інституцій — національних музичних академій Києва, Одеси, Львова та Харківського національного університету мистецтв. Проаналізовано приклади європейського клавірного репертуару, який епізодично проникав до Китаю в XVII–XIX століттях, діяльність західних і українських місіонерів, а також ідеологічні настанови провідних діячів Китаю — Тань Ситуна та Сунь Ятсена, що сприяли зростанню інтересу мистецьких кіл до європейського клавірного мистецтва.

Праці Лю Сяосі присвячені аналізу дуетів для янціня та фортепіано у творчості сучасних китайських композиторів Ван Се й Ван Даньхуна. Встановлено, що камерно-інструментальна творчість становить відносно нову жанрову сферу в китайській музичній культурі. Поєднання традиційних китайських тембрів із фортепіано репрезентує синтез західних і східних музичних ознак, що зумовлює появу оригінальних художніх результатів. Жанрово-стилістичні, структурні та виконавські особливості янціня розглянуто на прикладі творів «Падаючі квіти. Ніч» Ван Се та «Рапсодії» Ван Даньху в контексті проблем сучасної китайської камерно-фортепіанної музики. Автор вводить до наукового обігу низку раніше не досліджених музичних творів, визначаючи їхні композиційні та смислові характеристики. Очевидно, що створюючи дуети для янціня та фортепіано, китайські композитори прагнуть сформувати індивідуальну творчу стратегію. Орієнтуючись на новітні тенденції світової музики, вони водночас зберігають вірність національним традиціям. Попри використання сучасних композиційних технік (полістилістика, мінімалізм, нетрадиційні прийоми звуковидобування) та включення творів у поле

західних культурно-естетичних координат, композитори не втрачають інтонаційного й композиційного зв'язку з традиційною китайською музикою. У такий спосіб формується камерно-інструментальний репертуар, у якому реалізується ідея стильового синтезу, що забезпечує цим творам гідне місце у світовому концертному просторі [69].

Китайський дослідник музичної культури Ван Юйхе обґрунтовано підкреслює домінуючу роль традиційних інструментів у формуванні інструментального складу Китаю [11]. Саме в традиційній інструментальній музиці знаходять відображення народні звичаї, ритуали та обрядові практики країни. Аналіз наукових праць засвідчує, що традиційна музика посідає базове місце у становленні та розвитку культурної системи, оскільки в ній закарбовано багатовіковий досвід, який послідовно зберігається і транслюється до сучасності. Водночас формування нових соціальних тенденцій, а також активізація контактів з європейською культурою зумовили вже у XVII столітті потребу опанування європейських виконавських практик гри на музичних інструментах.

У сучасному культурному просторі Китаю користуються популярністю як європейські інструменти, так і традиційні. Значна кількість обдарованих виконавців успішно репрезентують на міжнародних мистецьких платформах національну інструментально-виконавську школу. Китайські композитори створюють численні твори як для традиційного інструментарію, так і для європейських інструментів. Паралельно з цим у сучасних умовах відбувається активна розробка методичних засад навчання гри на традиційних китайських музичних інструментах, що свідчить про їх інституціоналізацію в освітньому просторі.

У наукових працях У Ген-Іра простежується чітка позиція щодо зростаючого інтересу західних країн до культурних надбань Сходу, що створює умови для появи нових художніх явищ та оригінальних мистецьких форм [11]. Учений зазначає, що для країн Сходу є характерним функціонування двох музично-культурних систем одночасно: з одного боку

— європейської музичної практики, з іншого — традиційного музичного мистецтва. Водночас європейська музика істотно вплинула на східне культурне середовище і, ширше, на світовий культурний процес. Поділяючи цю точку зору, дослідники звертають увагу на те, що творчість китайських композиторів і виконавців усе ще потребує більш глибокого та системного осмислення в межах сучасного музикознавства.

Проблематиці китайського традиційного інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства, його національній специфіці, формам побутування та художній ідентичності присвячено наукові праці О. Стахевича. Еволюція традиційного ансамблевого й оркестрового музикування в Китаї зумовлена низкою якісно відмінних етапів соціокультурного та політичного розвитку. Як зазначає дослідник, у чжоуську епоху (XI–III ст. до н.е.) відбувається філософське осмислення суспільної ролі музики, формуються засади регламентації виконавства в межах придворних церемоній, упроваджується класифікація інструментів за системою байнь, система люй-люй, затверджуються сталі склади оркестрів і ансамблів. У період правління династій Цинь (221–206 рр. до н.е.), Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.) та Тан (618–907) розпочинається інституціоналізація музичного мистецтва через створення спеціалізованих установ («Дасиюе», «Даюешу», «Кучуейюешу», «Цзяюфан»), відбувається жанрова диференціація музики за умовами виконання — на відкритому просторі (лі-пучі) та в приміщенні (цо-пучі). Поряд із класичною придворною музикою «яюе» активно розвиваються бенкетно-церемоніальна «яньюе», військово-парадна «кучуейюе», пісенно-танцювальна «дацюй» та інструментальна музика. Періоди правління Північної (960–1127) та Південної (1127–1279) династій Сун сприяли формуванню стилевих напрямів бейцюй та наньцюй. Закладені у тансько-сунську добу традиції ансамблевого та оркестрового музикування зберігалися до середини XIX століття. Завершення правління останньої імператорської династії у 1911 році призвело до тимчасового відходу від

національних традицій, тоді як їх активне відродження розпочалося в період існування незалежної КНР з 1949 року [104].

Проблематика синтезу мистецтв у контексті музичного тезауруса виконавця ґрунтовно осмислюється у працях О. Зав'ялової. Дослідниця наголошує, що в сучасних умовах стрімкого розширення інформаційного простору особливої актуальності набуває питання систематизації та збереження знань, які акумулюються у тезаурусі як цілісній системі уявлень про світ, окремі галузі знань і види діяльності. Вивчення музичного тезауруса, зокрема тезауруса виконавця, розглядається як інноваційний напрям сучасних музикознавчих студій. Особливої значущості ця проблема набуває у процесі інтерпретації синтетичних творів, що актуалізує її також у площині проблеми ритму в китайській традиційній музиці. Отже, осмислення ролі професійно-творчого тезауруса виконавця постає як ключовий чинник сприйняття та трансляції синтетичних музичних творів, а також як підґрунтя для систематизації шляхів його формування. Актуалізація цієї проблеми зумовлена складністю репертуару, який може включати твори, створені на основі синтезу жанрів, видів мистецтва та інших форм художньої інтеграції, що вимагає розширеного комплексу знань для побудови виконавської інтерпретації. Водночас це визначає потребу у формуванні системи підготовки висококваліфікованих фахівців, здатних до професійної діяльності в умовах сучасного культурного середовища [38, 39].

Питання стильової парадигми музичної культури Сходу і Заходу крізь призму інтонування розглядаються у наукових розвідках О. Устименко-Косоріч. Дослідниця зазначає, що впродовж історичного розвитку людської думки музика зазнавала філософського, релігійно-містичного та космологічного осмислення. Інтонування постає ключовим феноменом для філософського пізнання сутності музики, виконуючи смислотворчу, комунікативну та емоційно-виразну функції. Проникаючи в різні сфери матеріальної та духовної культури, інтонування виступає

звуковою формою відображення й осмислення навколишнього світу. Як підкреслює О. Устименко-Косоріч, сутність інтонування як культурного явища полягає у здатності накопичувати та передавати смисли. Воно забезпечує сприйняття будь-якої звукової інформації та підсилює значущість висловлювання — мовленнєвого, музичного, танцювального тощо. Первинною функцією інтонування є відтворення сакральних текстів. У сигнальних формах, притаманних архаїчним культурам, виявляються риси синкретичного світосприйняття. Буддистське обрядове інтонування має синтетичний характер, репрезентуючи ідею циклічності буття, багаторазовості перероджень та змін життєвих стадій. У монотеїстичних традиціях інтонування виконує роль носія смислів через інтонаційне виділення ключових слів сакральних текстів та організацію звукової структури мовлення. У дослідженні О. Устименко-Косоріч на прикладах звукових сигналів і наслідувань доведено, що інтонування здатне відображати інтуїтивні аспекти світосприйняття людини. Аналіз інтонування в народних, релігійних і магічних ритуалах дозволив актуалізувати проблему впливу звукового чинника обряду на емоційний стан людини [114, 115].

Таким чином, узагальнення джерельної бази дозволяє акцентувати увагу на унікальності та самобутності китайського традиційного музичного мистецтва, яке демонструє здатність до сталого розвитку й повноцінного функціонування в умовах взаємодії європейських і національних культур за умови збереження власного мистецького досвіду.

### **1.3. Взаємозв'язок китайського та європейського інструментального музичного мистецтва у контексті інтеграційних процесів**

Безперечно, в історичній перспективі збереження традиційного культурного досвіду постає фундаментальною основою формування

національної ментальності. Водночас глобалізаційні процеси суттєво трансформували музичну культуру, що проявилось у поєднанні традиційних надбань із досягненнями світового музичного мистецтва. Як слушно зазначає Лю Цзюньї, збереження самотності та автентичності китайської музичної спадщини є неможливим без дотримання балансу між інноваційними тенденціями та охороною унікальних культурних цінностей [74, 2–3].

Аналізуючи глобалізаційні й локалізаційні процеси в китайській музичній культурі, дослідник формулює ключові підходи до розуміння ролі міжкультурних взаємозв'язків і творчого обміну, а також окреслює новий етап еволюції музичної культури в умовах ХХІ століття.

Визначальним етапом у контексті глобалізаційного впливу на китайську культуру став період Опіумних воєн, у ході яких музика поступово втрачає первісний зв'язок із ритуальними функціями та починає відображати соціальні й індивідуально-творчі пріоритети митців. Саме в цей період на музичне мистецтво Китаю істотно вплинули суспільні й культурні зрушення. Територіальні втрати та активне проникнення західної культури зумовили потребу пошуку нових художніх способів вираження китайської ідентичності засобами музики [74, С. 36]. Унаслідок цього формуються нові стилі та жанрові різновиди, в яких традиційні китайські інтонаційні елементи поєднуються з іншими художніми результатами міжкультурної взаємодії. Крім того, після Опіумних воєн музика дедалі частіше починає виконувати функцію критичного осмислення політичних і соціальних реалій.

Осмислення взаємодії китайського та європейського музичного мистецтва в межах даного дослідження актуалізує проблему так званої «Нової китайської музики». У працях дослідників зазначається, що:

1. Історичний розвиток Нової музики умовно поділяється на три етапи: перший охоплює період з 1840 по 1949 рік, другий — з 1949 по 1976 рік, третій — з 1976 року до сьогодення;

2. Вплив позамузичних культурних чинників — таких, як обрядовий театр, драматичне мистецтво, поезія та каліграфія — визначає специфіку театралізованого виконання, а ідеї буддизму та даосизму суттєво впливають на змістові, звуковисотні, конструктивно-синтаксичні, темпові й динамічні параметри Нової китайської музики;

3. Елементи традиційної музичної культури посідають важливе місце в творчій системі сучасних китайських композиторів:

– звучання постає як художній чинник, реалізований через звук, ладову організацію, мелодику, фактуру, метроритм і форму з притаманними китайській традиції рисами;

– пентатоніка не є єдиною ладовою основою китайської музики, що підтверджується наявністю оліготонних ладів у традиційних жанрах;

– у Новій музиці «періоду відкритості» ці ладові структури поєднуються з поліладовими, атональними та додекафонними принципами музичного мислення;

– у фактурній організації симфонічних і камерних творів зберігаються традиційні типи багатоголосся, зокрема гетерофонія, підголосковість, кварто-квінтові та акордові структури;

4. В інструментальній традиції Китаю визначального значення набувають темброві характеристики національних інструментів, які виконують функцію художнього чинника у звуковій драматургії сучасних композицій;

5. Традиційні метроритмічні та формотворчі засади істотно впливають на просторово-часову організацію Нової музики;

6. Найбільш органічна взаємодія елементів традиційної китайської культури простежується з естетикою мінімалізму, що зумовлено зустрічним рухом культур Сходу та Заходу.

Слід підкреслити, що музичні твори, створені в період з 1840 року до сьогодення, у китайському та західному музикознавстві отримали різні найменування — «музика нової епохи», «сучасна», «нова», «нова хвиля»,

«авангардна», що свідчить про асоціацію з ідеями новизни, експерименту та художнього оновлення.

Термін «Нова китайська музика» вперше було введено у 1904 році Цзен Чжінієм, який зазначав, що після знайомства з європейською музичною культурою виник якісно новий тип музики, істотно відмінний від традиційного. У 1934 році Хуан Цзи, аналізуючи процеси оновлення національної культури, обґрунтував необхідність вивчення європейської та народної музики з метою створення професійного мистецтва з національною специфікою. Він наголошував, що творчий процес не повинен обмежуватися наслідуванням, а має ґрунтуватися на глибокому засвоєнні елементів народної традиції як джерела професійного зростання. У становленні Нової музики виокремлюють три основні етапи: період навчання, локального розвитку та етап відкритості й модернізації. Кожен із них включає процеси запозичення, адаптації інновацій, тимчасового відходу від традиції та повернення до неї на новому рівні.

Перший етап (1840–1949) характеризується початком формування Нової музики з вокальних жанрів — церковних гімнів із китайськими текстами, шкільних і революційних пісень, хорових мініатюр, оперних творів, у яких поєднувалися риси романтизму й традиційної естетики. В освітній сфері активно створювалися навчальні заклади західного зразка. У 1927 році в Шанхаї було засновано першу консерваторію, а при Пекінському університеті відкрито відділення, орієнтоване на європейські та народні інструменти, а також на народну музичну драму. Традиційна культура знаходила відображення в Новій музиці через використання китайських мелодій або їх стилізованих варіантів. Показовими прикладами є шкільні пісні «Метелик та ластівка» і «Різати косу» Шень Сінгуна, створені на основі народної мелодії «Жасмин».

У період з 1919 по 1937 роки розпочинається етап самостійного творчого розвитку, що також охоплює становлення ранньої китайської опери, започаткованої жанром дитячої опери-балету композитора Лі

Цзінхуея. Його твори «Горобці та діти» та «Жалюгідна Цю Сян» здобули широке визнання як у Китаї, так і в країнах Південно-Східної Азії. Вони вирізнялися наявністю сценографії, розгорнутого сюжету, драматургічного конфлікту, сольних і ансамблевих номерів, танцювальних епізодів та монологів, близьких до традиційної театральної драми.

У цей же період відбувається модернізація народних інструментів, які об'єднуються в оркестрові склади, доповнюючись європейськими інструментами з метою корекції тембрового балансу. У 1930–1940-х роках композитори Цзян Веньє, Ма Сицун та інші звертаються до камерних і симфонічних жанрів, активно використовуючи елементи традиційної культури. Одним із знакових творів цього часу стала «Церемоніальна музика для конфуціанського храму» Цзяна Веньє, що постала як художня реакція на осмислення філософії Конфуція та ритуальної палацової музики. Опора на релігійно-філософські ідеї надалі стала важливим складником Нової музики «періоду відкритості» [58].

У цей час з'являються перші симфонічні твори з одночастинною формою, тонально-гармонійною основою та романтичними принципами композиції, зокрема «Національно-визвольна симфонія» та «Китайська рапсодія» Сянь Сінхаю. Також було створено перший в історії китайської музики атональний твір — «Вечірній вид» для скрипки та фортепіано Сан Туна, подібні експерименти до яких повернуться лише у 1970-х роках.

У зазначений період значного поширення набули оперні твори на національні та революційні сюжети з китайською інтонаційною основою та національними героями, зокрема «Буря на річці Янцзи» (Ге Ір, Тянь Хань, 1934) та «Пісня землі» (Цянь Женькан, 1940). У цих операх поєднуються риси європейської опери — драматургія, оркестровий супровід, хорова участь, ладотональна гармонізація та мелодика європейського типу — з елементами жанру янге, що походить від однойменної народної пісні й танцю та втілює життєрадісний характер сюжетів, народну ритміку й мелодику. Колективний твір Ма Ке, Чжан Лу, Цюй Вея та інших «Сива

дівчина» (1945) став символом становлення зрілої китайської опери, в якій органічно поєднано синтезований національний матеріал — хебейські народні пісні, традиційну оперу, північну музичну драму Циньцян, шаньсійський янге та темброві особливості народних інструментів.

Етап, що розпочинається з утворення Китайської Народної Республіки, позначений активним формуванням музичного мистецтва в руслі соціалістичного реалізму. Для нього характерні масштабні оперні полотна з національною тематикою, подальший розвиток симфонічного жанру, а також інституалізація та реформування системи професійної музичної освіти. Уже на початку 1950-х років у провідних культурних центрах країни було засновано нові консерваторії та музичні інститути, що зумовило стрімке зростання кількості викладачів і студентів — майже у тридцять разів. Вокально-театральні жанри зберігали провідні позиції, що відповідало ідеологічним і художнім орієнтирам часу.

У цей період формується корпус епічних і ліричних так званих «червоних опер», серед яких особливе місце посідають «Шлюб Сяо Ерхей» (Ма Ке, 1953), «Пісня про степ» (Ло Цзунсянь, 1955), «Зоря» (Чжан Жуй, 1957), «Лю Саньцзе» (колектив авторів, 1960), «Сестра Цзян» (Ян Мін, Цзян Чуньян, Цзінь Ша, 1964). Для цих творів характерним є органічне включення елементів регіональних різновидів традиційної музично-драматичної культури — зокрема шаньсійського, хебейського та хенаньського банцзи. Композиторська мова опер спирається на автентичні народні мелодії, симетричну форму бяньцянті, серйозну проблематику сюжетів, розгорнуті масові хорові сцени, а також на принципи європейської оперної драматургії, оркестрового мислення та ладо-тональної організації.

В інструментальній творчості цього періоду провідним стає програмний напрям, що значною мірою зумовлено традиціями поетичного та театрального мислення. У різних регіонах Китаю створюється кілька симфонічних оркестрів, що стимулює зростання зацікавленості

композиторів оркестровою музикою. Поряд із великими формами активно розвиваються твори меншого масштабу. Серед знакових зразків — «Прелюдія» з оркестрової сюїти «Свято весни» Лі Хуаньчжі (1956), Перша симфонія Ло Чжунжуна (1958–1959) та Четверта симфонія Цзян Веньє (1962). Їхній тематичний матеріал вирізняється національно забарвленим ладо-інтонаційним мисленням і яскраво вираженими регіональними рисами. Водночас композиційна організація тяжіє до врівноваженості та тричастинних структур, що не є типовими для традиційної китайської музики. У непрограмних симфоніях простежується вплив німецького романтизму, виявлений у пісенності та вальсоподібних інтонаційних моделях [58].

Період 1957–1965 років став часом інтенсивного розквіту інструментальної музики в Китаї. До 1966 року було створено 41 симфонічний і 32 камерні твори. Тематичне коло композицій орієнтувалося на реалістичну проблематику, відображення соціального життя та історичних подій. Композитори, не обмежуючись західною мажорно-мінорною системою, активно залучали національні ладові моделі, характерні типи фактури, формоутворення, темброві ресурси, прийоми інструментування та жанрові особливості.

В оркестровій практиці широко використовувався розширений склад, що поєднував європейські й традиційні китайські інструменти. Досвід такого синтезу став важливим підґрунтям для подальших етапів розвитку Нової музики. Композиційні засоби цього часу обмежувалися переважно впливами народної традиції та європейського романтизму. До ключових творів періоду належать симфонічна поема «Гадамейлинь» Сінь Хугуана (1956) та Друга симфонія «Вічне життя в бурхливому вогні» Ло Чжунжуна (1964). Поняття «революційності» й «масовості» стали визначальними характеристиками симфонічного жанру етапу локального розвитку Нової музики.

У роки Культурної революції (1966–1976) музичне життя країни перебувало під жорстким політичним і ідеологічним контролем. До виконання дозволялися виключно «зразкові» твори — музичні інтерпретації «Цитат Голови Мао Цзедуна» та революційні пісні. Процес розвитку Нової музики фактично було зупинено. Водночас окремі композиції, зокрема фортепіанний концерт «Хуанхе» (колективна адаптація однойменної кантати Сянь Сінхаю), фортепіанні п'єси «Річка Люян» Чу Ванхуа та «Мелодія квітів абрикоса» Ван Цзяньжуна, створені на основі народного мелосу, продовжували виконуватися. Музика цього періоду здебільшого носила політично зумовлений характер, а традиційній культурі та ідеям безперервної модернізації було завдано суттєвих втрат [58].

Сучасний етап розвитку Нової китайської музики характеризується активним зростанням інструментальної камерної та симфонічної творчості, в межах якої відбувається інтенсивне освоєння політональності, атональності, додекафонії, пуантилізму, мінімалізму, конкретної музики, техніки колажу, перформативних практик та інших новітніх напрямів. Важливим чинником стає безпосередній контакт із західними композиторами й музикантами, що сприяє формуванню відкритого ставлення до форми та складу виконавських ансамблів. Композитори сміливо інтегрують традиційні китайські інструменти з європейськими, створюючи нові типи композиційного мислення.

Концепція Нової китайської музики зорієнтована на модернізацію, що на певному етапі призводить до часткової втрати національної самобутності. Після 1978 року в Китаї розгортається «друга хвиля» вестернізації мистецтва, пов'язана з активним засвоєнням західних філософських та естетичних ідей. Це зумовлює формування напряму «музики нової хвилі», для якого характерні радикальні авангардні пошуки. Процес поєднання традиційних елементів і новацій відбувається поступово: до інструментів симфонічного оркестру долучаються ді, ерху, сона та різні групи ударних. Китайська музика починає активно заявляти

про себе на міжнародній сцені, здобуваючи високі оцінки. Так, «Концерт для скрипки» Сюй Шуя отримав першу премію конкурсу Фонду Беназірського у США, а струнний квартет «Фен Я Сун» Тан Дуна — другу премію на Міжнародному конкурсі ім. Вебера в Німеччині.

Після студентських протестів 1989 року та послаблення політичного тиску з 1992 року Нова китайська музика й музикознавчі дослідження переживають період активного творчого оновлення. Серед провідних тенденцій — залучення шумових і природних звуків (наприклад, у «Театрі оркестру I, II» Тан Дуна), використання елементів театру випадкових дій (написання ієрогліфів, вимова китайських фонем), експерименти з нестандартними виконавськими складами в симфонічних жанрах (Сьома симфонія Чжу Цзяньєра для п'яти ударних інструментів, Восьма — для віолончелі й ударних інструментів), а також тембровий синтез народних і симфонічних інструментів («Таємничий жовтий», нонет для бамбукової флейти та восьми віолончелей Тан Цзяньпіна, 1994).

Третій період виявився найбільш продуктивним у розвитку Нової музики. Відкритість до діалогу, активне навчання та творчі контакти сприяли прориву китайської музики на світовий рівень. Унаслідок цього Нова музика, що сформувалася в умовах зближення Сходу і Заходу та засвоєння нових типів мислення, після етапу локальної затребуваності входить у «період відкритості», здобуваючи міжнародне визнання й ознаки зрілої художньої системи. Виникають два провідні напрями — авангардна «Нова хвиля» та «Повернення до коріння» як відповідь на надмірну модернізацію. Починаючи з 1990-х років, ці тенденції взаємодіють, формуючи органічний синтез.

Однією з ключових проблем сучасної музичної культури Китаю залишається питання поєднання традиційної китайської музики із західними впливами. У цьому контексті виокремлюються три основні підходи:

1. Концепція повної відмови від західних впливів і відродження автентичної традиційної музики. Одним із перших представників цього напрямку був Ліанші, який ще у 1883 році у праці «Легенди про стародавніх музикантів» закликав до повернення конфуціанських засад у музичному мистецтві.

2. Орієнтація на повне засвоєння західної традиції та радикальне заперечення «пережитків минулого». Яскравим представником цієї позиції був Фейші, який у праці «Теорія вдосконалення китайської музики» (1903) різко критикував традиційну музику, вважаючи її елітарною та неспроможною об'єднати китайське суспільство.

3. Ідея синтезу китайської та західної музичних культур, що виникла як відповідь на крайні прояви вестернізації. На початку ХХ століття її розвивали молоді композитори, які здобували освіту на Заході та поверталися на батьківщину в умовах глибоких соціально-політичних трансформацій. Серед засновників професійної музики в національному стилі — Сяо Юмей, Чжао Юаньжень, Хуан Цзи та інші. Вони започаткували наступну плеяду композиторів, які продовжили осмислення складних проблем співвіднесення західної композиційної теорії з традиційними стильовими тенденціями китайської музики.

У 1920–1930-х роках ХХ ст. Китай перебував у стані глибоких соціально-політичних трансформацій, зумовлених падінням імперського устрою та утвердженням Китайської Республіки під керівництвом партії Гоміньдан. Додатковим чинником дестабілізації стали внутрішньополітичні протистояння, а також початок японської експансії, що суттєво ускладнило загальну ситуацію в державі й призвело до масштабних економічних і культурних потрясінь. На тлі цих подій, як зауважує Ван Юйхе, у прибережних містах країни починає активно поширюватися так звана «вульгарна» музика, зразками якої стали, зокрема, «Пісні та танці для дорослих» і «Пісні домашнього кохання» Лі Цзіньхуея.

Незважаючи на намагання Департаменту культурної освіти стримати ці процеси, подібний музичний матеріал поступово проникав у сферу кінематографа, який стрімко здобував популярність серед широкої аудиторії. У відповідь на тенденції вестернізації та спрощення музичної мови значна частина китайських композиторів, серед яких і Хуан Цзи, звертається до створення музики для кіно, покликаної формувати інтерес до народної музичної традиції та водночас залишатися доступною для масового слухача, не підготовленого до сприйняття складної традиційної мелодики [111]. Саме в цей період, у 1934 році, Хуан Цзи публікує програмну статтю «Як я можу створювати національну музику в нашій країні?», у якій, узагальнюючи актуальний культурний стан, визначає його як ситуацію глибокого хаосу: традиційні цінності втратили привабливість, тоді як західна музика майже повністю заповонила країну, створюючи загрозу національній ідентичності. Композитор наголошує, що нова національна музика лише перебуває на етапі становлення, що закономірно спричиняє гострі дискусії між прихильниками різних концепцій розвитку сучасної музичної культури.

Окреслюючи крайні полюси цієї дискусії, Хуан Цзи зазначає: «Деякі помилково вважають, що стара (традиційна) музика, подібно до трухлявого дерева, непридатного для різьблення, має бути цілком відкинута й замінена західною. Їхня хибність полягає в тому, що будь-який великий мистецький твір завжди є відображенням нації та суспільства. Риси, притаманні народним пісням та нашій традиційній музиці, також уособлюють національний характер» [132].

Таким чином, композитор наполягає на недоцільності радикального заперечення всієї культурної спадщини. Водночас він критично оцінює протилежну позицію, яка пропонує розвиток китайської музики виключно шляхом повернення до класичних канонів і повністю заперечує необхідність осмислення західного музичного досвіду. Хуан Цзи підкреслює динамічну природу культури, здатної до постійних змін. У

процесі взаємодії різних культур відбувається взаємне проникнення та засвоєння окремих елементів. Звертаючись до прихильників повної відмови від західних впливів, він нагадує, що го-юе (народна музика, заснована на використанні стародавніх інструментів) також має запозичене походження. «Хіба провідні інструменти го-юе — хуцинь, піпа чи флейта — не були привнесені із західних регіонів? Насправді ми сприйняли їх як власні лише після того, як змогли органічно інтегрувати їх у нашу культуру. Більше того, культура, ізольована від взаємодії з іншими, позбавлена перспектив розвитку. Чому музика нашої країни досягла найвищого розквіту за династії Тан? Тому що саме тоді відбувався активний обмін із музикою індійських земель, розташованих на заході» [132].

Отже, для Хуан Цзи контакт із західною музичною традицією постає не лише засобом збереження й оновлення національної ідентичності, але й шляхом відкриття нових художніх форм та творчих можливостей. Спираючись на принципи західної композиційної теорії, композитор експериментує з традиційними китайськими гармонічними моделями, прагнучи надати елементам західноєвропейської музики національного забарвлення. Водночас основним джерелом його творчого натхнення залишалася класична китайська музика, яку він ретельно вивчав, зокрема шляхом копіювання зразків та опису стародавніх інструментів на основі матеріалів «Книги обрядів». Саме тональність стає ключовим інструментом його художніх пошуків [132]. У творчому доробку Хуан Цзи виокремлюються два провідні підходи до синтезу західної та китайської музичних традицій.

У власних композиціях композитор активно застосовує принцип чергування тональностей як важливий засіб музичної виразності, здійснюючи переходи між різними тональними площинами як у межах одного ладу, так і між різними ладовими системами [132]. Так, у художній пісні «Квіти більше, ніж квіти» (1935) спостерігається регулярно чергування акордів гун і юнь, що відповідають двом опорним звукам

пентатонного звукоряду й акцентують характерні риси стилістики китайської музики.

Звертаючись до аналізу специфіки європейського художнього мислення, Г. Бекінг зазначає: «Три складові музичного змісту — це емоція, образотворчість та символіка... Ця музично-сміслова тріада відображає три основні аспекти музичного змісту, що діяли в музичній культурі Нового часу, з XVII по XX століття, починаючи з формування музичної парадигми епохи бароко. Ці три аспекти музичного змісту не є рівнозначними. Перша складова — музична емоція — є обов'язковою, тоді як образотворчість і символіка є можливими, але не обов'язковими. Водночас музичне мистецтво, навіть тимчасово відходячи від образотворчих і символічних компонентів, знову повертається до них, знаходячи в них суттєве підсилення своєї виразності» [156].

Дослідник чітко окреслює ієрархію цінностей у змістовному полі європейської музики. Образотворчість, виступаючи як додатковий компонент музичного змісту, нерідко слугувала імпульсом для пошуку нових засобів виразності, пов'язаних із принципами звуконаслідування. До них належать імітації природних явищ (шум вітру, морського прибою, спів птахів), а також відтворення позамузичних звуків техногенного походження — сигналів, механічних шумів, звуків міського простору тощо.

Аналіз першоджерел засвідчує, що впродовж тривалого історичного періоду співвіднесення Західної та Східної цивілізацій, у межах якого відбувається взаємодія європейської й китайської мистецьких традицій, зазнає постійних змін щодо характеру, причин, форм і наслідків взаємовпливів. Китай, як географічно віддалена й культурно маловідома країна, в європейському музичному мистецтві часто репрезентується через умовну орієнтальність, що має відносно стабільний набір семантичних ознак. Це проявляється у прагненні осмислити складну символічну систему середньовічної поезії через переклади як аматорського, так і професійного характеру, у спробах адаптувати філософські концепції до

принципів тематизму та формотворення. Водночас спостерігаються наслідування тембрових характеристик і технік звуковидобування традиційних інструментів, принципів колективного музикування, національних вокальних і оперних практик, а також цитування й інтонаційна трансформація фольклорного матеріалу.

Наявність окреслених моделей образу Китаю простежується в європейських музичних творах, звернених до китайської тематики, на різних історичних етапах, хоча кожна епоха привносить власні образно-стильові модифікації. Сучасне уявлення європейців про Китай характеризується рисами патріархальності, що зумовлено домінуванням сільського населення, глибокою шаною до національної культури й традицій, культом предків, правителів і мислителів (зокрема перших імператорів, Конфуція та Лао-цзи), прагненням до гармонії з природою та Всесвітом, а також ірраціональністю й зосередженістю як характерними рисами національного світогляду. Відзначається також перевага образного мислення над логічним, що виявляється навіть на рівні письма [158].

Визначення ключових аспектів означеної проблематики дає змогу простежити, що еволюція музичних форм у Китаї відбувалася в тісному зв'язку з іншими видами художньої діяльності, насамперед із поезією та театром. Формоутворення музичного твору нерідко було зумовлене саме виконавською практикою: зокрема, багаторазове повторення певних послідовностей цюйпай сприяло формуванню своєрідних композиційних моделей в контексті традиційних підходів.

Очевидним є те, що китайська та європейська музичні культури базуються на відмінних принципах розвитку. Якщо для китайської музики визначальним є поступовий, безперервний процес розгортання музичного матеріалу, який формує її внутрішню логіку, то в європейській традиції провідну роль відіграють контрастність і зіставлення тематичних елементів. Саме принцип розгортання зумовлює властиву китайській музиці відкритість форми, що проявляється у поширенні композицій без

чіткої репризи, зокрема тричастинних структур. Значний вплив імпровізаційного начала спричиняє появу елементів структурної непередбачуваності, наприклад, звучання нового тематичного матеріалу у фінальних розділах твору. На відміну від європейських зразків, де вагомим драматургічним навантаженням часто покладається на вступ, у китайській музиці ключову роль відіграють середні частини композиції. Сукупність зазначених прийомів є органічною складовою національної музичної традиції Китаю та відображає специфічне, відмінне від західного, філософське осмислення світу [171].

Поняття культурної дифузії ґрунтується на процесах міжкультурної взаємодії, у межах яких відбувається взаємне запозичення або обмін окремими культурними елементами між різними народами. Йдеться про поширення культурних зразків у часово-просторовому вимірі, їх інтеграцію в нові культурні контексти, де раніше ці форми не були представлені, що, у свою чергу, сприяє обміну соціальним досвідом, налагодженню взаємодії та взаєморозуміння між спільнотами [61]. Подібні дифузійні процеси є постійним і невід'ємним чинником культурного розвитку.

Процеси проникнення, поширення та запозичення інновацій не обмежуються виключно економічною сферою. Не менш інтенсивні взаємовпливи простежуються і в художньо-мистецькій діяльності. Переконливі підтвердження цього можна виявити, аналізуючи еволюцію традиційної інструментальної музики Китаю.

Досліджуючи механізми культурогенезу, А. Я. Флієр запропонував класифікацію чотирьох типів культурної динаміки. Перший тип пов'язаний із виникненням принципово нових культурних форм та їх упровадженням у практику. Другий тип охоплює трансформацію вже наявних форм, що може супроводжуватися втратою їх соціальної або функціональної ролі. Третій тип передбачає використання традиційних форм із переосмисленням їх функцій і значень. Четвертий тип характеризується глобальними,

стадіальними зрушеннями культурного розвитку. Сучасний стан традиційної народної культури відображає прояви всіх чотирьох типів динаміки в різних пропорціях [158].

У другій половині ХХ століття відбулося становлення нової академічної виконавської традиції на основі національних інструментів. Її подальший розвиток забезпечується мережею спеціалізованих освітніх установ, що здійснюють професійну підготовку музикантів. У результаті суттєво зріс соціокультурний статус традиційного інструментального виконавства. Новими формами його функціонування стали концертні оркестри народних інструментів — від навчальних і аматорських колективів до державних та філармонічних ансамблів, орієнтованих на професійну сценічну діяльність.

Залучення композиторів-професіоналів до створення творів для традиційних інструментів у межах європейських жанрово-формальних моделей слід розглядати як інноваційний крок, що значно розширив художньо-виражальні можливості національного інструментарію. Паралельно відбувається уніфікація процесів виготовлення інструментів і систем їх налаштування. Вагомим чинником сучасного культурного життя є також проведення міжнародних музичних фестивалів, які стали ефективною формою міжкультурного діалогу. Цей тип взаємодії, що утвердився у мистецькій практиці ХХ століття, сприяє збереженню культурного різноманіття, водночас активізуючи процеси культурної дифузії.

Зростання інтенсивності інформаційних потоків зумовлює трансформацію окремих елементів традиційної культури. Дослідники наголошують, що трансформація означає не лише поверхову зміну, а глибинне зміщення самої сутності культурної системи. У цьому контексті актуалізується проблема адаптації культурних моделей до умов глобалізованого інформаційного простору. Світовій спільноті необхідно формувати механізми забезпечення стійкості народного мистецтва, а також

розробляти спеціальні програми підтримки традиційних форм культурного буття.

Як відомо, найдавніша культура Китаю поєднувала в собі, з одного боку, високий ступінь ізольованості, а з іншого — своєрідну загадкову привабливість. Для європейців вона постала як екзотичне та унікальне явище. Протягом століть китайське суспільство свідомо оберігало власні традиції, уникаючи значного впливу зовнішніх культурних чинників, що сприяло тривалій ізоляції країни від Заходу. Фернан Бродель, узагальнюючи позиції істориків і культурологів, зазначав: «Далекосхідні цивілізації досягли зрілості дуже рано, але це відбулося в умовах, які зробили їх основні структури майже незмінними. Тому вони виявилися надзвичайно згуртованими та однорідними. Але водночас їм було дуже важко змінюватися і прагнути змін, що створювало враження, ніби вони самі відмовляються від прогресу» [167]. Одним із перших чинників західного впливу на китайську культуру стало місіонерство.

Відомо, що початкові контакти європейців із Китаєм відбувалися завдяки активній діяльності християнських місіонерів. У межах богослужінь місіонери виконували гімни та григоріанські хорали. Водночас до XVI століття контакти Китаю із Заходом залишалися вкрай обмеженими. З історичної перспективи науковці розмежовують католицький і протестантський етапи цього впливу: перший охоплює період з 1661 року до кінця XVIII століття та пов'язаний із діяльністю місіонерів з Іспанії, Португалії й Франції, тоді як другий тривав із середини XIX до початку XX століття і був зумовлений місіонерською активністю представників Великобританії та США [155].

У 1516 році до порту Гуанчжоу прибула перша група європейців — християнських місіонерів з Португалії. У 1640 році, за розпорядженням Папи Римського, до Китаю була направлена ще одна місія, після чого розпочалося прибуття представників інших європейських країн: Іспанії, Німеччини, Англії, Нідерландів і Франції. Очолював місіонерів єзуїт

французького походження Йоахім Буве. Разом із ними до Китаю прибули освічені європейські науковці й митці: знавець музики та математики Томас Перейра, перекладач і математик Маттео Річчі, чернець і астроном Адам фон Белль, французький учений Жозеф Амю, а також італійський композитор Тео Доріко Педріні.

Частіше іноземці приїжджали до провінції Гуандун, зокрема в місто Чжаоцин, де оселялися на тривалий час. З цього міста елементи західної музичної культури поступово поширювалися в інші регіони країни. Місіонери ознайомили китайців із західною церковною музикою, насамперед із духовними хоровими творами, що виконувалися з інструментальним супроводом, попри відсутність органів у тогочасному Китаї. Відомо, що християнські пісенспіви звучали як у храмах, так і в імператорському палаці з X до початку XX століття — за династій Сун (960–1279), Юань (1271–1368), Мін (1368–1644) та Цін (1644–1912) [155].

У католицьких храмах XVI–XVII століть використовувалися різні клавішні інструменти: прості органи, клавесини й клавікорди. У Пекіні був установлений великий орган, що викликав значний інтерес слухачів. На початку XVII століття італійський єзуїт Маттео Річчі подарував імператору Ваньлі клавікорд. Вивчаючи китайську культуру, М. Річчі дійшов висновку, що за наявності багатого інструментарію в Китаї відсутня клавішна традиція. До складу місії входив також іспанський місіонер Дієго де Пантойя, який володів грою на клавікорді. Інтерес імператорського двору до цього інструмента сприяв організації навчання придворних євнухів, які опановували гру групами. Невдовзі у палаці відбувся концерт, для якого Маттео Річчі створив цикл «Пісні для клавікорду» з філософсько-духовним змістом китайською мовою. Таким чином, М. Річчі став першим європейським композитором, який поєднав елементи західної та китайської музичної мови у камерно-вокальній творчості [172].

Починаючи з 1711 року, діяльність Томаса Перейри при імператорському дворі продовжив Тео Доріко Педріні, який увійшов в

історію як перший професійний композитор європейського походження, що розгорнув системну творчу роботу в Китаї. Згодом, у 1717 році, до імператорського палацу прибули й інші місіонери-музиканти, які сприяли подальшому поширенню європейської музичної культури [172].

Місіонери, поширюючи західні музичні традиції, водночас активно вивчали китайську музичну культуру, намагаючись виявити спільні риси естетичних уподобань європейців і китайців. У їхніх працях зафіксовано цінні спостереження щодо особливостей сприйняття західної музики китайською аудиторією. Зокрема зазначалося, що китайським слухачам були ближчими повільні, стримані за характером європейські твори; вони надавали перевагу простоті музичної мови, м'якому тембровому звучанню флейти та клавесина, уникаючи надмірної складності фактури [155]

Суттєвий злам у культурних взаєминах між Заходом і Китаєм спричинили «опіумні війни» (1840–1842 та 1856–1860 років). Поразка Китаю в Першій опіумній війні змусила правлячі кола переосмислити наслідки політики ізоляціонізму, яка призвела до серйозного відставання держави в економічній, науковій та культурній сферах. Відповідно до Нанкінського мирного договору країна була змушена відкрити п'ять ключових портів для іноземної торгівлі, що сприяло активному проникненню західної культури на китайську територію.

Європейські елементи музичної культури почали поступово входити в китайський культурний простір після 1840 року, інтегруючись у багатовікову музичну традицію країни. За сукупністю об'єктивних чинників вони сформували підґрунтя для виникнення нового культурного шару: з одного боку, така музика асоціювалася із соціальним престижем, з іншого — приваблювала китайських слухачів своєю екзотичністю та незвичним звучанням.

У 1861 році було започатковано «Рух самопосилення», спрямований на модернізацію держави шляхом розвитку промисловості, транспорту, перекладацької діяльності, засвоєння досягнень західної науки та

активного вивчення іноземних мов. Цей рух спричинив глибокий ідейний розподіл серед освічених верств китайського суспільства, сформувавши групи прихильників і противників вестернізації. Відтак протягом усього ХХ століття точилися інтенсивні дискусії щодо доцільності прийняття західних музичних традицій [158].

У другій половині ХІХ століття, особливо після завершення Другої опіумної війни у 1860 році, Китай пережив активний вплив протестантських місіонерів. У поширенні західної музики вони діяли значно швидше та результативніше, ніж католицькі місіонери. Надзвичайно ефективною виявилася практика спільного виконання духовних гімнів, часто з інструментальним супроводом фісгармонії, фортепіано або органа, що сприяло залученню широких верств населення до нового музичного досвіду.

Водночас набувала розвитку видавнича діяльність, орієнтована на музичне просвітництво. Так, перша китайська збірка протестантських гімнів, укладена Робертом Моррісоном у 1818 році, включала лише 30 пісень. Однак уже до 1877 року кількість перекладених китайською мовою музичних збірників перевищила 60. Вони вирізнялися простотою, доступністю для запам'ятовування та призначалися насамперед для хорового виконання під керівництвом священнослужителя [172, с. 130].

Поширення хорального співу сприяло й посиленню впливу католицької церкви в Китаї. Хорали часто адаптовувалися до традиційних китайських мелодій і фіксувалися за допомогою європейської п'ятилінійної нотації. Одним із прикладів таких адаптацій стала збірка, підготовлена місіонером Тімоті Річардом і видана у 1883 році. Поряд із цим у Китаї почали виконуватися масштабні вокально-інструментальні твори європейської класики, зокрема ораторії «Месія» Г. Ф. Генделя та «Створення світу» Й. Гайдна [78].

Водночас уже до 1850 року в Шанхаї було налагоджено продаж європейських музичних інструментів і відкрито перший спеціалізований

музичний магазин. Інструменти купували як європейці та місіонери, так і китайські шанувальники музики. Зростала популярність навчальних посібників, методик та підручників гри на західноєвропейських інструментах. Особливо інтенсивним цей процес став у 1860-х роках, і до початку ХХ століття європейські інструменти вже міцно увійшли в музичний побут заможних верств китайського суспільства.

Масштабний цивілізаційний поворот Китаю від традиційної культурної парадигми до курсу на вестернізацію був офіційно задекларований під час «Руху 4 травня 1919 року». Його вплив поширився практично на всі сфери суспільного життя: від прийняття нових політичних доктрин, зокрема соціалізму, до утвердження розмовної мови «байхуа», перегляду освітніх стандартів і формування нових соціокультурних орієнтирів. Рух нової культури спричинив безпрецедентну активізацію суспільно-політичних процесів, що знайшло вираження, зокрема, у масових студентських демонстраціях під гаслами «Демократія та наука».

Значною мірою саме завдяки «Руху 4 травня 1919 року» в Китаї були створені основи для розвитку вищої музичної та педагогічної освіти за європейським зразком, що стало важливим чинником професіоналізації музичної сфери.

До 1940-х років європейська музична культура набула особливої популярності в Шанхаї — найбільшому місті східного Китаю. Протягом тривалого часу тут діяли християнські місіонери, а також існувала численна європейська громада. Уже в середині 1920-х років Шанхай разом із Токіо утвердився як один із провідних музичних центрів Азії. Інтенсивність концертного життя міста була співмірною з провідними європейськими столицями. У 1930-х роках, унаслідок загострення політичної ситуації на північних кордонах Китаю, значна кількість емігрантів переїхала з Харбіна до Шанхаю, що ще більше посилювало процеси європеїзації міської концертної сцени. Заснований у 1919 році

Шанхайський муніципальний симфонічний оркестр під керівництвом Маріо Пачі — першого після місіонерів професійного європейського музиканта в Китаї — функціонував на рівні провідних європейських колективів. У той період у країні сформувалися три основні симфонічні оркестри — у Пекіні, Шанхаї та Харбіні, які виконували важливу просвітницьку функцію, знайомлячи публіку з європейською музичною спадщиною. Склад оркестрів переважно формувався з європейських музикантів за участю невеликої кількості китайських виконавців; колективи регулярно брали участь у концертах і офіційних заходах. Про масштаб інтересу до європейської музики свідчить той факт, що Пекінський оркестр у весняний період виступав щосереди, а взимку — майже щоденно.

Репертуар Шанхайського оркестру був зосереджений переважно на творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та Ф. Шуберта. Починаючи з 1925 року, китайські слухачі отримали можливість вільно відвідувати симфонічні концерти, що стало наслідком наполегливої позиції диригента Маріо Пачі. Першим китайським виконавцем у складі оркестру став скрипаль Тань Шучжень, після чого чисельність китайських музикантів поступово зростала [172].

У виконанні Шанхайського оркестру публіка знайомила з такими масштабними творами, як «Велика меса» Й. С. Баха, увертюри Р. Вагнера, «Реквієм» Дж. Верді, Дев'ята симфонія Л. ван Бетховена. Окрім класичного репертуару, виконувалися твори представників європейських національних шкіл — англійської (Г. Банток), шведської (Х. Альвен) та інших. Стабільним інтересом користувалася музика А. Дворжака й Е. Гріга. Поряд із цим оркестр виконував і композиції китайських авторів, які здобули західну музичну освіту, зокрема Хуан Цзи та його сучасників. Особливо вагомий внесок у популяризацію європейського музичного мистецтва належав Харбінському симфонічному оркестру.

Виступи оркестру відбувалися не лише в концертних залах, а й просто неба — у міських парках і садах. Його діяльність активно підтримували китайські диригенти Ба Те та Цзюнь Цзелі, сприяючи укоріненню симфонічної традиції в місцевому культурному просторі.

Таким чином, китайська аудиторія, сформована в межах традиційної (переважно монодійної) культури, поступово адаптувалася до сприйняття багатоголосся. Завдяки діяльності християнських місіонерів та європейських музикантів, загальним соціокультурним процесам вестернізації, гастрольній діяльності європейських виконавців, розвитку концертного життя за європейською моделлю та широкому розповсюдженню «шкільної пісні», в Китай почала проникати й поступово засвоюватися європейська система музичного інтонування. Спершу цей процес охоплював великі портові міста й столицю, але з часом поширився на різні соціальні групи населення. Китайське суспільство крок за кроком приймало європейські музичні інструменти, жанрові форми та композиційні принципи. Без формування нової слухацької аудиторії серед китайців продуктивний діалог між традиційною та європейською музичними культурами був би неможливим.

Підсумовуючи, слід зазначити, що сучасний етап європейсько-китайського музичного діалогу відкриває нові перспективи для наукового осмислення традиційної китайської культури у взаємодії з європейською.

### **Висновки до першого Розділу**

У першому розділі досліджено історико-теоретичні аспекти розвитку китайської традиційної інструментальної музики, акцентуючи увагу на її соціокультурному значенні та взаємодії з європейським музичним мистецтвом. Аналіз літературних джерел та історичних фактів дозволив сформулювати такі ключові висновки.

1. Традиційна музика Китаю як соціокультурне явище є невід'ємною частиною національної культурної ідентичності та відображає

глибинні цінності китайського суспільства. Інструментальна музика, що сформувалася протягом багатовікової історії, характеризується стійкістю художніх принципів, специфічними виконавськими техніками та особливостями музичного мислення, які безпосередньо пов'язані з національним менталітетом. Трансформації музичної практики у різні історичні періоди — від архаїчних ритуальних форм до сучасного виконавства — свідчать про динамічність і здатність китайської музики адаптуватися до соціокультурних змін, зберігаючи при цьому власну самобутність.

2. Китайське традиційне інструментальне мистецтво як предмет наукового дослідження продемонструвало складну багатовимірну структуру наукових підходів до його вивчення. Історико-теоретичні, культурологічні та музикознавчі дослідження українських і китайських вчених створили наукове підґрунтя для розуміння феномену китайської інструментальної музики, включно з категоріями «музичне мислення», «інтонаційна семантика» та «музична форма як мовний феномен». Розвиток сучасного музикознавства сприяв поглибленню осмислення специфіки китайського музичного мистецтва, його форм та виконавських практик.

3. Взаємозв'язок китайського та європейського інструментального мистецтва у контексті інтеграційних процесів проявляється як у впливі західної музичної традиції на національну практику Китаю, так і у збереженні унікальних рис китайської музики. Створення національних оркестрів, організація музичних освітніх закладів та активна діяльність музичних товариств у ХХ столітті сприяли формуванню системного ансамблевого виконавства, що поєднувало традиційні та європейські музичні підходи. Цей процес демонструє здатність китайської музичної культури інтегрувати новітні музичні тенденції без втрати культурної ідентичності.

4. Глобалізаційні та локалізаційні процеси у китайській музичній культурі XX–XXI століть підкреслюють необхідність балансу між збереженням традицій та впровадженням інновацій. Збереження самобутності та автентичності музичної спадщини можливе лише за умов дотримання взаємодії традиційних художніх форм із сучасними музичними практиками, що відкриває перспективи для подальшого розвитку музичного мистецтва в умовах глобальної культурної інтеграції.

Таким чином, розділ 1 демонструє, що традиційна китайська інструментальна музика виступає не лише культурним феноменом, а й складовою інтеграційного процесу, який об'єднує національні традиції та сучасні музичні практики, створюючи багатовимірну картину історико-теоретичного розвитку музичного мистецтва Китаю.

## РОЗДІЛ 2. РИТМ У КИТАЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЙНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ: МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

### 2.1. Ритм як музикознавча проблема

У сучасних музикознавчих дослідженнях ритм осмислюється не лише як елемент метричної організації музичного матеріалу, а як універсальна категорія музичного мислення, що відображає культурно-історичні, світоглядні та соціальні закономірності розвитку музичного мистецтва. Такий підхід дозволяє розглядати ритм як носій смислів, пов'язаний з уявленнями про рух, порядок, циклічність та взаємодію людини з навколишнім світом.

У цьому контексті музичне мистецтво загалом постає як важливий чинник формування культурної ідентичності та колективної свідомості. Так, у працях А. Міньонка, І. Зіньків, І. Польської, І. Коновалової та М. Карапінки підкреслюється, що музична культура є не лише сферою художнього самовираження, а й засобом збереження історичної пам'яті та трансляції ціннісних і світоглядних моделей суспільства. Автори наголошують на здатності музики відображати глибинні культурні коди через інтонаційні, темброві та ритмічні структури, сформовані у взаємодії з національними традиціями та соціокультурним досвідом. У такому розумінні ритм постає як смислотворчий компонент музичної мови, що акумулює уявлення про часову організацію культури [174].

Розширюючи цей підхід, І. Коновалова та співавтори в іншому дослідженні зазначають, що еволюція музичного мислення в умовах інформаційного суспільства не нівелює значення традиційних форм, а, навпаки, актуалізує їх як основу художньої та культурної тяглості. У цьому зв'язку традиційні ритмічні моделі розглядаються як стабільний елемент

музичної мови, що забезпечує зв'язок між історичними пластами культури та сучасними інтерпретаціями [187].

Значний внесок у теоретичне осмислення проблеми ритму становлять дослідження, присвячені соціокультурній зумовленості ритмічних структур. Показовими в цьому плані є узагальнення А. Ю. Єрьоменка та Н. О. Єрьоменко, які простежують еволюцію ритмічного начала крізь призму розвитку ударних інструментів — від архаїчних форм до сучасних музичних практик. Автори підкреслюють, що на ранніх етапах історії музики ритм виконував організуючу та символічну функцію, будучи складовою ритуальної дії, колективного музикування та циклічного відчуття часу. Подальший історичний розвиток зумовив ускладнення ритмічної організації, появу диференційованих форм акцентуації, пульсації та ритмічної фактури [32].

Подібні ідеї простежуються і в працях Г. О. Рало та О. М. Рало, де ритм розглядається як ключовий компонент музичної дії, тісно пов'язаний з обрядовими, побутовими та театралізованими формами музикування. Дослідники акцентують увагу на комунікативній функції ритму в колективних виконавських практиках, зокрема в традиціях скомороської культури, де ритмічна організація визначала синхронізацію руху, емоційний вплив і формування стійких виконавських моделей [96].

Важливим аспектом осмислення ритму є його залежність від темброво-акустичних і конструктивних характеристик музичних інструментів. Дослідження еволюції ударних інструментів, зокрема маримби, засвідчують, що матеріал, конструкція та спосіб звуковидобування безпосередньо впливають на характер ритмічної артикуляції, щільність фактури й принципи акцентування. У цьому сенсі ритм постає не як абстрактна метрична схема, а як результат взаємодії фізичних властивостей інструмента та виконавської практики.

У процесі опрацювання даної проблематики особливе значення мають наукові розвідки китайських дослідників, зокрема Чжао Юе, Лі

Чень, Чжу Сиси. Їхні мистецтвознавчі праці, присвячені аналізу філософсько-культурного коду китайської музичної традиції, а також питанням типології, класифікації й виконавської специфіки національного інструментарію, становлять важливу теоретичну основу для вивчення особливостей ритмічної організації традиційної інструментальної музики Китаю[133, 60, 134].

Комплексність поставлених у дослідженні завдань зумовлює необхідність звернення до праць Лі Інхья, Хе Лутіна, У Янь, у яких порушуються фундаментальні питання теорії музики, зокрема осмислюється природа та функціонування засобів музичної виразності. У цьому контексті істотного значення набувають також наукові доробки Ж. Дедусенко, Г. Завгородньої, Л. Марцевич, Г. Побережної, Т. Щериці у яких розглядаються художні ритмо-динамічні процеси та їх прояви в різних видах мистецтва — вокальному, інструментальному, образотворчому [27, 40, 83, 90]. Концептуальною основою кваліфікаційної роботи стала теорія І Юдкіна-Ріпуна, що інтерпретує ритм як форму музичної «механіки», як артикуляційний параметр виконання та як візуально-структурний феномен [147].

Окреслені теоретичні положення формують методологічне підґрунтя для аналізу ритмічної специфіки традиційної китайської інструментальної музики, у якій ритм виконує не лише формоутворюючу, а й символічно-світоглядну функцію. Подібно до інших давніх культур, у Китаї ритмічна організація музики формувалася в умовах ритуальної, театральної та придворної практики й значною мірою залежала від конструкції інструментів та усталених виконавських канонів. Залучення міжкультурного музикознавчого досвіду дозволяє розглядати ритм як комплексне явище, у якому поєднуються структурні, акустичні та соціокультурні чинники.

На початку XVIII ст. Й. Бернуллі сформулював принцип так званих можливих, або віртуальних, переміщень, за допомогою якого описувалися

шарнірні механічні системи. Майже через століття цей принцип був розвинений Ж. Лагранжем, що дало змогу запровадити уявлення про багатовимірний простір: кожна вершина шарнірної конструкції визначала певний простір, осі якого формувалися напрямками потенційних траєкторій її руху. Саме так виникла концепція конфігураційного, або фазового, простору, яка згодом набула ключового значення у фізиці ХХ століття. І. Юдкін-Ріпун обґрунтував, що категорія віртуальності є принципово необхідною і для сучасного осмислення музичного ритму, що й зумовлює можливість його зіставлення з механічними моделями. У межах цієї проблематики можна виокремити щонайменше три взаємопов'язані аспекти [147].

Розглядаючи морфологічні характеристики ритму, дослідник зазначає, що ритм, подібно до звукових хвиль, належить до акустичного матеріалу й зумовлюється коливальними процесами. Водночас між звуковими явищами та ритмічними структурами існують не лише кількісні, а й принципові якісні відмінності. З одного боку, ритм передбачає регулярну повторюваність і циклічність, тобто, подібно до звучання, пов'язаний із наявністю джерела хвильового випромінювання. З іншого боку, якщо звукові хвильові пакети є результатом роботи осциляторів безперервної дії, то ритмічна організація формується за участю дискретних осциляторів — так званих пульсарів. На відміну від хвильових пакетів, ритм виникає внаслідок релаксаційних або автоколивань, можливих лише за умови існування зворотного зв'язку (рекурсії), тобто залежності кожної наступної фази від попередньої. Наявність віртуальної метричної схеми добре відома з практичного досвіду концертмейстера: саме завдяки негласній згоді, що ґрунтується на спільному очікуванні (психологічний механізм антиципації), забезпечується ансамблева синхронність і точність спільного звучання, а це очікування, по суті, і відтворює метричну модель [147].

У мистецтвознавчих дослідженнях доведено, що відмінність ритму від звуковисотної матерії зумовлює й принципово інший характер змін: трансформація темпу ритмічної структури завжди призводить до її якісної модифікації, на відміну від транспозиції мелодичного контуру в інший регістр або тональність. Адже разом зі зміною темпу неминуче змінюється й метр — той віртуальний пульс, який супроводжує процес розгортання музичної тканини.

Разом із тим перенесення уявлень про звуковисотну чутливість на сферу сприйняття часу є методологічно некоректним саме через їхню принципову відмінність. Саме віртуальний характер метрики пояснює феномен автоматизму, що супроводжує ритмічні процеси в музичному виконанні [147].

Поряд із цим існує широкий спектр явищ, які визначаються як позаритмічні або аритмічні. До них, зокрема, належать поширені у фортепіанній музиці швидкі фактурні пласти, що наближаються до ефекту вібрації — від 1-го та 24-го етюдів Ф. Шопена, де стрімкі арпеджіо, підтримані педаллю, фактично переходять у звукову вібрацію, до «Човна в океані» М. Равеля. Подібний ефект аритмії створює і перенасичення музичного тексту ферматами, які перешкоджають інтеграції окремих фрагментів у цілісну ритмічну структуру. Окрему групу становлять твори французьких клавесиністів жанру *preludes non mesurés* — прелюдій із вільною ритмікою. Саме в такій манері часто створювалися композиції жанру *tombeau* (епітафії), що підкреслювало їхній позамирний, медитативний характер: арпеджіо, з яких формувалася музична тканина, передбачали довільне, алеаторичне трактування, тоді як ритмізація матеріалу спиралася на усталену виконавську традицію.

У концепції І. Юдкіна-Ріпуна обґрунтовано, що співвідношення наголошеного й ненаголошеного звуків належить до універсальних проявів циклічності як основи метричної організації. Стійкі й нестійкі ступені, порушення та відновлення рівноваги постають як провідний

ритмоутворювальний чинник, що зрештою відбилося в понятті ладового ритму. Показово, що музика епохи Ренесансу, залишаючись у своїй основі безакцентною, водночас демонструє чітку метричну впорядкованість [147].

Подібні факти свідчать про нерозривний зв'язок акцентуації з явищем синкопування, яке виникає внаслідок зіткнення нормативного метричного акценту з реальним звучанням. У цьому контексті доцільно звернутися до мовно-музичних паралелей. Відомі явища енклітичного та проклітичного поєднання слів у мовленні, за яких окремі слова втрачають власні наголоси або ж наголос переноситься на інші склади — ближче до початку чи завершення фрази. Такі очікувані, «належні» наголоси відповідають метричним акцентам, тоді як їх зміщення є аналогом синкопування. Отже, сама природа акцентуації передбачає розмежування між нормативними метричними наголосами та тими, що вступають у конфлікт із метричною схемою.

Ще одним суттєвим аспектом акцентуації, який уже закладений у мовній практиці, є багатство її засобів. Протиставлення відбувається не лише між наголошеними й ненаголошеними складами, але й усередині самих наголошених, де розрізняють акут, гравіс і циркумфлекс. Ця особливість знаходить відповідні паралелі, зокрема, у трактуванні орнаментальних форм барокової музики [147].

Говорячи про функцію пауз у музичному творі, слід наголосити, що цезура розвивається паралельно з процесами акцентування та набуває провідного значення в умовах невизначеності акцентної структури, зокрема в музиці Ренесансу, де ще не сформувалася тактова акцентуація. Є підстави стверджувати, що формування метричних акцентних моделей значною мірою залежить від членування музичного матеріалу за допомогою цезур. Ще більшої ваги набуває тривала пауза, культивування якої розпочинається в епоху бароко, оскільки саме вона в умовах багатоголосся дозволяє «звільнити простір» для розгортання мелодичного матеріалу, запобігаючи порушенням нормативного голосоведення. Подібна

роль паузи активно осмислюється в сучасному мистецтвознавстві. З педагогічною метою румунський ритмолог В. Джуляну пропонував графічно фіксувати ритмічну структуру у вигляді послідовності однакових тривалостей, де подовжені значення утворюються шляхом лігування й фактично виконують функцію антиподу пауз.

У сфері мистецтвознавчої ритмології співвідношення часових тривалостей звучання формує своєрідний «контур» ритмічної організації та передбачає наявність умовних, віртуальних механізмів їх вимірювання. У цьому контексті виокремлюють десцендентні й асцендентні типи ритмічних структур, які відповідають процесам об'єднання та подрібнення. Парні й непарні моделі — зокрема дводільні та тридільні — а також їхні взаємні трансформації перебували в центрі уваги музичної практики епохи Ренесансу, де опозиція *perfectio–imperfectio* становила основу ритмічної техніки. Саме тому характерним було цілеспрямоване уникання «квадратних», симетричних ритмів, які природно закладені на фізіологічному рівні. Перехідність між парними й непарними розмірами виступала одним із провідних принципів ритмічної організації: як засвідчують дослідники танцювальної музики XVII ст., однією з найзагадковіших умовностей того часу була ситуація, коли розміри, нотовані як дводольні, фактично інтерпретувалися як тридольні. Зокрема, значна кількість жиг записувалася у 4/4, хоча є підстави вважати, що вони виконувалися у тридольних метрах (21/9 або 3/4) [172].

Разом із тим способи впорядкування часово-вимірювальних співвідношень безпосередньо зумовлені їх взаємодією з акцентуацією. Умовно можна говорити про існування двох систем — мензуральної та тактової: у межах першої відсутнє регулярне, циклічне повернення акценту, тоді як друга ґрунтується саме на чергуванні наголошених і ненаголошених долей. Мензуральна ритмічна система функціонує на засадах варіативних перетворень, таких як ізоритмія та аміфіритмія.

У межах даного дослідження особливий інтерес становить антропологічний вимір ритму. Варто наголосити, що відчуття музичного ритму осмислюється як результат поєднання загального уявлення про ритм (як універсальне явище), біоритму (як властивості фізіологічної природи людини), музичного ритму (як історично сформованого феномена) та музично-теоретичного вчення про ритм як один із ключових емоційно-виражальних і формоутворювальних чинників музичної мови [147].

Опрацювання спеціалізованої літератури дозволяє окреслити сучасний стан дослідження категорії ритму й водночас виявляє відсутність єдності в наукових підходах до її трактування. Це зумовлює необхідність звернення до осмислення природи ритму та його закономірностей у філософському, психологічному, педагогічному й музикознавчому вимірах, оскільки в кожній із цих галузей поняття ритму набуває специфічних рис, що закономірно впливають на формування музичного ритму як такого.

Ще в античну добу мислителі розрізняли ритм як елемент музичної структури та ритм як загальну характеристику перебігу процесів у Всесвіті. Давні греки наділяли ритм енергійним, «чоловічим» началом, тоді як тони у своєму русі, підпорядкованому мелодії й гармонії, трактувалися як «жіночі». Аристотель наголошував на зв'язку ритму з внутрішнім душевним життям і емоційним станом людини, а Платон визначав його як «порядок руху». Арістоксен загалом формулював поняття ритму так: «коли рух, доступний нашому зорові або відчуттям, наповнює час (чи простір) у такий спосіб, що він може бути поділений у певному, легко впізнаваному порядку на окремі дрібні частки, ми називаємо це ритмом». У цьому ж контексті доречно згадати думку Е. Герцмана: «якщо для Арістоксена ритм — це “порядок часу”, то для Гете ритм є тим, що посилює зв'язок людини з реальністю» [184, С. 178].

Сам термін «ритм» у перекладі з грецької означає «плин» і позначає форму часової організації процесів, доступних для сприйняття. У словниках іншомовних слів лексема «ритм» тлумачиться як: 1) закономірне

чергування елементів із певною послідовністю та частотою; 2) упорядкований, розмірений перебіг чого-небудь [31]. Підтверджуючи цю позицію, Г. Побережна та Т. Щериця зазначають: «...оскільки будь-який рух реалізується в часі й просторі, ритм можна умовно поділити на “часовий” і “просторовий”... Водночас вони становлять єдине ціле, адже в їх основі лежить співвідношення, яке в залежності від способу існування елементів ніби розмежує час і простір у нашому сприйнятті» [90]. Таким чином, ритм постає універсальною категорією, що відображає взаємозв'язок матеріальних і нематеріальних процесів природи.

У межах осмислення ритму як явища природного походження підкреслюється: «будь-який рух — як нескінченно малий, так і нескінченно великий — є проявом сил природи, що перебувають у постійній дії... за певного порядку поєднання частин (день і ніч, полудень і північ, зміна пір року, температурних режимів тощо)» [179-181]. Дослідники звертають увагу на наявність сильних і слабких акцентів у перебігу природних процесів, а також окреслюють одиниці вимірювання їх тривалості: «рух у Всесвіті постає для людини ритмічним, де одиниця — доба — складається з пари (дня і ночі) або двох рівних, але протилежних частин», у яких наявні «два сильні, але антагоністичні акценти — полудень і північ» та «два слабкі — схід і захід сонця» [179, 181]. Ці одиниці стають елементами більших часових утворень — тижнів, місяців, років, століть тощо [180].

Загалом у давньогрецькій філософській традиції та у працях сучасних дослідників ритм осмислюється, з одного боку, як узагальнене поняття з часово-просторовими параметрами, а з іншого — як об'єкт людського сприйняття ритмічних процесів [176, 180].

Для більш повного розкриття категорії «ритм» доцільно звернутися до поняття «біоритм», яке нині широко використовується в медицині, спорті та повсякденній лексиці. У словниках іншомовних слів біоритм визначається як «циклічний характер інтенсивності та перебігу біологічних

процесів і явищ, що забезпечують пристосування організму до ритмічних змін навколишнього середовища» [181, 179]. Досліджуючи ритміку біологічних процесів — серцебиття, дихання, ходи — сучасні автори інтерпретують її в психологічному аспекті, визначаючи ритм як «відчуття, притаманне фізіологічній природі людини на всіх етапах її розвитку та у всіх проявах творчості» [179, 183].

Подальшому осмисленню біоритмічної проблематики сприяли праці дослідників, в яких обґрунтовується теза про можливість програмування ритмічних процесів організму людини — від сну до функціонування біотопів — за допомогою музичного ритму. На основі психотерапевтичної практики доводиться, що саме музика, і насамперед її ритмічний компонент, сприяє нормалізації життєдіяльності та гармонізації психоемоційного стану пацієнтів.

На сучасному етапі термін «ритм» активно застосовується в різних видах мистецтва: говорять про ритм поезії, художньої прози, театральної дії, живопису, архітектури тощо. Зокрема, ритм поезії визначається як «сукупність відхилень від метричної схеми, синтаксичних її порушень та індивідуальне поєднання наголошених і ненаголошених складів у кожному конкретному випадку» [178]. Водночас такі мистецтва, як поезія й музика, у ритмічному аспекті можуть як взаємно збагачувати одне одного, так і вступати в суперечність: поетичний ритм, властивий тексту музичного твору, не завжди збігається з ритмічною організацією власне музичної тканини.

Г. Побережна та Т. Щериця, розглядаючи формотворчий потенціал ритму в різних видах мистецтва, доходять висновку, що ритм художнього тексту, зокрема прози, виникає внаслідок упорядкованого чергування синтаксичних одиниць — фраз, речень, періодів — та співвідношення їхньої протяжності. Саме синтаксичний ритм, на думку дослідниць, є носієм інтонаційного характеру мовлення, передаючи його емоційні стани: збудженість, напруженість, спокій або розповідність [90]. Водночас ритм

прози здатен виконувати не лише інтонаційно-виражальну, а й формотворчу, композиційну функцію, пов'язану з розкриттям смислу: «...у межах великого твору композиційний ритм... ґрунтується на розподілі подій, співвідношенні масштабних словесно-образних мас» [90].

Аналогічні закономірності простежуються й у живописі. Ритм образотворчого мистецтва, за твердженням дослідниць, ніби впорядковує процес споглядання в межах живописного простору, визначає співвідношення окремих компонентів зображення та проявляється в основних членуваннях картини, зіставленні масштабів, дистанцій між фігурами й предметами, у системі кольорових і світлотіньових акцентів, а також у характері мазка. Саме ритмічна організація спрямовує увагу глядача до ключових об'єктів і деталей, формуючи візуальний «центр уваги», якому підпорядковуються інші елементи композиції [180]. Водночас ритм у живописі може або виступати одним із провідних засобів виразності, або ж відходити на другий план, нівелюючись під впливом інших художніх чинників.

Ідея відображення емоційного стану суспільства через музичний ритм у різні історичні періоди була розроблена німецьким ученим Г. Бекінгом. Його концепція ґрунтується на виокремленні провідних ритмічних стилів, виникнення яких пов'язується з художніми ідейними течіями, національними особливостями світовідчуття та творчою діяльністю видатних митців. У працях дослідника центральним показником ритмічного характеру постає акцент, який у різних композиторів слугує засобом передавання відмінних емоційних станів і, водночас, відображає певну систему ідей та тип світосприйняття.

З огляду на викладене, стає очевидним, що інтерпретація поняття ритму значною мірою зумовлена специфікою його сприйняття людиною, і саме тими аналізаторами, за допомогою яких вона отримує інформацію про його властивості. Оскільки живопис людина сприймає переважно через зорові відчуття та механізми мислення, цей вид мистецтва доцільно

характеризувати з позицій просторової організації сприйняття предметів і явищ. Аналогічним чином використання терміна «ритм» в інших мистецтвах підпорядковується відповідному принципу: його сутність визначається залежно від того, у якому співвідношенні та в якій сенсорній площині він проявляється й усвідомлюється.

Узагальнюючи, поняття «ритм», застосовуване в різних видах мистецтва, можна визначити як форму вираження процесів — чергування елементів із певною послідовністю та частотою, — що відбуваються в часі й просторі та сприймаються людиною за допомогою органів чуття. У праці «Питання ритму в творчості композиторів ХХ століття» аналізуються концепції відтворення в музичному ритмі немuzичних явищ, спираючись на ідеї К. Бюхера («Робота і ритм»), Г. Бекінга («Музичний ритм як джерело пізнання»), Г. Фліка («Морфологія ритму») та Е. Віллемса («Музичний ритм»). Дослідники наголошують, що праці німецького історика К. Бюхера охоплюють значний корпус трудових пісень різних народів, систематизованих за типами виконуваних робіт. Учений не лише доводить вплив ритмів на зміст архаїчних пісень, а й обґрунтовує тезу про те, що саме трудова діяльність сприяла формуванню ритмічних формул, які забезпечували збереження енергії праці [180].

Ще в давні часи основною ритмічною мірою музичних тривалостей ставали рухи людського тіла в танці. Саме тому для загального поняття ритму й музичного ритму спільним є їх відображення через ритмічні тілесні рухи. Подальша еволюція ритму була тісно пов'язана з розвитком мовлення. Так, у стародавніх греків лексична система передбачала наявність довгих і коротких голосних, а також складів із різною кількістю приголосних, що дозволило створити кількісну міру ритмічних структур. У результаті сформувалося складочисельне віршування, характерне для багатьох давніх культур [189].

На певному історичному етапі з'являється парна ритмічна одиниця, утворена двома складами — довгим і коротким, які сприймалися як

цілісність. За висновками сучасних дослідників ритму, у греків ця одиниця називалася «метр», у римлян — «стопа», а в музиці нового часу — «такт» [156]. У давньогрецькій метриці, де базовим поняттям був метр, ритм трактувався як співвідношення арсису («підняття ноги») і тезису («опускання ноги») в межах поетичної стопи. Аналогічно, у східних теоріях поетичної метрики фундаментальне значення також надавалося метру. В європейській музичній тактовій системі метр стає первинною основою, тоді як ритм у вузькому розумінні осмислюється як співвідношення тривалостей звуків, тобто як ритмічний рисунок [183].

Лише у XX столітті відбувається істотна переоцінка співвідношення ритмочасових категорій: метр поступово втрачає домінуючий статус, поступаючись провідним значенням ритму. Дослідники пропонують періодизацію розвитку музичного ритму (музичного, оскільки вірш у давнину не декламували, а виконували, наближаючи до співу — сучасної мелодекламації): 1) перший етап характеризувався окресленням ритмічних контурів (кількість складів, згрупованих у піввірш, вірш і строфу); 2) другий — поширенням метричного віршування у греків і римлян; 3) третій — виникненням інструментального мистецтва, яке усунуло обмеження, пов'язані з наголошеними й ненаголошеними складами, та формуванням музичного такту. XVI століття стало періодом утвердження тактової інструментальної музики, що збіглося з розвитком гармонії на засадах октавної системи й темперованих інтервалів [183].

В українській народній пісенній традиції самостійний ритм вірша історично підпорядковувався ритму мелодії за допомогою таких прийомів, як повторення піввіршів — повних або скорочених (із пропуском чи додаванням складів або слів) [48]. У народній музиці поширеними є тетичний ритм (від слова *thesis* — наголошена перша доля такту) та ритм з анакрузою (*anacrusis*, *anacrouse* — від грец. *ανα* — вгору і *κρουω* — ударяю). Анакруза передує сильній долі, починаючи ритмічний мотив на

слабкій частці такту; початок мотиву супроводжується акцентом (іктом), а завершення — комою, зупинкою.

Ф. Колесса також зазначає, що на найдавніших етапах розвитку ритмічності спостерігається перевага слова над музикою та підпорядкування ритму мелодії ритму вірша [48, с. 8]. Цю тезу він аргументує аналізом архаїчних шарів слов'янського фольклору — голосінь, замовлянь, весільних і обрядових пісень. У народній пісенній культурі метр історично відповідав поетичній формі, формував її й виконував роль основного мірила музичної мови. З утвердженням тактової системи, що передбачала метр із чітко вираженою акцентною природою, групування метричних одиниць почало залежати від відносної сили звучання. При цьому ритмічні акценти, які не завжди збігаються з метричними, формують своєрідний колорит музичної мови.

Система метрики давніх зразків народних пісень, зафіксованих фольклористами, значною мірою залежала від їхнього суб'єктивного бачення, тому не завжди відповідала складочисельній метриці так, як мелодії вписувалися в рамки тактової системи. Водночас розбіжності у трактуванні понять «ритм», «метр», «тактова риска», «акцент» у фольклористиці втрачають актуальність у контексті авторської, композиторської музики. Метр, як і ритм, є історично зумовленим поняттям, запровадженим ще в античності, і «як зовнішня форма належить до другого періоду розвитку ритму» [156]. На початкових етапах метр був тісно пов'язаний із розвитком мови, причому темпи цього розвитку корелювали з еволюцією мовної культури конкретного народу.

Однією з ключових ознак метра є його акцентна природа, що набула особливої виразності саме в античний період. До цього часу дослідники оперують поняттям «вільного метра», позбавленого чітко виражених акцентів (як, наприклад, у давній поезії азійського Сходу), який виконував функцію об'єднання частин вірша — передусім піввіршів [189]. У музиці й пісні відповідно застосовувалися метричні принципи, аналогічні

поетичним. Грецький двоскладовий метр, за спостереженням Г. Бекінга, був тричасовим і непарним та, запозичений згодом європейською традицією, відповідав музичним розмірам  $3/8$ ,  $6/8$ ,  $12/8$ . Крім того, ритмічне віршування, на думку вченого, було характерне для культур стародавнього азійського Сходу та української народної пісні, тоді як метричне — для європейської традиції, що походить із грецької метрики [153].

У середньовічний період (XIII–XVI ст.), після впровадження мензуральної нотації, формується парний метр, побудований із двох рівних часових мір, одна з яких акцентована. Водночас зберігає популярність і тримірний метр, що вважався досконалим (*perfectum*) та символічно співвідносився зі Святою Трійцею [189]. Із запровадженням тактової системи наприкінці XVI ст. метр поступово втрачає безпосередній зв'язок зі словом. Музичний такт наповнюється чітко визначеним метром, програмованим регулярним чергуванням сильних і слабких акцентів.

У музикознавчій думці XX століття значну увагу приділено проблемі відтворення в музичному ритмі немuzичних явищ, що зумовило міждисциплінарний характер відповідних досліджень. У цьому контексті аналізуються концепції, пов'язані з осмисленням ритму як результату трудової діяльності людини, як морфологічної категорії, а також як психофізіологічного феномену. Зокрема, наголошується на тому, що витoki музичного ритму сягають первісних форм колективної праці, де ритмічна організація рухів сприяла впорядкуванню діяльності та оптимізації витрат енергії. Такі ритмічні структури з часом трансформувалися у стійкі формули, які закріпилися у пісенній творчості різних народів та вплинули на формування музичної мови.

У межах означених підходів підкреслюється, що ритм у музиці не обмежується виключно часовою організацією звукового матеріалу, а виступає носієм смислових і емоційних значень. Відображення ритмічних закономірностей трудових процесів у музичних формах зумовило появу

специфічних метроритмічних моделей, які зберігають зв'язок із тілесною моторикою людини. Саме тому музичний ритм розглядається як категорія, що поєднує фізіологічні, психологічні та художні чинники.

Водночас упродовж тривалого історичного періоду ритм не посідав провідного місця серед формотворчих елементів професійної музики. У різні епохи домінуючу роль у структурі музичного твору відігравали гармонія, тематизм або поліфонічні принципи організації, тоді як ритм виконував допоміжну, підпорядковану функцію. Це зумовило відсутність самостійного теоретичного вчення про ритм протягом багатьох століть, оскільки музична практика не висувала потреби в його окремому концептуальному осмисленні.

Лише зі змінами художнього мислення та трансформаціями музичної мови у новітній період ритм поступово набуває статусу одного з ключових чинників формоутворення та виразності. Його роль посилюється у зв'язку з ускладненням метроритмічних структур, зростанням значення динамічних і акцентних співвідношень, а також із загальною тенденцією до індивідуалізації музичного висловлювання. У цьому сенсі музичний ритм відображає не лише стилістичні особливості певної історичної доби, а й рівень розвитку музичної культури та виконавської практики.

Загалом у науковому дискурсі ритм постає як багатовимірне явище, що охоплює як художній, так і побутовий виміри. Побутовий ритм пов'язаний із регулярним повторенням рухів або процесів у повсякденному житті, тоді як художній ритм у музиці виконує функцію носія емоційного змісту та одного з головних засобів художньої виразності. Музика як форма мистецтва спрямована на вираження внутрішніх станів і переживань людини, а ритм у цьому процесі виступає важливим інструментом емоційного впливу та смислової організації музичного матеріалу.

У сучасному музикознавстві проблема музичного ритму посідає центральне місце як у теоретичних, так і у виконавських дослідженнях. Так, у працях українських музикознавців (зокрема, М. Давидова, О.

Козаренка, Л. Кияновської) наголошується, що ритм є одним із провідних чинників, через які в музиці реалізується художньо-змістовий та емоційний потенціал твору [26, 46]. Ритмічна організація постає не лише як засіб упорядкування музичного часу, а як активний носій смислу, здатний передавати напруження, динаміку та характер музичного образу.

У західноєвропейській музично-теоретичній традиції ритм часто осмислюється як первинний структурний компонент музичної «тканини». Зокрема, у концепціях Е. Курта та К. Дальгауза музична форма розглядається як процес, у якому окремі елементи перебувають у постійній взаємодії, а ритм виконує функцію внутрішнього зв'язку між частиною та цілим. Саме ритмічні співвідношення, за цими підходами, забезпечують відчуття руху та «життя» музичного твору.

Питання виконавської природи ритму частково висвітлюється в праці української дослідниці фортепіанного та ансамблевого виконавства О. Рябухи. Вони підкреслюють, що ритм володіє значною енергетичною силою, здатною концентрувати слухацьку увагу та організовувати виконавський процес [98]. Ритмічні вияви мають багаторівневий характер: від локальних ритмічних формул до масштабних формотворчих структур. Особливої уваги, на думку дослідниці, потребує ритмо-динамічний аспект, коли в межах заданого темпу виконавець має реалізувати емоційний, динамічний і образний зміст музичної думки.

У теорії музичної форми значний внесок у розуміння взаємозв'язку ритму й метра зробили західні науковці Г. Ріман та В. Каплін. У їхніх працях формування класичної теми XVIII–XIX століть аналізується через систему метрично організованих ритмічних одиниць — мотиву, фрази, речення та періоду. При цьому метр трактується не ізольовано, а в єдності з ритмом, утворюючи цілісну метро-ритмічну систему, тісно пов'язану з гармонічними закономірностями.

Проблеми кадансовості у ритмічному та метричному аспектах розглядаються в західноєвропейських дослідженнях, присвячених

класичному стилю, зокрема в роботах К. Штокгаузена та Г. Федергофера. Автори аналізують співвідношення ритмічних формул із мелодико-гармонічними розв'язаннями, а також закономірності поєднання метрів і тональностей у складних музичних формах [184].

У контексті сучасної музики значущими є праці українських композиторів і теоретиків — В. Рунчака, О. Щетинського, Ю. Іщенка, — де ритм розглядається у зв'язку з ладовими та тембровими процесами. Ладоритмічна організація музичного матеріалу визначається через тривалісні, акцентні та часові співвідношення елементів, що формують динамічну фазовість музичного розвитку і підпорядковуються логіці формоутворення.

У межах інтонаційно-структурного аналізу, розробленого українськими науковцями, ритм розглядається у нерозривному зв'язку з темпом, що зумовлює використання узагальненого поняття темпо-метро-ритму [147]. Такий підхід дозволяє простежити різні рівні часової організації музики — від локальних співвідношень звукових елементів до глобальних темпоральних моделей, характерних для певної історичної епохи.

Суттєві зміни в музичному мисленні кінця XIX — початку XX століття, як зазначає К. Дальгауз, пов'язані з трансформацією гармонічної системи, що безпосередньо вплинуло на формотворчу роль ритму. Ослаблення функціональних тяжінь у музиці модернізму призвело до посилення ритмічного чинника як одного з головних носіїв структурної логіки твору.

Важливе місце в теорії музики займають концепції, що трактують ритм як форму руху. Зокрема, Е. Курт наголошує, що ритм є різновидом спрямованого руху, який лежить в основі музичного розвитку та визначає лінійну логіку розгортання музичної думки. Відтак ритм постає не лише як елемент організації часу, а як носій смислу й енергії музичного процесу.

Проблема інтонаційної природи ритму ґрунтовно представлена в працях українських учених, зокрема С. Шипа та О. Козаренка. Ритм і

звуквисотність розглядаються ними як фундаментальні складники музичної тканини, а поняття ритмо-інтонації постає ключовим для розуміння цілісності музичного висловлювання [46, 141]. У цьому контексті ритм визначається як «серцевина» музики та провідний формотворчий чинник у часі.

У працях з аналізу музичних творів, що використовуються в сучасній українській музично-теоретичній освіті, ритм розглядається як часова організація музичної тканини, що охоплює ритмічний рисунок, метр і темп. Обов'язковою умовою ритмічного групування визнається наявність акцентів, які забезпечують функціональну диференціацію часових одиниць і формують цілісність музичної форми.

Ритмічний рисунок у підручниках з загальної теорії музики (Г. Побережна, Т. Щериця) визначається як послідовність музичних тривалостей, абстрагована від висотних співвідношень звуків, водночас наголошується на його здатності виступати носієм жанрової інформації — маршу, вальсу, гопака, мазурки, полонезу, сарабанди тощо [90].

Отже, однією з центральних категорій ритмічної організації є ритмічний рисунок, який у працях українських теоретиків трактується як послідовність музичних тривалостей, абстрагована від висотних співвідношень. Ритмічний рисунок виконує функцію первинного носія жанрово-стильової інформації, адже саме через нього актуалізуються характерні ознаки танцювальних, маршових, ліричних та інших типів музичного руху.

У сучасному музикознавстві категорія музичного ритму посідає провідне місце серед засобів організації музичного часу та формування художнього змісту. Українські дослідники музичної мови (О. Козаренко, Л. Кияновська, Г. Побережна) підкреслюють, що ритм не зводиться виключно до механічного чергування тривалостей, а функціонує як динамічний чинник, що визначає характер руху музичної думки, інтенсивність емоційного розвитку та логіку формоутворення [46, 90]. У

такому трактуванні ритм постає інтегративною категорією, яка поєднує часову, акцентну й структурну організацію музичного матеріалу.

Подібний підхід притаманний і західній музикознавчій традиції. У працях Карла Дальгауза музичний ритм розглядається як форма впорядкування музичного часу, що реалізується через співвідношення тривалостей, акцентів і метричних структур. Учений наголошує, що ритм набуває художнього значення лише в контексті цілісної форми, де він взаємодіє з мелодією, гармонією та фактурою. Такий погляд дозволяє осмислювати ритм не ізольовано, а як компонент складної системи музичної мови.

У межах пропонованого дослідження доцільним є звернення до подвійного — вузького й широкого — розуміння музичного ритму. У вузькому значенні ритм визначається як співвідношення тривалостей звуків, що організуються навколо ритмічних акцентів і створюють впізнавані ритмічні моделі. У широкому значенні ритм охоплює всі рівні часової організації музики — від мікроструктур ритмічного рисунку до масштабних формотворчих процесів, пов'язаних із метром, темпом і фразуванням. Така позиція відповідає сучасним уявленням про багаторівневу природу музичного часу.

Однією з центральних категорій ритмічної організації є ритмічний рисунок, який у працях українських теоретиків трактується як послідовність музичних тривалостей, абстрагована від висотних співвідношень. Ритмічний рисунок виконує функцію первинного носія жанрово-стильової інформації, адже саме через нього актуалізуються характерні ознаки танцювальних, маршових, ліричних та інших типів музичного руху.

Важливою складовою ритмічного процесу є ритмічний акцент, який визначає ієрархію часових моментів у музичному потоці. У теорії музики ритмічний акцент розглядається як результат укрупнення ритмічної одиниці, так і порушення очікуваної метричної симетрії — зокрема через

синкопування або зміщення акцентів на слабкі долі. Саме завдяки акцентам ритм набуває внутрішньої напруги та спрямованості, що безпосередньо впливає на сприйняття музичного часу слухачем.

Метр у сучасному музикознавстві осмислюється як система ритмічної організації, що ґрунтується на регулярному чергуванні сильних і слабких долей та формує відчуття сталої часової міри. У працях О. Козаренка та Л. Кияновської підкреслюється, що метр не є суто абстрактною схемою, а виступає активним чинником формування музичної форми й виконавської артикуляції. Тактовий поділ музичного тексту відображає не лише метричну впорядкованість, а й логіку музичного фразування.

Окрему увагу дослідники приділяють проблемі регулярності та змінності метра. Аналізуючи народну та професійну музику різних епох, науковці зазначають, що поряд із регулярними метричними структурами широко застосовуються змінні метри, які можуть мати як періодичний, так і вільний характер. Така метрична пластичність особливо властива традиційній музиці та сучасним авторським стилям, де вона слугує засобом оновлення музичної мови.

Темп як третій складник ритмічної системи визначає швидкість розгортання музичного процесу та істотно впливає на характер ритмічного сприйняття. У поєднанні з метром і ритмічним рисунком темп формує цілісну модель музичного часу, в якій кожен компонент виконує специфічну функцію. Таким чином, ритм у його широкому розумінні постає як складна ієрархічна система, що забезпечує єдність часової організації, формотворення та художньої виразності музичного твору.

У сучасному музикознавстві метр осмислюється як впорядкована система організації ритмічного руху, що ґрунтується на закономірному чергуванні опорних і неопорних часових долей та реалізується через акцентну пульсацію і різноманіття тривалостей. Українські дослідники музичної форми (О. Козаренко, О. Зінькевич) наголошують, що

формотворчий потенціал метра виявляється у його здатності забезпечувати порівнюваність часових величин — як на рівні окремих звуків, так і на рівні більших структурних одиниць, а також створювати відчуття врівноваженості, регулярності та вимірюваності музичного процесу в межах значного часового проміжку [46]. У такому розумінні метр виконує роль стабілізуючого чинника, що організовує плин музичного часу.

Вагомим для дослідження метро-ритму є осмислення акцентної природи метра як основи часової організації музичної мови. У працях Г. Побережної та Т. Щериці підкреслюється, що фундаментом метричної системи є акцентна пульсація, сприйняття якої зумовлюється комплексом параметрів музичної тканини: періодичними змінами динаміки, особливостями мелодичного рельєфу, гармонічними зрушеннями, регістровими й тембровими контрастами [90]. Саме сукупність цих чинників формує відчуття метричної опори та впорядкованості музичного руху.

Акцентна метрична пульсація може функціонувати як відносно самостійний ритмічний фактор. Після її закріплення у слуховому сприйнятті вона здатна зберігатися навіть за умов ослаблення або тимчасової відсутності явних звукових сигналів, що її підтримують. Цей феномен пояснюється інерційністю метричного відчуття, завдяки якій слухач продовжує внутрішньо «відмірювати» часові долі, навіть коли музичний матеріал тимчасово ускладнює або маскує метричну структуру [153]. Така властивість метра має принципове значення для виконавської інтерпретації та слухацького сприйняття складних ритмічних побудов.

У музично-теоретичній літературі також простежується ідея взаємодії та часткового збігу метричних і ритмічних акцентів. У межах тактової системи нотного письма цей збіг виявляється у диференціації більш і менш наголошених тривалостей, тоді як його порушення пов'язується з явищами синкопування або з ускладненням метричної одиниці шляхом застосування нерівномірних поділів (тріолей, квінтолей,

секстолей тощо). Такі відхилення від нормативного розташування акцентів підсилюють експресивний потенціал музичного ритму та сприяють динамізації музичної мови.

У контексті народнопісенної традиції акцент набуває особливої змістової ваги. Як зазначають українські етномузикознавці (Л. Кияновська, О. Козаренко), саме акцент виконує функцію смислового об'єднання музичних і поетичних елементів, формуючи цілісні інтонаційно-ритмічні групи та надаючи чіткості художньому висловлюванню. Водночас варто зауважити, що трактування акценту виключно як ритмічної категорії є методологічно обмеженим. Акцент як сильний елемент, навколо якого групуються інші, відносно слабші часові одиниці, більшою мірою належить до сфери метра, який визначає рамки організації ритму (у музиці тактового періоду — через структуру такту).

У цьому зв'язку визначення ритму як системи акцентів, їхнього порядку, розташування та взаємовідношень може бути співвіднесене, насамперед, із поняттям метро-ритму, що інтегрує метричний і ритмічний рівні організації музичного часу. На тісний взаємозв'язок ритму й метра в музичній практиці вказує, що рух ритмічних тривалостей набуває впорядкованості саме завдяки метричному акценту, який виконує організуючу функцію.

У музикознавчих словниках метро-ритм трактується як форма музичного ритму, що виникає внаслідок взаємодії змістової (тематичної, синтаксичної) структури музики з метричною організацією, де метр відіграє не основну, але принципово необхідну роль. Поняття «метро-ритм» використовується для означення закономірної організації звуків у музичній тканині, за якої ритм постає як співвідношення тривалостей, а метр — як система поділу музичного часу на одиниці відповідно до чергування опорних і неопорних долей та дії метричного акценту.

Найбільш узагальненим і водночас найменш специфічним параметром ритмічних процесів у музиці є темп. Його природа

визначається швидкістю розгортання музичного руху, що виявляється у частоті чергування основних метричних долей та в абсолютній тривалості ритмічних одиниць. У працях українських теоретиків темп розглядається як структурний компонент ритмічної системи, який перебуває в постійній взаємодії з акцентом і співвідношенням часових довжин [156].

Взаємозалежність ритму й темпу зумовлена самою природою музичного звуку, для якого протяжність є однією з базових властивостей. Система відносних тривалостей фіксує співвідношення довжин звуків і пауз, однак їхнє абсолютне часове наповнення безпосередньо залежить від темпу виконання. За однакової ритмічної організації зміна темпу призводить до істотних відмінностей у реальному часі звучання музичних елементів, що, своєю чергою, впливає на характер сприйняття музичного процесу.

Аналітичне осмислення темпу передбачає звернення до його внутрішньої диференціації. У музичній практиці традиційно виокремлюють повільні, помірні та швидкі темпи, однак віднесення конкретного твору або фрагмента до певної групи залежить від комплексу чинників. Поряд із частотою метричної пульсації вирішальну роль відіграють тип ритмічного рисунку, фактурна насиченість, мелодична динаміка та ступінь гармонічної напруженості. Базовим кількісним показником темпу є частота метричних долей, яка фіксується кількістю ударів за хвилину та слугує об'єктивним орієнтиром у визначенні швидкості музичного руху.

Ритм постає як універсальна категорія, що виходить за межі суто музичного мислення. Виконуючи активну формотворчу й виражальну функцію, ритм виявляє свою присутність у різних видах мистецтва та сферах людської діяльності, а в контексті природних і фізіологічних процесів набуває спеціального смислового наповнення, яке окреслюють поняттям «біоритм». У сучасному науковому дискурсі вивчення ритму здійснюється переважно у двох взаємопов'язаних напрямках: по-перше, у

фольклористичному, де ритм осмислюється крізь призму теорії поетичних стоп і версифікаційних моделей; по-друге, у музично-теоретичному, де «музичний ритм» розглядають як один із базових виражальних компонентів музичної мови.

Музичний ритм належить до системи часових категорій і функціонує у тісному взаємозв'язку з такими її параметрами, як метр і темп. Саме взаємодія тріади «ритм – метр – темп» формує структурну основу ритмічної організації музичного твору та визначає характер його часової розгортки. Як узагальнене категорійне поняття ритм перебуває у взаємодії з усіма засобами музичної мови й реалізується через розгалужену систему спеціальних термінів, серед яких: ритмічний рисунок і ритмічний акцент; метр, метричний акцент і метрична пульсація, метро-ритм; темп, темп-ритм, ритмо-агогіка, ритмо-динаміка, ритмічна побудова.

Теоретичне усвідомлення проблеми ритму дає змогу сформулювати низку узагальнених положень. По-перше, ритм визначається як упорядковане співвідношення тривалостей музичних звуків, організованих навколо ритмічного акценту. По-друге, до ключових характеристик музичного ритму відносять ритмічний рисунок як матеріальну основу ритму, метр як систему організації часових співвідношень та темп, що окреслює якісні й кількісні параметри швидкості перебігу ритмічного процесу. По-третє, поняття метро-ритму відображає закономірність упорядкування звукової матерії в музичній тканині, де ритм виявляється через послідовність і співвідношення тривалостей, а метр пов'язується з наявністю метричного акценту та принципами поділу музичного тексту на метричні одиниці відповідно до чергування опорних і неопорних долей часу.

## 2.2. Роль ритму в китайській традиційній інструментальній музиці

Традиційні музичні інструменти кожного народу становлять невід'ємну частину його матеріальної та духовної культури, акумулюючи в собі історичний досвід, світоглядні уявлення й художні цінності спільноти. Їх дослідження відкриває широкий спектр проблем, насамперед у межах етноорганології, що охоплює питання походження інструментів, їх конструктивних особливостей, виконавської техніки, функціонального призначення та соціокультурних умов побутування. Водночас аналіз інструментальної традиції дозволяє виходити на більш узагальнений рівень осмислення музичної культури, формуючи уявлення про своєрідний «звуковий образ цивілізації». Українські музикознавці наголошують, що семантика музичного звучання набуває значення лише в контексті цілісного культурного середовища, розвиваючись паралельно з історією суспільства та його духовними трансформаціями. У цьому сенсі музичні інструменти, що виконують традиційну музику, нерідко постають концентрованими символами, що репрезентують базові риси світоглядних, філософських або релігійних систем.

З метою висвітлення особливостей ритму в китайському традиційному музичному мистецтві вважаємо за доцільне розглянути засоби музичної виразності. Китайці асоціювали властивості окремих тонів пентатонної системи, музичних жанрів і навіть інструментів з будовою всесвіту (наприклад, з розташуванням на зоряному небі сонця і місяця). Розвинена пентатонна система включала 12 тонів, що мало схожість з поділом доби на 12 годин і з 12 місяцями року. Існувала навіть віра, що порушення шкали висот у звучанні інструментів могло мати космологічні та соціально-політичні наслідки [158].

Однією з іманентних ознак музичного мистецтва Китаю було те, що від початку розвиток як вокальної, так і інструментальної музики визначався політичною ситуацією в країні та був пов'язаний з філософськими вченнями, які впливали на життя держави того чи іншого періоду, зокрема, позначалися на певних «родових» ознаках китайської музики, в тому числі, на притаманному їй одноголоссі з елементами гетерофонії, її особливостях інструментарію. Відповідно до інтонування також простою була й ритміка (звичайно у дводольних розмірах з повторними структурами). Характерно також використання високого регістру (як у вокальній, так і в інструментальній музиці), лише у XX ст. було додано інструменти й голоси з низьким звучанням. Відмінною ознакою, що відрізняла китайську музику від музики інших регіонів світу, була пентатоніка. Історично китайці застосовували і семиступеневий звукоряд, що нагадував лідійську гаму (з четвертим підвищеним щаблем), але пентатоніка залишилась основним ладом у музичній практиці Китаю.

Хе Чентянь встановлює дванадцятиступеневий звукоряд, близький до рівномірно-темперованого строю. Це стає основою подальшого розвитку китайської музичної системи «люй-люй», на основі якої було створено пентатоновий звукоряд. Як і все в китайській культурі, система «люй-люй» теж мала філософсько-символістське підґрунтя. Зокрема в ній «ступені звукоряду відображають розташування сонця і місяця на небі, життя природи, образи різних тварин і пташок. Кожному звуку відповідає певний колір, що, своєї черги, має важливе символічне значення» [180]

У процесі розвитку музичної науки найвідоміший китайський історик музикант II – I ст. до н. е., Сима Цянь, намагався встановити темперування ладу, але його пропозиція була ще недосконалою. Музичний теоретик епохи Південних і Північних династій, Хе Чен-тянь (370-447), запровадив 12-ступеневий рівномірно темперований звукоряд, що стало важливим етапом у розвитку китайської музичної системи. У царстві Північне Ці (551–577) з'явилися пісні та танці з чітко визначеними

персонажами і сюжетом, такі як «Та яо нян» — «Жінка, що співає і притопав в такт» та «Ланьлін ван жу чжэнь цюй» — «Пісня про битви князя Ланьлінського».

Між II і VI ст. на характер китайської музики та її теорії значно вплинув даоско-буддійський світогляд, що став популярним у Китаї. У творі Цзі Кана (III ст.), присвяченому цитрі, він протиставив конфуціанське розуміння музики як соціального явища, розумінню музики як індивідуальної, містичної сфери. За його концепцією, музика є найвищим виразом дао (суті буття); вона дозволяє людині з'єднатися з вічним і великим, звільняючи її від відчуття власної нікчемності.

У період V – X ст. разом із буддизмом до Китаю проникли музичні культури інших народів, що сприяло розширенню складу традиційних оркестрів, змінам у ладовій структурі музики, а також появі нових пісень і танців. До VI ст. належить п'єса для циня «Юланьпу» («Самотня орхідея») — перше професійне музичне твір, що дійшло до нас у нотному записі і приписується композитору Цю Міну. У буддійському храмі «Тисяча будд» (поблизу Дуньхуана) була знайдена рукопис VII ст., що містить 5 мелодій для 4-струнного піпа. В середині VI ст. з'явилися твори у формі діалогів з визначеним сюжетом, багаті піснями та танцями.

Надзвичайно важливим джерелом для вивчення архаїчного шару китайської інструментальної культури є найдавніша пам'ятка літератури — «Шіцзін» («Книга пісень»), редакцію якої традиційно пов'язують з ім'ям Конфуція (551–479 рр. до н. е.). Цей вірєць налічує понад триста пісень і поетичних творів, створених у XI–VI ст. до н. е., у яких відображено ключові аспекти духовного, соціального та ритуального життя давньокитайського суспільства. Саме завдяки матеріалам «Шіцзін» стає можливим відтворення кола музичних інструментів, що побутували в Китаї на ранніх етапах цивілізаційного розвитку.

Серед інструментів, зафіксованих у цьому джерелі, згадуються се (хіе) — різновид настільних гуслів, відомий у пізніших формах як да-се та

сяо-се (великий і малий се); чжен (zheng) — інструмент, споріднений із се; а також цисянь цинь, або цинь (qin) — один із найдавніших семиструнних щипкових інструментів, який у науковій літературі часто розглядають як типологічного попередника цитри. Саме цинь посідає особливе місце в історії китайської музичної культури. Традиція гри на цьому інструменті простежується протягом понад трьох тисячоліть — від ранніх етапів формування китайської цивілізації до сучасності, виконуючи функцію своєрідного культурного й типологічного коду. Оволодіння грою на цині набуває статусу однієї з провідних форм художнього самовираження, збереження традиційної культурної ідентичності в умовах активних зовнішніх впливів.

Хоча в найдавніших джерелах, зокрема у «Шіцзін», цинь фігурує переважно як сольний інструмент, у добу династій Суй і Тан він поступово входить до складу церемоніальних ансамблів разом із се, гонгами, наборами бронзових дзвонів та іншими інструментами. Важливо зазначити, що культурна політика правителів династії Тан вирізнялася відкритістю до іноземних впливів. Активні контакти з країнами Центральної та Середньої Азії, зумовлені функціонуванням Великого Шовкового шляху, сприяли не лише торговельному, а й інтенсивному культурному обміну. Про це свідчить діяльність придворних оркестрів, до складу яких входили музиканти іншого етнічного походження.

У текстах «Шіцзін» також зафіксовано згадки про духові інструменти, зокрема сюань (глиняна окарина), пайсяо (різновид багатоствольної флейти), сяо (поздовжня флейта) та гуань (духовий інструмент із подвійною тростиною). Особливе місце серед них посідає шен (sheng) — унікальний язичковий інструмент, відомий у західній традиції як губний орган. Його ієрогліфічна назва пов'язана з образом гарбузової горлянки, яка на ранніх етапах слугувала резонатором. Уже в період династії Суй були поширені різновиди шена з сімнадцятьма

трубками, що застосовувалися як у ритуальній, так і в світській музичній практиці [157].

Згідно з даними сучасних досліджень (зокрема, праць Яна Інлюя, Лоуренса Пікена, Джозефа Лоусона), основою традиційної китайської класифікації музичних інструментів була система «баїнь» («вісім звуків» або «вісім тембрів»), яка відображала глибоку світоглядну концепцію, пов'язану з ученням про символи й числа («сян шу чжи сюе»). Символіка числа вісім у китайській культурі асоціювалася з вісьмома триграмами, вісьмома сторонами світу, вісьмома природними силами, а також із вісьмома основними тембровими якостями звучання Всесвіту [179-180].

У межах системи «баїнь» інструменти групувалися залежно від матеріалу виготовлення:

1. камінь («цин») — кам'яні била;
2. метал («чжун», «бо», «ло») — дзвони й гонги;
3. глина («сюань») — окарини;
4. дерево («чжуй») — дерев'яні ударні інструменти;
5. шкіра («гу») — барабани;
6. гарбузова горлянка («шен») — духові інструменти з резервуаром повітря;
7. бамбук («гуань», «сяо») — флейти та дудки;
8. шовкові струни («цин», «се») — гуслі та лютнеподібні інструменти.

Таким чином, система давньокитайських музичних інструментів постає як цілісно організована структура з чітким поділом на категорії, заснованим на використанні виключно природних матеріалів: каменю, глини, дерева, металу, шкіри, бамбука, гарбуза та шовку. Ця система відображає не лише акустичні й органологічні принципи, а й глибинні філософські уявлення про гармонію світу та місце людини в ньому.

Такий принцип добору матеріалів засвідчує домінування космоцентричної моделі світосприйняття, властивої давньокитайській

культури, у якій природа мислилася як універсальна основа буття. У межах дослідження міжкультурних контактів Р. Білз окреслює три типи наслідків культурної взаємодії: прийняття, синкретизм і реакцію [2]. У разі, коли запозичений елемент не зазнає трансформацій під впливом іншого культурного середовища, дослідник трактує цей процес як асиміляцію. Синкретичні процеси, навпаки, зумовлюють взаємні зміни в обох культурах, що контактують. Реакція ж передбачає свідоме відторгнення іншокультурних елементів, інколи навіть із проявами протидії, спрямованої на збереження власної традиції. Водночас у реальному культурному процесі означені рівні рідко існують у «чистому» вигляді, часто перетинаючись і накладаючись один на одного, що ускладнює їх чітке розмежування.

Показовим прикладом такого переплетення є історія формування інструментального складу китайської традиційної музики. Інструменти піпа (pipa), кунхоу (kunhou), ерху (erhu) та ді (di) нині сприймаються як органічна частина національної музичної культури Китаю, однак низка історичних джерел засвідчує їх іноземне походження. Так, поява піпи в Китаї датується періодом правління династії Північна Чжоу й пов'язується з шлюбом імператора У-ді з тюркською принцесою у 568 р., яка привезла при дворі музиканта, що володів «варварським» щипковим інструментом. У часи династії Хань, за правління імператора У-ді (140–87 рр. до н. е.), до Китаю була запроваджена флейта ді. Двострунний смичковий інструмент ерху також має західне походження, що підтверджується використанням складника «ху» в його назві, яким у китайських хроніках позначали предмети та явища іноземного, передусім західного, походження [179].

Якщо інструменти піпа, ді та ерху були інтегровані в китайську музичну практику й стали її невід'ємною складовою, то кунхоу, широко вживаний у добу династії Тан, не зберігся у живій традиції й відомий сьогодні переважно за іконографічними джерелами, зокрема зображеннями з печер Дуньхуану (642 р. н. е.). У ширшому історико-культурному

контексті можна стверджувати, що сучасний традиційний фонд китайських музичних інструментів сформувався як результат поєднання автохтонних давньокитайських традицій із тривалими процесами міжкультурної взаємодії в пізніші історичні періоди.

Використання західної музичної теорії було характерною рисою для перших композиторів нової китайської музичної культури. Вони не сприймали західну традицію як чужу культуру, а як потужний інструмент вираження, здатний передати також особливості китайської музики. «Китайська музична культура має своєрідний, унікальний характер, що вражає національними мотивами рідної країни, що передаються завдяки яскравому східному колорию. Це безцінне надбання, яке заслуговує на наше дослідження. Однак для створення нової китайської народної музики необхідно застосовувати західний підхід, що дозволить збагачувати світову музичну сцену цим чудовим китайським колоритом» [53].

Але, на відміну від Хуан Цзи, Хе Лутін був більш обізнаний не з класичними зразками китайської музичної спадщини, а з народною музикою, яка оточувала його в рідному селі. Він виріс у сільській місцевості Хунані, де, як і його батьки, займався господарством і працював на землі. Його оточувала народна культура, виражена в таких формах, як ритмічні пісенні вигуки, що супроводжували колективну працю та інші селянські пісні [55].

Творам Хе Лутіна притаманні такі особливості, як: національні риси тональності, мелодії та ритму. Використовується традиційна пентатонна система, а також унікальна техніка подвоєння музичних фраз, що є характерною для китайської народної інструментальної музики (цей прийом включає структурні елементи запитання, відповіді та повторення). Часто в композиціях використовується ритм народного танцю та багато прикрас у мелодії, що є одним із способів її розвитку в національній музиці [55].

Національний стиль у фактурі (гармонія та поліфонія) виявляється завдяки поєднанню рис мажорних і мінорних тонів, притаманних західноєвропейській музиці, з китайською п'ятитональною системою. Завдяки використанню контрапункту двох мелодійних ліній, композитор інтегрує їх в єдине гармонійне ціле, застосовуючи паралельне зниження на терцію та постійний бас, що забезпечує гармонійне поєднання стилів.

Щодо поліфонічного стилю цього твору, можна сказати, що композитор використовує класичні європейські поліфонічні техніки для експозиції та розвитку, але специфіка контрапункту, концепція гармонії і дисонансу ґрунтуються на китайській естетиці.

Таким чином, ключовим елементом нової китайської музики є зміст, художній образ. Як зазначалося раніше, Хуан Цзи та Хе Лутін шукали цей зміст у різних галузях китайської культури — як традиційній, так і народній. Обидві ці сфери дозволяють розкрити філософську та естетичну основу китайської культури, торкнутися почуттів і відгукнутися у переживаннях слухачів. До того ж, західна музична теорія надає широкий спектр виразних засобів для створення глибоко національних творів, що приводить до створення композицій, які будуть цікаві не лише китайським, а й західним слухачам [111].

Традиційна китайська опера відіграє важливу роль у розвитку принципів і форм іструментальної музики. Звучання ансамблю народних інструментів тут тісно пов'язане з відображенням на сцені подій, які часто близькі до життя простих людей. Яскравим прикладом цього є Пекінська опера, що сформувалася в кінці XVIII століття. Її спектаклі є «поєднанням усіх жанрів театрального мистецтва (опери, балету, пантоміми, трагедії та комедії)» [11, с. 22].

У китайській опері супровід традиційними інструментами має надзвичайно важливе значення. Це підкреслюється, зокрема, в назві однієї з відомих форм класичної китайської опери — банцзи. Ця назва походить

від китайського дерев'яного барабанчика, який відігравав одну з основних ролей у оркестрі цієї опери.

Китайська традиційна музика має виразні характерні риси, серед яких: виконання мелодії в унісон (що є, здебільшого, одноголосним і від чого Європа вже відійшла); поділ музики на два основні стилі — північний і південний. У північному стилі головну роль відіграють ударні інструменти, тоді як у південному стилі важливіше темброве забарвлення і емоційний відтінок мелодії, ніж ритм. Також у китайській музиці переважають споглядальні настрої, на відміну від європейської музики, де часто вживається музичний драматизм для зображення дії [11].

Особливості китайської традиційної музики зумовлені тим, що основою китайської філософії є гілозоїзм — вчення, яке передбачає одухотвореність матерії. Це знайшло відображення й у музиці Китаю, де основною темою є єдність людини і природи. Згідно з конфуціанськими уявленнями, музика є важливим інструментом виховання та засобом досягнення суспільної гармонії. Даосизм надає мистецтву роль у сприянні злиттю людини з природою, а буддизм пов'язаний на містичним аспектом, який допомагає особистості духовно вдосконалюватися та досягати сутність буття.

З огляду на викладене, актуалізується проблема осмислення ритму в китайській традиційній інструментальній музиці. Специфіка ритмічної організації китайської музики полягає в переважанні двотактної структури, за винятком окремих випадків, зокрема вступів у вільному ритмі. Така домінанта двотактності (аналогічна західним розмірам 2/4 та 4/4) ґрунтується на принципі природної дуальності, що виявляється у філософських категоріях інь-ян, жіночого й чоловічого начал. У порівняльному аспекті акцентується відмінність між китайською та європейською музичними традиціями: у першій провідну роль відіграє поступове, безконфліктне розгортання музичного матеріалу, тоді як у європейській музиці важливе значення мають контрастність і зіставлення

тематичних елементів. Серед ритмічних характеристик особливо підкреслюється варіативність, що виявляється у чергуванні парних і непарних компонентів у межах складних метроритмічних побудов.

Утілення національних ритмічних особливостей китайської традиційної музики є одним із провідних напрямів творчості композиторів так званої «Нової хвилі». Орієнтація на культурні цінності минулого, їх художнє переосмислення та протиставлення сучасності формують концептуальну основу цієї течії. Представник «Нової хвилі» Сюй Чанцзюнь послідовно реалізує принцип синтезу національних ознак китайської музики (ладо-інтонаційних, фактурних, тембрових, формотворчих) із сучасними композиторськими техніками. У його творчості виокремлюються такі напрями: використання техніко-акустичних і темброво-семантичних характеристик традиційних інструментів; залучення ритмічних формул і мелодичних зворотів Пекінської опери (цзинцзюй); опора на ладові принципи китайської музики; національно зумовлена трансформація сучасних композиційних методів.

Показовим зразком є твір Сюй Чанцзюня «Відлуння дзвонів» для оркестру дзвонів і оркестру китайських народних інструментів, створений до 40-річчя відкриття дзвонів у похованні імператора Цзен І. У цьому масштабному двадцятихвилинному полотні провідну роль відіграє ансамбль бяньчжун — унікальний інструментальний комплекс віком близько 2400 років. Прем'єра твору відбулася під час Уханьського музичного фестивалю (2018), а згодом він був представлений оркестром Уханьської консерваторії у Карнегі-холі в Нью-Йорку (2019) [11].

Поєднання двох оркестрів — давнього й сучасного — дозволяє композитору розкрити виражальні можливості ритму стародавніх інструментів і водночас реалізувати ідею культурного взаємозв'язку між минулим і сучасністю. Ритмічна організація творів Сюй Чанцзюня значною мірою зумовлена його глибоким знанням традиції Пекінської опери, в

оркестрі якої він працював у молоді роки, будучи безпосереднім носієм цієї професійної усно-писемної традиції, де вокальні партії передаються усно, а інструментальні фіксуються спеціальними нотаційними системами [11].

Композитор неодноразово звертається до інструментів Пекінської опери у своїх творах, зокрема до барабана баньгу в камерній композиції «Тиша», де кульмінаційний момент підкреслено характерним ритмічним рисунком луань чуй. За спогадами митця, звернення до світу ударних інструментів Пекінської опери мало суттєвий вплив на формування його індивідуального стилю. Ударна група учан включає баньгу, тріскотку пайбань і їх поєднання губань, що виконує функцію своєрідного ритмічного координатора, а також численні різновиди барабанів, тарілок, гонгів і комплекс юньло. Усі ці інструменти утворюють підгрупу логу.

В оркестрі Пекінської опери ударні інструменти визначають ритмічні межі дії, супроводжують сценічні рухи, формують драматургічну напругу й психологічні характеристики персонажів. Різноманітні темброві поєднання ударних (кількість яких перевищує сто варіантів) слугують засобом образної типізації, керуючи динамікою сценічного розвитку [59]. Ритм у цьому контексті стає визначальним чинником драматургії, а взаємодія актора з оркестром ґрунтується на принципі гнучкої імпровізаційної пластичності, де виконавець слідує за оркестровою пульсацією, а не навпаки.

Важливою особливістю китайської традиційної інструментальної музики є тісний зв'язок ритму з темброво-інструментальним мисленням. Як показує Чень Наньпу, мембранофони та ідіофони формували не лише ритмічну, але й просторово-акустичну модель звучання, у межах якої ритм сприймався як процес, що розгортається в часі та просторі. Звідси походить характерна для китайської традиції увага до тембрових відтінків удару, тривалості затухання та динамічної градації, які безпосередньо впливають на ритмічне відчуття.

Ритм у традиційній музиці Китаю тісно пов'язаний із принципами колективного музикування. Ударні інструменти, за спостереженнями Чень Наньпу, часто виконували координуючу функцію в ансамблі, задаючи часові орієнтири для інших інструментів. При цьому ритмічна організація не зводилася до жорсткої синхронізації, а передбачала гнучку взаємодію, засновану на варіативності та реагуванні на музичний жест. Такий тип ритмічної координації сприяв формуванню особливої ансамблевої логіки, у якій домінує принцип взаємного «слухання» та адаптації [130].

Окремої уваги заслуговує функція ритму як засобу формування музичної драматургії. Згідно з висновками Чень Наньпу, у традиційних формах ритмічні зміни часто сигналізують про перехід між розділами, кульмінаційні моменти або зміну образного стану. Таким чином, ритм виконує роль маркера структурних і смислових трансформацій, що особливо виразно проявляється у поєднанні ударних інструментів із мелодичними [130].

Розглядаючи роль ритму в ширшому культурному контексті, Чень Наньпу наголошує на його зв'язку з філософськими уявленнями про час, порядок і рівновагу. Ритмічна організація музики відображає принципи циклічності та повторюваності, властиві традиційному китайському світогляду, що знаходить вияв у переважанні варіативних ритмічних формул над фіксованими метричними схемами. Це дозволяє трактувати ритм як одну з ключових категорій національної музичної мови [130].

### **Висновки до другого Розділу**

Другий розділ присвячений аналізу ритму в китайській традиційній інструментальній музиці, розкриттю його як музикознавчої категорії, що поєднує структурні, акустичні, соціокультурні та філософські аспекти музичної практики. Дослідження підтвердило, що ритм у китайській музиці виконує багатоаспектну функцію, не обмежуючись суто метричною організацією твору.

1. Ритм як музикознавча категорія та смислоутворюючий компонент у контексті сучасних наукових підходів розглядається як універсальна категорія музичного мислення, яка відображає культурно-історичні, соціальні та світоглядні закономірності розвитку музичного мистецтва. Він виступає носієм смислів, пов'язаних з уявленнями про рух, порядок, циклічність та взаємодію людини з навколишнім світом. У китайській традиції ритм є не лише структуроутворюючим елементом, а й символічним чинником, що акумулює історичний досвід, соціальні практики та ритуальні функції музики.

2. Соціокультурна та комунікативна функція ритму полягає в тому, що ритм у традиційній інструментальній музиці Китаю тісно пов'язаний із колективним музикуванням, організацією ритуальних та театралізованих форм діяльності, а також з функціями координації ансамблевого звучання. Зокрема, ударні інструменти виконували координуючу роль, задаючи темп і часові орієнтири для інших виконавців, одночасно зберігаючи варіативність та гнучкість взаємодії. Такий тип ритмічної координації сприяв формуванню специфічної ансамблевої логіки, заснованої на принципі взаємного «слухання», адаптації та реакції на музичний жест.

3. Структурно-драматургічна функція ритму визначається тим, що у традиційних формах ритмічні зміни часто сигналізують про перехід між розділами, кульмінаційні моменти або зміну образного стану твору. Ритм виконує роль «маркера» структурних та смислових трансформацій, організовуючи музичну драматургію та впливаючи на сприйняття слухача. Такий підхід підкреслює, що ритм у китайській музичній традиції не обмежується механічною пульсацією, а виступає інтегральним елементом композиційного та емоційного розвитку твору.

4. Специфіка ритму корелює з технічними та акустичними властивостями музичних інструментів. Ритмічна організація музики залежить від конструкції, матеріалу та способу звуковидобування музичних

інструментів. Дослідження еволюції ударних та мелодійних інструментів підтвердили, що фізичні властивості інструментів визначають характер ритмічної артикуляції, щільність фактури та принципи акцентуації. Це дозволяє розглядати ритм як результат взаємодії матеріальних засобів, виконавської техніки та соціокультурних традицій.

5. Філософсько-світоглядний вимір ритму вмявляється в тому, що ритмічна організація музики відображає принципи циклічності, повторюваності та рівноваги, властиві традиційному китайському світогляду. Варіативність ритмічних формул над фіксованими метричними схемами дозволяє трактувати ритм як ключову категорію національної музичної мови, що відображає філософські уявлення про час, гармонію та взаємодію людини зі світом.

6. Вивчення ритму в китайській традиційній музиці на основі музикознавчих надбань українських і зарубіжних учених дозволяє інтегровано застосовувати положення в межах структурного, акустичного та соціокультурного аналізу. Такий комплексний підхід забезпечує більш повне розуміння специфіки музичної мови Китаю та відкриває перспективи для порівняльного аналізу з іншими музичними традиціями.

Отже, матеріали, представлені в другому розділі підтверджують, що ритм у китайській традиційній інструментальній музиці є багатофункціональним явищем, яке поєднує структурно-композиційні, емоційно-експресивні, соціокультурні та філософські аспекти. Ритм виступає як ключовий елемент музичної мови, що забезпечує зв'язок між історичними традиціями та сучасною виконавською практикою, а також формує національну ідентичність в контексті акустичних, виконавських та смислотворчих аспектів.

### РОЗДІЛ 3. ТРАДИЦІЙНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ ПРАКТИКИ

#### 3.1. Традиційні музичні інструменти: специфіка та типологія

Аналіз звучання музичних інструментів у контексті еволюції тембрового мислення актуалізує наукові розвідки Є. Куца, присвячені концепції тембрового простору як багатовимірного феномену, що формується у взаємодії історичних, культурних, акустичних і виконавських чинників. Дослідник трактує тембровий простір як складну ієрархічну систему, яка охоплює не лише власне музичні параметри звучання, але й екстрамузичні фактори — символічні, культурні, соціальні та естетичні характеристики інструменту як носія звуку [54, с. 106].

У цьому контексті музичний інструмент постає не лише технічним засобом звуковидобування, а й повноцінним культурним артефактом, своєрідним арт-об'єктом, що бере безпосередню участь у процесі художньої комунікації. Як форма культури, інструмент функціонує як базовий рівень існування музичного мистецтва, визначаючи специфіку його звучання, образності та композиційного мислення [Куц, с. 106]. Звучання інструмента наділене естетичними характеристиками, які безпосередньо впливають на формування композиторського задуму, вибір фактурних рішень та розвиток музичної мови. Таким чином, інструментарій, на відміну від абстрактної музичної матерії, постає як об'єктивний фактор музичного буття, що детермінує можливості художньої реалізації.

Еволюція музичного інструментарію тісно пов'язана з трансформацією суспільно-культурних смаків і художніх ідеалів, що, своєю чергою, зумовлює появу нових жанрових форм, виконавських технік і типів музичної літератури. У цьому процесі провідну роль відіграють

композитори, які виступають рушійною силою так званої «макроеволюції» тембрового поля інструмента, стимулюючи розширення його акустичних і виражальних можливостей. Серед основних факторів історичного розвитку музичного інструментарію можна виокремити: удосконалення конструкції інструментів відповідно до суспільно-культурних потреб; оптимізацію інструментальних інтерфейсів; модифікацію конструктивних елементів у зв'язку з розвитком виконавських практик; розширення виконавсько-технічних можливостей з огляду на еволюцію жанрової системи; а також цілеспрямоване вдосконалення конструкційних характеристик з метою отримання нових тембрових якостей звучання.

Важливою також є думка С. Куща щодо історичної стабільності традиційного інструментарію, яка забезпечується дією механізмів культурної пам'яті. Музична культура в цьому аспекті постає своєрідним «архівом», що акумулює та транслює естетичні цінності, норми й традиції, забезпечуючи спадкоємність інструментальної практики впродовж історичного розвитку [54].

Історія китайських народних музичних інструментів охоплює кілька тисячоліть, що підтверджується численними археологічними знахідками. Матеріали розкопок свідчать про існування різноманітних музичних інструментів у Китаї понад дві тисячі років тому. Так, у поселенні Хемуду провінції Чжецзян було виявлено кістяні свистульки неолітичної доби, а в селищі Баньпо поблизу Сіаня — духовий інструмент «сюнь», виготовлений з обпаленої глини та пов'язаний із культурою Яншао. В Інських руїнах в Аньяні (провінція Хенань) знайдено кам'яний гонг «шицин» і барабани, обтягнуті шкірою, тоді як у похованні сановника Цзена (433 р. до н. е.) в провінції Хубей виявлено флейту «сяо», губний органчик «шен», струнний інструмент «се» та інші артефакти.

Стародавні музичні інструменти, як правило, виконували подвійну функцію — практичну та художню. Вони могли слугувати знаряддями праці або побутовими предметами і, водночас, використовуватися для

музичного виконання. Окрім того, інструменти нерідко виконували сигнальну та комунікативну функцію: барабанні удари повідомляли про початок походу, гонги — про відступ, нічні барабани — про зміну варти. У традиціях деяких національних меншин Китаю й досі зберігається практика використання музичних інструментів як засобу символічного спілкування, зокрема, у любовних ритуалах.

Розвиток музичних інструментів у Китаї був безпосередньо пов'язаний із прогресом продуктивних сил і технологічними відкриттями. Освоєння металургії сприяло переходу від кам'яних гонгів до металевих дзвонів, а розвиток шовківництва та шовкопрядіння — створенню струнних інструментів, таких як «цінь» і «чжен». Водночас відкритість китайської культури до запозичень зумовила активне залучення іноземних інструментів, починаючи з епохи династії Хань. У подальші історичні періоди запозичені інструменти зазнавали адаптації та трансформації, поступово інтегруючись у національну музичну традицію та стаючи її невід'ємною складовою.

Китайська традиційна музична культура формувалася протягом кількох тисячоліть у тісному зв'язку з філософськими уявленнями про гармонію світу, співвідношення людини й природи, а також морально-етичні засади суспільного життя. У давньокитайській культурі музика розглядалася не як автономне мистецтво, а як важливий чинник формування особистості, засіб виховання та регулятор соціального порядку. Саме тому музичні інструменти сприймалися не лише як технічні засоби звуковидобування, а як символічні носії світоглядних смислів, пов'язаних із космологією, ритуалом і державною ідеологією [157].

Особливе значення в цьому контексті мала конфуціанська традиція, відповідно до якої музика вважалася інструментом морального самовдосконалення та гармонізації внутрішнього світу людини. Відомо, що Конфуцій надавав великої уваги музичній освіті та особисто володів грою на цині (гуцинь), який упродовж століть асоціювався з образом вченого-

мудреця. Гуцинь розглядався не як концертний інструмент, а як засіб інтимного музикування та філософського осмислення дійсності. Його стримане темброве звучання, обмежена динаміка та складна символіка виконавських прийомів відповідали ідеалам стриманості, внутрішньої зосередженості та духовної рівноваги, характерним для конфуціанського світогляду [157, 179].

Традиційна класифікація китайських музичних інструментів ґрунтувалася на системі «ба їнь» («вісім звучань»), яка передбачала поділ інструментів за матеріалом їх виготовлення: метал, камінь, шовк, бамбук, гарбуз, глина, дерево та шкіра. Такий підхід відображав уявлення про відповідність музичних тембрів природним стихіям і був тісно пов'язаний з ідеями космічної впорядкованості та циклічності буття. У межах цієї системи кожен інструмент мав не лише акустичну, а й символічну функцію, що визначала його місце в ритуальній, придворній або народній музичній практиці [157].

Серед духових інструментів особливе місце посідав шен — багатотрубний язичковий інструмент, який вирізнявся здатністю до поліфонічного звучання та широким гармонічним можливостей. Його конструкція, що включала від кількох до кількох десятків трубок різної довжини, забезпечувала багатство регістрів і яскравість тембру, особливо у верхньому діапазоні. Завдяки цим якостям шен використовувався не лише в ансамблевій та придворній музиці, а й став прототипом для розвитку інших язичкових духових інструментів у культурах Східної Азії. Дослідники відзначають, що принцип звуковидобування шена суттєво вплинув на формування органної традиції в ширшому історичному контексті [154].

Важливе місце в системі китайських народних інструментів займають щипкові інструменти, серед яких провідну роль відіграє піпа. Цей лютнеподібний інструмент у різні історичні періоди був пов'язаний як із придворною, так і з міською світською музичною культурою. Виконавська практика гри на піпі характеризується високим рівнем

віртуозності, розвиненою технікою тремоло, глісандо та багатством ритмічних і фактурних прийомів. Зміни конструкції піпи, зокрема кількості ладів і струн, були зумовлені як естетичними вимогами, так і потребами ансамблевого музикування [186].

Струнно-смичкові інструменти представлені насамперед родиною хуцинь, центральне місце в якій займає ерху. Його часто означають як «китайську скрипку» через подібну функцію у сольному та ансамблевому виконанні, однак темброва специфіка ерху, обумовлена використанням шкіряної мембрани та двох струн, надає його звучанню особливої виразності та вокальної інтонаційності. Ерху широко застосовується як у традиційній музиці, так і в сучасних оркестрових формах, демонструючи здатність до адаптації в різних стильових контекстах [196]

Упродовж XX століття китайські народні інструменти зазнали масштабних реформ, спрямованих на усунення проблем нечистоти інтонації, нестабільності ладу та дисбалансу звучання в ансамблях. Важливими напрямками модернізації стали стандартизація висоти звуку, розширення діапазону, вдосконалення конструкції та адаптація інструментів до умов оркестрового виконавства. Ці процеси відбувалися в контексті активної взаємодії з європейською музичною традицією, що сприяло формуванню сучасного китайського оркестру як синтетичного явища, в якому поєднуються національні темброві та ритмічні особливості, а також принципи західної музичної організації [184].

До групи духових інструментів у традиційній китайській музичній системі відносять численні різновиди поздовжніх і поперечних флейт, трубчасті інструменти з бронзи, а також флейти з очеретяними або язичковими мундштуками. Вагоме місце у структурі китайського оркестру відіграють ударні інструменти, які відзначаються надзвичайною різноманітністю форм, матеріалів та функцій. До найрепрезентативніших зразків цієї групи належить літофон — комплекс кам'яних плит, ретельно налаштованих за висотою та змонтованих на спеціальній дерев'яній

конструкції; звуковидобування здійснюється за допомогою ударів молоточком. Важливе місце також посідає комплект із шістнадцяти бронзових дзвонів бянчжун, що традиційно входили до складу палацових і храмових ансамблів. На відміну від європейських аналогів, ці дзвони не мають внутрішнього язика, а звучання формується завдяки особливостям їхньої конструкції та способу удару. Окрім того, до ударної групи належать численні різновиди гонгів, тарілок і барабанів, виготовлених із глини, бронзи, дерева, очерету, шкіри та інших природних матеріалів, що зумовлює багатство їх тембрової палітри та усталеність ритмічної структури. У системі давньокитайських музичних уявлень найвищого сакрального статусу набували саме кам'яні та металеві інструменти, оскільки їх звучання асоціювалося з могутніми природними явищами, зокрема громом.

Як уже зазначалось у попередніх розділах, у добу династії Чжоу (XI–VIII ст. до н.е.) музична культура була чітко структурована й поділялася на два базові типи: яюе — так звану «високу», еталонну музику, що вважалася досконалою та нормативною, і суюе — «народну» або розважальну музику. Відповідно до положень трактату «Аналекти Конфуція», яюе розглядається як морально корисний і шляхетний вид мистецтва, тоді як музика з провінції Чжен оцінюється як примітивна й потенційно шкідлива, що й визначає її належність до суюе [181].

Поняття яюе застосовується для визначення класично канонізованої музики та танцю, які виконувалися в умовах храмових церемоній і при імператорському дворі. Запровадження цього терміна пов'язують із діяльністю Чжоу Вень Гуна — брата короля У Чжоу, видатного державного діяча, філософа й ученого, якому приписують укладання або редакцію таких фундаментальних текстів, як «І Цзін», «Книга поезії» та «Обряди Чжоу». У межах конфуціанської етичної системи яюе постає як взірцевий тип музики, що символізує суспільну стабільність, ідею гармонійного правління та сприяє моральному самовдосконаленню особистості.

Водночас яює функціонує як урочиста ритуально-церемоніальна музика, призначена для обрядів, пов'язаних із вшануванням божеств, предків і святих, адже, за традиційними уявленнями, Небо, Земля та Людина утворюють базову тріаду космічного буття.

Музика яює синтезує в собі елементи шаманських практик, релігійних уявлень та архаїчних пластів народної музичної традиції. Вагомою складовою церемоніального дійства є ритуальний танець, що перебуває в тісному зв'язку з музичним супроводом. Палацовий оркестр яює структурувався у вигляді двох ансамблевих груп, які символізували принципи інь та ян. Менший ансамбль, що відповідав інь, розташовувався на терасах архітектурної споруди, тоді як більший, пов'язаний з ян, функціонував у внутрішньому дворі [Говард, 2007]. До складу меншого оркестру входили переважно духові та струнні інструменти, зокрема цинь (гуцинь — семиструнний щипковий інструмент), се (давня китайська цитра), флейти дизи та сяо, а також панпайпи — різновид флейти Пана. Великий оркестр об'єднував усі групи інструментів, а розміщення музикантів підпорядковувалося просторово-символічному принципу: п'ять напрямків — чотири сторони світу й центр. Центральну позицію займали духові інструменти, по периметру розташовувалися бронзові та кам'яні дзвони, а в кутових зонах — барабани. Кількісний склад і конфігурація оркестру змінювалися залежно від урочистості події: ансамбль у внутрішньому дворі був призначений для прославлення Неба, тоді як терасний оркестр символізував возвеличення моральних чеснот імператора та його предків. Музичний матеріал яює, як правило, характеризується повільним темпом, монументальністю, стриманістю ритмічних змін і загальною величністю звучання.

У процесі виконання кожна музично-текстова фраза, як правило, охоплює від чотирьох до восьми тактів, що безпосередньо зумовлюється кількістю вербальних одиниць у поетичному тексті. Музика, яка звучить у внутрішньому дворі, обов'язково поєднується з танцювальними

елементами, а чисельність танцюристів чітко регламентується соціальним статусом та ієрархічним становищем особи, якій присвячено ритуал. Для імператора передбачалися найбільші за складом ансамблі виконавців і танцюристів — шістдесят чотири особи, розташовані у восьми рядах по вісім учасників у кожному. Для представників вищої аристократії або наближених до імператорського двору осіб кількість танцюристів зменшувалася до тридцяти шести (шість рядів по шість осіб), тоді як для нижчих військових чинів використовувалися ще компактніші формації — чотири на чотири або два на два виконавці. У межах конфуціанської ритуальної традиції танцюристи спочатку розміщувалися у шести рядах відповідно до офіційного статусу Конфуція, а згодом — у восьми рядах, що символізувало надання йому посмертних імператорських титулів, зокрема титулу імператора Веня Сюаня, присвоєного за правління імператора Сюаньцзуна династії Тан.

У межах церемоніальної практики розрізняють два основні різновиди танцю — цивільний (народний) і військовий. У народному танці виконавці тримають у лівій руці флейту юе, а в правій — пір'їну, що символізує гармонію та витонченість. Натомість у військовому танці лівою рукою утримується щит, а правою — бойову сокиру, що уособлює силу та захисну функцію держави. Музична форма яюе передбачає використання як традиційних китайських музичних інструментів, так і архаїчних зразків, систематизованих відповідно до концепції восьми матеріалів (baoyin): шовку, бамбука, дерева, металу, шкіри, каменю, глини та очерету [190].

До групи «шовк» належать інструменти зі шовковими струнами, зокрема гуцинь і се; «бамбук» представлений різними типами флейт — дизи, сяо, пайсяо, чи. Дерев'яну групу формують ударні інструменти, серед яких чжу — дерев'яна коробка, що звужується донизу, звук у якій видобувається ударами вертикальної палиці по нижній частині корпусу, а також юйе — ударний інструмент у формі тигра із зубчастою спиною, що має двадцять сім рельєфних «зубців». Камінь представлений інструментом

бяньцин — набором Г-подібних плоских кам'яних (часто нефритових) пластин, які мають мелодійно визначене звучання. До металевої групи належить бяньжун — комплекс із шістнадцяти бронзових дзвонів, підвішених на спеціальну раму й озвучуваних ударами молоточків, а також фансян — китайський різновид металофона з підвішеними дзвіночками (bianxuan). Глиняну категорію репрезентує сюнь — один із найдавніших китайських духових інструментів, шароподібна флейта з вісьмома отворами. Очерет представлений інструментами шен та юй — багатотрубними язичковими духовими, схожими за принципом звуковидобування. До групи «шкіра» належать різноманітні барабани, які відіграють важливу роль у ритуальній музиці.

З плином часу музична форма яюе втратила своє первісне соціально-культурне значення й практично зникла з повсякденного побутування, однак у сучасних умовах спостерігаються спроби її реконструкції та відродження [178]. На Тайвані яюе й дотепер зберігається як складова конфуціанських ритуалів, тоді як на материковому Китаї вона переважно функціонує у форматі сценічних реконструкцій, орієнтованих на туристичну аудиторію. У подальшому розгляді доцільно зосередитися на найвагоміших ініціативах, спрямованих на відновлення традиційних заходів.

Так, у період з 26 вересня по 10 жовтня 1990 року місцева адміністрація міста Цюйфу (провінція Шаньдун) за підтримки ЮНЕСКО, яке виступило спонсором заходу, організувала Другий Міжнародний фестиваль конфуціанської культури [Bell Yung]. Протягом двох тижнів відбувалися урочисті церемонії, музично-танцювальні дійства на честь Конфуція, зокрема танці Сяосяо, а також ранкові й денні виконання конфуціанської церемоніальної музики. Вранці 28 вересня пройшла центральна церемонія, присвячена відзначенню 2541-го дня народження Конфуція. Захід розпочався з офіційної промови мера Цюйфу Фан Лікуана, у якій було окреслено культурну та історичну значущість постаті Конфуція

[178]. Після цього пролунали удари у великий барабан, що символічно сповістили про початок обрядового дійства. Традиційний оркестр було розміщено в задній частині тераси, а під звучання процесійної музики з використанням духових інструментів і гонгів на сцену вийшли учасники ритуалу, музиканти та танцюристи. У межах церемонії було виконано шість обрядових вокально-танцювальних номерів. Між третьою та четвертою композиціями троє чоловіків у стилізованому давньому вбранні здійснили піднесення пахощів, після чого вклонилися вівтарю та статуї Конфуція. Під акомпанемент цитри один з учасників урочистості виголосив офіційну молитву. Протягом усього дійства через гучномовці лунали пояснення символіки жестів, музики й танців, що підкреслювало прагнення до автентичності реконструкції. Загальна тривалість виступу становила близько тридцяти хвилин.

Виступ у місті Цюйфу став переконливим прикладом того, як у китайській культурі протягом століть зберігалось шанобливе ставлення до постаті Конфуція через синтез ритуалу, музики та танцю. Саме музично-ритуальна складова відігравала ключову роль у формуванні сакрального простору церемонії, перетворюючи її на символ духовної спадкоємності та культурної пам'яті. Оркестр, до складу якого входили дзвіночки, губні органи, барабани, інструменти типу чжу, йо та інші автентичні зразки традиційного інструментарію, створював особливе звукове та ритмічне середовище, що не лише відтворювало музичні уявлення минулих епох, але й органічно поєднувалося з архітектурним і символічним простором Конфуціанського храму. Звучання цих інструментів мало не розважальний, а глибоко ритуальний характер, підкреслюючи сакральність події та її зв'язок із давньою традицією.

Особливу увагу привертає виконання шести церемоніальних пісень, які відтворювалися відповідно до історичної нотації. Їхня музична структура вирізняється повільним темпом, строгістю та складністю організації, що відповідає канонам давньої ритуальної музики.

Композиційною основою цих творів є вісім текстових фраз, кожна з яких складається з чотирьох ієрогліфів, що супроводжуються чотирма основними музичними звуками без використання орнаментальних прикрас. Така стриманість у мелодичному та ритмічному розвитку підкреслює символічний характер музики та її підпорядкованість філософському змісту. Важливо, що подібна структура зберігається і в сучасних виконаннях, зокрема в Тайбеї, що свідчить про високу стабільність традиції та її канонічність [181].

Дослідження різноманіття музичної культури Китаю дозволяють простежити витoki стародавньої музичної традиції ще до третього тисячоліття до нашої ери. Археологічні знахідки та музейні колекції містять численні добре збережені музичні інструменти, які є важливими матеріальними свідченнями музичної практики давніх цивілізацій Китаю. Ці артефакти не лише підтверджують високий рівень розвитку музичного мислення, але й дають змогу реконструювати особливості звучання, функціонування та символіки інструментів у ритуальному контексті.

Попри значні історичні трансформації, більшість традиційних китайських музичних інструментів не втратили свого практичного значення й активно використовуються в сучасному музичному житті. Це свідчить про надзвичайну життєздатність традиційного мистецтва, яке формувалося під впливом релігійно-філософських уявлень давнього Китаю. До сьогодні науковці мають доступ до значної кількості задокументованих ритуалів, свят та церемоній, що супроводжувалися грою на інструментах, виготовлених із різноманітних природних матеріалів — шкіри, глини, металу, каменю, гарбуза, дерева, шовку та бамбука. Така матеріальна різноманітність безпосередньо впливала на темброву палітру та символіку звучання.

Як зазначає Лі Чень, традиційний китайський інструментарій характеризується великою кількістю інструментів, які можуть класифікуватися як за способом звукоутворення — аналогічно до

європейської системи (струнні, духові, ударні), так і за матеріалом виготовлення. Останній принцип відповідає традиційному китайському поділу на так звані «вісім тембрів», до яких належать шовкові, бамбукові, дерев'яні, кам'яні, металеві, земляні, гарбузові та шкіряні інструменти. Саме ця класифікаційна система визначає унікальність китайської традиційної інструментальної музики та підкреслює її відмінність від європейської музичної традиції [60].

Танцювальне мистецтво в Китаї тривалий час існувало у тісному зв'язку з ритуальними діями та музичними практиками, однак як самостійний вид художньої культури воно утвердилося відносно пізно — у період VII–XI століть. Саме в цей час активного розвитку набули театральні форми та традиційна китайська опера, у межах яких танець поступово набував сценічної виразності, чіткої композиційної структури та художньої самостійності.

Подібні виступи мали характер церемоніальних дійств або театралізованих спектаклів і найчастіше виконувалися при імператорському дворі. Вони поєднували музику, танець і драматичну дію, створюючи синтетичну форму мистецтва. Важливе місце в музичному супроводі таких вистав посідали традиційні інструменти, зокрема китайська двострунна скрипка ерху, а в сучасніших інтерпретаціях — і фортепіано, яке використовується для розширення гармонічного та тембрового спектра звучання.

Найдавніші китайські пісні, що виникли ще в доісторичні часи та задовго до нашої ери, переважно були присвячені оспівуванню природи, людського буття та взаємодії людини з навколишнім світом. Значна частина музичного фольклору зверталася до образів міфологічних істот, які відігравали символічну роль у традиційній культурі. Особливе місце посідали чотири сакральні тварини — дракон, фенікс, цилінь (міфічна істота, близька за образом до химер) і черепаха. Ці образи не лише відображалися у змісті пісень, а й закарбувалися в назвах музичних творів,

що дійшли до сучасності, зокрема у відомій композиції «Сотні птахів поклоняються Феніксу» [178].

З плином часу тематичний спектр китайських пісень істотно розширився, що зумовило появу їх жанрової диференціації. Сформувалися трудові пісні, які супроводжували різні види фізичної праці — сільськогосподарські роботи, риболовлю, ремесла; протестні пісні, спрямовані проти соціальної несправедливості, хабарництва та жорстокого ставлення поміщиків до селян; любовні та сімейні пісні, у яких відображалися взаємини між чоловіками й жінками, а також трансформації сімейного укладу, особливо помітні після суспільно-політичних змін; ігрові та жартівливі твори, що передавали комічні ситуації та емоції радості; ліричні пісні, у яких описувалися узагальнені життєві події без конкретизації персонажів, завдяки чому зміст залишався близьким і зрозумілим широкому колу слухачів.

Класифікація китайських народних танців є однією з найскладніших у світовому хореографічному мистецтві, що пояснюється значною етнокультурною різноманітністю країни. У Китаї налічується близько шістдесяті етнічних груп, кожна з яких має власні танцювальні традиції, ритмічні особливості, костюми та символіку рухів.

Серед найдавніших і найвідоміших форм танцювального мистецтва виокремлюють «танець лева» та «танець дракона». Перший вважається запозиченим, оскільки леви не є характерними для фауни Китаю; танцюристи виконують його в спеціальних костюмах, що імітують образ цієї тварини. Танок дракона має глибоке ритуальне значення та традиційно пов'язується із закликом дощу та забезпеченням родючості. У сучасних варіантах цього дійства беруть участь десятки виконавців, які тримають на палицях легку конструкцію дракона, координуючи рухи відповідно до ритму музики. Загалом у Китаї зафіксовано понад сімсот локальних варіантів танцю дракона.

Окрему групу становлять ритуальні танці, які поділяються на кілька основних типів. До них належить танець йи, що був складовою конфуціанських церемоній; танець нуо, спрямований на вигнання злих духів і очищення простору; а також танець цям, що походить з тибетської культурної традиції. Важливо зазначити, що традиційний китайський танець нерідко виконує й оздоровчу функцію. У багатьох його формах простежуються елементи східних бойових мистецтв, зокрема плавність рухів, контроль дихання та внутрішня концентрація. Класичним прикладом є тайцзицюань, який і сьогодні практикують тисячі людей у ранкові години в парках і громадських просторах.

Музична культура Стародавнього Китаю характеризувалася надзвичайним багатством інструментального складу. За різними джерелами, вона налічувала близько тисячі музичних інструментів, значна частина яких не збереглася до нашого часу. Традиційні китайські інструменти класифікуються передусім за способом звуковидобування. До струнних щипкових належать саньсянь, гучжен, кунхоу, люцинь та піпа, які відрізняються кількістю струн і конструктивними особливостями. Струнні молоточкові інструменти представлені, зокрема, чжу, що за принципом звучання нагадує цимбали. До струнних смичкових інструментів належать ерху, крышу, лейцинь і чжунху. Серед дерев'яних духових поширеними є гуань — різновид гобоя, діцзи — бамбукова поперечна флейта, а також шен — губний орган, близький за принципом дії до губної гармошки. Важливу роль у музичному супроводі відіграють і ударні інструменти, зокрема гонг — металевий диск різних розмірів, та пайгу — барабан типу литавр, які формують ритмічну основу багатьох жанрів традиційної музики.

Народні виконавці, які вносили елементи оновлення у традиційне музичне мистецтво, посідали значуще місце в культурному просторі Китаю, зокрема в середовищі придворного життя. Історичні джерела періоду V–III століть до нашої ери подають образ музиканта не лише як майстра звуку, а й як носія моральних чеснот, освіченого інтелектуала та

особи з виразною суспільною позицією. Музика сприймалася як інструмент формування етичних норм і політичної свідомості, що відповідало філософським засадам того часу [178].

За доби династії Хань, а також у період Південних і Північних царств, культурне життя Китаю зазнало помітного піднесення. Музичне мистецтво, що супроводжувало як конфуціанські ритуали, так і світські розваги, перетворилося на провідну форму придворної культури. Саме в цей історичний період було створено спеціальну державну установу Юефу, основним завданням якої стало збирання, фіксація та систематизація народних пісень, що дозволило зберегти значний пласт фольклорної спадщини.

На ранніх етапах розвитку китайської музичної культури провідну роль відігравали ударні інструменти, які становили основу більшості музичних ансамблів. Археологічні знахідки та письмові джерела, що датуються XVI–VIII століттями до нашої ери, засвідчують існування вже у XI–VIII століттях до н.е. (період ранньої династії Чжоу) усталеної традиції ритуальних оркестрів. До їх складу входили кам'яні літофони (бяньцін), комплекти бронзових дзвонів (бяньчжун), дзвони різних форм і розмірів, виготовлені з різних матеріалів, а також барабани, глиняні духові інструменти типу сюнь та інші засоби звуковидобування, що мали сакральне значення у церемоніальній практиці.

Традиційне інструментальне мистецтво Китаю характеризується високим рівнем систематизації інструментарію, що відображає специфіку національного музичного мислення та практики. Як зазначає Чень Наньпу, класифікація китайських музичних інструментів ґрунтується не лише на акустичних принципах, а й на матеріалі виготовлення, способі звуковидобування та функціональному призначенні в музичній традиції. Такий підхід зумовлює особливу типологічну модель, відмінну від західноєвропейських органологічних систем.

У праці Чень Наньпу особлива увага приділяється мембранофонам та ідіофонам як складовим комплексної інструментальної системи. Автор підкреслює їхню внутрішню диференціацію за формою, розмірами, конструктивними особливостями та тембровими характеристиками, що визначає широку палітру виконавських можливостей. Ці інструменти функціонують у різних контекстах — від придворної та ритуальної музики до народної практики, що свідчить про їх універсальність у традиційній культурі.

Важливим аспектом типології є взаємозв'язок інструмента з виконавською практикою. Чень Наньпу наголошує, що конструкція та матеріал інструментів безпосередньо впливають на характер техніки гри, способи артикуляції та звукову модель виконання. У цьому контексті інструмент розглядається не як нейтральний засіб відтворення музики, а як активний чинник формування художнього результату та традиційних виконавських норм. Крім того, у роботі науковця простежується зв'язок китайського інструментарію з аналогічними типами інструментів інших цивілізацій Азії, що дозволяє розглядати традиційне інструментальне мистецтво Китаю як частину ширшого культурного простору. Водночас автор акцентує на збереженні національної специфіки, яка виявляється у стабільності типологічних ознак, усталеності виконавських функцій та спадкоємності інструментальної практики.

Використання досягнень західної музично-теоретичної думки стало визначальною рисою творчих пошуків перших композиторів нової китайської музичної культури ХХ століття. Вони не сприймали європейську традицію як зовнішню або чужорідну, а розглядали її передусім як ефективний художній інструментарій, здатний розширити виражальні можливості національної музики та сприяти її професіоналізації. Західна музична теорія осмислювалася ними не як заперечення традиційного китайського мислення, а як засіб більш повного і структурно вивіреного втілення національного мелосу в нових жанрово-

стильових формах. Саме в такому контексті формувалася концепція нової китайської музики, зорієнтованої одночасно на збереження етнічної ідентичності та на входження до світового музичного простору.

Отже, на традиційних інструментах виконується музика, яка вирізняється низкою характерних ознак, серед яких домінування унісонного або одноголосного викладу, що контрастує з поліфонічним розвитком європейської музики. Важливим є також поділ на північний і південний стилі: у північному переважає ритмічна активність і роль ударних інструментів, тоді як південний стиль орієнтований на темброву виразність і тонкі емоційні відтінки мелодії. Загалом китайській музиці притаманна схильність до споглядальності та внутрішньої зосередженості, на відміну від європейської традиції, де часто домінує драматичний розвиток і конфліктність дії.

Зазначені особливості безпосередньо пов'язані з філософськими засадами китайської культури. Світоглядні уявлення, що ґрунтуються на ідеї одухотвореності природи, визначили художню спрямованість музики на осмислення єдності людини й навколишнього світу. У конфуціанській традиції музика розглядалась як важливий засіб морального виховання та досягнення соціальної гармонії, у даосизмі — як шлях до злиття з природним буттям, а в буддизмі — як духовна практика, спрямована на внутрішнє вдосконалення та пізнання глибинної сутності існування.

### **3.2. Ритм у традиційній інструментальній музиці кінця XX – початку XXI століття**

Ритмічна організація в китайській інструментальній музиці вирізняється значною пластичністю, що істотно впливає на її емоційну насиченість і виразність. Музично – інструментальне виконавство Китаю неможливо розглядати відокремлено від Пекінської опери, оскільки в ній ритм функціонує не лише як структурний елемент, а як своєрідний

«життєвий пульс», який пронизує музичну тканину твору та формує його художню цілісність. Для слухацької аудиторії ритмічні формули цієї оперної традиції мають вагомe семантичне навантаження, оскільки вони допомагають глибше осягнути авторський задум і включають твори Сюй Чанцзюня у ширший контекст театральної культури Китаю. Звучання ритмічних моделей у Пекінській опері здійснюється за допомогою ієрогліфічної та цифрової систем нотації, що становлять основу письмової музичної традиції цього жанру.

Ударні інструменти, характерні для Пекінської опери, відіграють помітну роль у багатьох композиціях Сюй Чанцзюня. Зокрема, у п'єсі «Танець меча» для соло люциня композитор активно використовує не лише типові ритмічні формули, а й специфічні ритмічні ефекти. Одним із них є принцип акцентування кожної долі такту, який у поєднанні з партіями гонгів і барабанів створює напружений драматургічний ефект і посилює сценічну експресію.

Особливе місце у творі займає розділ сяо бань, який вирізняється свободою ритмічного й темпового розвитку музичного матеріалу. У цьому епізоді оркестр повторює однакову музичну формулу, завдяки чому виконавець має змогу вступати у будь-який момент, зберігаючи імпровізаційну гнучкість. Основою даного розділу є поетичний текст, у якому кожна фраза складається із семи ієрогліфів. Після кожного з них передбачається коротка пауза, тоді як на сьомому ієрогліфі оркестр виконує мелодичну формулу, узгоджену з висотним рівнем арії. До цього моменту темп поступово сповільнюється, а загальна емоційна напруга зростає. Підсилюють атмосферу схвильовані пасажі, що передають внутрішній стан сценічних персонажів. У сяо бань традиційно використовується розмір 1/4, який часто асоціюється з відчуттями тривоги, напруження або гніву; однак у «Танці меча» Сюй Чанцзюнь застосовує більш звичний для європейської музики розмір 3/4.

У Концерті для янціня з оркестром «Фенікс» ритмічна організація партії солюючого інструмента імітує поступове наростання ударів гонгів і барабанів. Подібний ритмо-динамічний прийом має витoki у сценічній практиці Пекінської опери, де вихід персонажа супроводжується ритуалізованими жестами та фіксацією в символічній позі. Такі сценічні появи зазвичай пов'язані з танцювальними рухами, які виконуються або на початку, або в завершенні епізоду.

У концерті «Фенікс» використовується низка характерних ритмічних формул, що засвідчує тісний зв'язок між виконавством на янціні та традиційною практикою гри на ударних інструментах у Пекінській опері. Однією з ключових є ритмічна фігура, відома як «кивок фенікса», яка супроводжує рухи актриси під час виконання ролей амплуа гуйменьдань (образ молоді дівчини). Пластика її тіла, що нагадує ритмічні нахили голови міфічного птаха, стала підґрунтям для виникнення відповідної ритмічної формули, яку відтворюють ударні інструменти оркестру.

У камерному творі «Пробудження від сну» для шістнадцяти виконавців і трьох сценічних персонажів («толгау») композитор Сюй Мендун звертається до естетики класичної китайської опери куньцюй, зокрема до драми «Муданьтін». Інструментальні тембри в цьому творі виконують функцію сценічних персонажів, формуючи психологічний простір дії, тоді як вокальні партії поділяються відповідно до традиційних типажів: дань (жіночий образ), шен (чоловічий) і мо (персонажі похилого віку). Поєднуючи маскові типажі та сюжетні мотиви класичної драми, композитор трансформує унісонне звучання у подвійний або потрійний контрапункт, створюючи нове осмислення музичного «діалогу» в часі. Таким чином, народна музична драма з її театральністю, символізмом і словесною складовою формує відчуття безперервності культурної традиції.

У ХХ столітті (за винятком його середини) з'явилася значна кількість ліричних творів на тексти класичних поетів, а в період так званої «відкритості» інтерес до давньої поезії та збереження традицій помітно

відновився. Ці тексти були використані у численних камерних вокальних і хорових композиціях, зокрема у циклах «Чотири вірші династії Тан» Ян Ліцина або «Часи року» Чжоу Місяць для дитячих голосів. Поряд із цим активно створювалися інструментальні твори, навіяні образами класичної поезії, які відзначаються високою художньою експресивністю, як-от «Пори року» Чень І (2005) чи концерт для піпи та камерного оркестру Вень Децина «Місячне світло і квіти на весняній річці» (2006) [11].

Музичне мистецтво та поезія належать до найбільш органічних форм художнього мислення, здатних до природного синтезу як у сфері смислоутворення, збереження традицій, так і в емоційно-образному вимірі. Їх взаємодія у сучасному китайському композиторському мисленні доповнюється ще одним важливим компонентом — мистецтвом каліграфії, яке дедалі частіше постає не лише як візуальна практика, а як концептуальний чинник міжмистецької комунікації. Каліграфія виявляється своєрідним посередником між різними художніми системами, формуючи діалог між історичними епохами, стилями та культурними кодами.

Живопис і каліграфія з їхніми численними стилями написання ієрогліфів демонструють принципову спорідненість із Новою музикою, насамперед через увагу до співвідношення щільності та розрідженості матеріалу, руху й статичності, динаміки та паузи, звучання і тиші. Подібно до музичної фактури, каліграфічний знак існує у часовому процесі, де значення має не лише результат, а й сам жест, траєкторія руху пензля, ритм і напруження лінії. У сучасних композиціях каліграфія нерідко інтегрується як елемент театралізації: акт письма стає складником сценічної дії, а виконавець, що працює з пензлем, перетворюється на активного учасника перформансу використанням непростих ритмічних фігур.

Таким чином, синтез музики й каліграфії постає як процесуальна взаємодія візуалізації звуку та «озвучування» письма. Один із перших, хто системно осмислив цей підхід, — Чжоу Веньчжун, який розробив

оригінальний композиційний метод, поєднуючи символіку ієрогліфів, образність традиційного живопису та енергетику каліграфічного жесту з музичною формою, ритмом, структурою твору з використанням традиційних інструментів. Його інструментальна композиція «Цаошу» («Скоропис») є показовим прикладом трансформації каліграфічних принципів у звукову тканину, де рух лінії знаходить відповідник у мелодичному, ритмічному розвитку та артикуляції.

Подібну лінію продовжує Вень Децін, який з середини 1990-х років створив цикл із п'яти творів під загальною назвою «Знак», концептуально пов'язаних із китайською каліграфією. До цього циклу входять як сольні композиції, так і масштабні оркестрові полотна, зокрема Концерт № 4 для оркестра. В окремих виконаннях композитор особисто брав участь у сценічній дії, здійснюючи каліграфічне письмо безпосередньо під час звучання музики, що підкреслює ідею нерозривності звукового та візуального начал.

Позамузичні соціокультурні чинники, характерні для Нової музики так званого «періоду відкритості», були не лише засвоєні, а й творчо переосмислені китайськими композиторами. Вони сприяли формуванню інтелектуального діалогу між поколіннями, апелюючи до традиційної моделі китайської освіченої культури, у якій музика, поезія, живопис і філософія історично перебували у тісному взаємозв'язку. Повернення до широкого, синтетичного бачення мистецтва — не як вузької спеціалізації, а як способу існування у культурі — стало водночас новаторським і глибоко традиційним явищем.

Упродовж ХХ століття домінування мелодії як провідного елементу музичної мови поступово поступається увазі до ритму, тембру, сонорики та інших параметрів звучання. У результаті формується нова модель мелодичності, в якій лінія втрачає автономність і включається у складні багатовимірні структури. Інтеграція традиційних мелодій у нетипове для них інтонаційне середовище створює ефект художнього контрасту, що

поєднує елементи з різною естетичною природою. Водночас навіть у трансформованому вигляді ці мелодії продовжують виконувати функцію носіїв культурної пам'яті.

Звернення до народного мелосу шляхом цитування або стилізованого запозичення є одним із поширених композиційних прийомів сучасних китайських авторів. Як правило, такі мелодії з'являються фрагментарно й не становлять основи тематичного розвитку. У композиції «Мир» для скрипки, піпи та віолончелі (2001) Чень І використала інтонаційний матеріал відомої народної пісні «Жасмин», трансформувавши її через зміну темпу, розширення ладового та ритмічного простору та ускладнення фактури. У результаті побутовий мелос набуває узагальненого, драматичного звучання, асоційованого з темами війни й катастрофи.

У творі Чжоу Венъчжуна «Пісня рибалок» (1965) для скрипки, духових інструментів, ударних та фортепіано традиційні інтонаційні елементи поєднуються із західними композиційними техніками. Мелодична лінія, довірена фортепіано, імітує тембр гуцінь, а принцип так званої «тембрової мелодії» реалізується через пуантилістичне розщеплення звучання між різними інструментами. У порівнянні з ранніми творами ладо-тонального спрямування, музика «періоду відкритості» демонструє значно складніший і менш однозначний прояв національної ідентичності.

Фактурна організація сучасних творів активно залучає типи багатоголосся, характерні для традиційної китайської музики: гетерофонію, стрічкову фактуру, акордові структури кварто-квінтового типу та підголосковість. Ці принципи реалізуються як у вокальних, так і в інструментальних жанрах, з урахуванням специфіки інструментарію. У симфонічній поемі «Китайська мрія» Шен Цзунлянь поєднав національні поліфонічні та ритмічні моделі з західними прийомами використання фактур та елементами мікрополіфонії. У духовій групі взаємодіють рухливі гетерофонічні лінії та гармонійні пласти, сформовані з квартових і квінтових структур, що створює багат шарову звукову тканину.

Окремої уваги заслуговує оригінальність роботи з тембром і штрихами традиційних китайських інструментів, а також імітація їхнього звучання у камерних і симфонічних складах. У сучасній музиці тембр функціонує як семантичний «знак», який не лише забарвлює звук, а й вказує на культурну приналежність. Починаючи з ХХ століття, як західні, так і китайські композитори активно експериментують із новими виконавськими техніками та нетрадиційними джерелами звучання, поєднуючи «канонічні» інструментальні традиції з новими сонорними моделями.

Традиційні інструменти — гуцінь, сона, піпа, ерху — отримують нове художнє осмислення в контексті сучасної музичної мови та інтегруються у глобальний музичний простір. Нова музика демонструє різні форми взаємодії європейських і китайських інструментів: від безпосереднього включення народних інструментів до західних ансамблів до імітації їхніх тембрів і технік на класичних інструментах, а також відтворення вокальних інтонацій у чисто інструментальній фактурі.

У творі Ян Ліцина «Сутінки в пустелі» для чжунху з оркестром традиційні виконавські прийоми — інтенсивне вібрато, напружений тембр — поєднуються з оркестровими кластерами, створюючи контраст між сольним голосом і масивом звучання. Подібні пошуки характерні й для фортепіанної композиції Лі Інхя «Звуки флейти та барабана на заході», де за допомогою розширених технік гри досягається ілюзія тембрів традиційних інструментів. Таким чином, колористичний потенціал «канонічних» інструментів значно розширюється, відкриваючи нові можливості для сонорного експерименту в сучасній китайській музиці.

У музиці китайського «періоду відкритості» людський голос дедалі частіше осмислюється не як носій вербального тексту, а як особливий різновид інструментального тембру. Завдяки артикуляційним, фонетичним і регістровим особливостям китайської мови та традиційного співу вокальне звучання трансформується в унікальний звуковий матеріал, що

може бути інтегрований у загальну оркестрову тканину. Таким чином, голос набуває функції тембрового ресурсу, здатного до моделювання шумових, експресивних і колористичних ефектів.

Показовим прикладом такого підходу є камерний твір «Монг Донг» (1984) Цюй Сяосуна, у якому композитор вперше поєднав природний та фальцетний реєстри голосу, фонему, близькі до звукової структури китайської мови, а також крик як художній прийом. Використання нетрадиційних вокальних засобів дозволило створити багатопалітрову звукову палітру, що поєднує інтонаційні, шумові та експресивні компоненти. Голос у цьому творі функціонує на межі між вокальною та інструментальною сферами, розширюючи уявлення про його роль у сучасній композиції.

Подальший розвиток тембрових експериментів із голосом спостерігається у «Інтерлюдії для оркестру з трьома тембрами» Тан Дуна, де вокальна партія взаємодіє з тембрами бас-кларнета та фагота на тлі оркестрового звучання. Постійна зміна реєстрів, використання народної манери співу, фальцету, а також звуків, що виникають унаслідок варіацій положення ротової порожнини, забезпечують безперервну темброву мінливість. Додаткову виразність надають алеаторні елементи звуковисотної організації, що наближаються до природних вокальних глісандо та підкреслюють імпровізаційний характер звучання.

Особливе місце в китайській музичній традиції посідає тембр шуму, який має глибоке естетичне та філософське підґрунтя. У традиційній культурі шум сприймається як вияв природних стихій і водночас як художній елемент, гідний естетизації. Ця установка знаходить відображення в сучасній композиторській практиці, де шумові ефекти набувають самостійної художньої цінності. Тан Дун активно інтегрує народні інтонації з шумовими звучаннями у своїй композиції «Диявольське дійство», створюючи нові тембри на основі шумів і наділяючи їх характеристиками традиційних інструментів.

У «Водному концерті» цього ж композитора нестандартні звукові джерела — чан із водою, скляні колби з повітряною подушкою — виконують функцію ударних інструментів. Їх використання має не лише експериментальний характер, а й апелює до традиційної китайської театральної практики, де ударні інструменти відіграють ключову роль у формуванні драматургії та ритмічної організації дійства.

Темброві інновації загалом можна розглядати як одну з найбільш результативних сфер синтезу універсальних і традиційно зумовлених елементів. Інструментальна культура Китаю, що характеризується надзвичайною різноманітністю засобів звуковидобування, відкриває широкі можливості для створення оригінальних темброво-колеристичних ритмічних та сонорно-драматургічних рішень у сучасній музиці [11].

Поняття ритму в китайській музичній традиції охоплює не лише темпові та метричні параметри, а й особливе відчуття часу, пульсації та енергетики музичного процесу. У Новій музиці зберігаються ритмічні моделі, характерні для традиційної практики: парні дво- та чотиридольні метри баньші, що забезпечують чіткий ритмічний рух, а також вільні, аперіодичні метри імпровізаційного типу саньбань і рондальні форми, поширені в народній музиці. У камерному вокально-інструментальному творі «Монг Донг» Цюй Сяосун свідомо звертається до саньбань, уникаючи фіксованого такту та стабільного метра.

Традиційна китайська музика істотно відрізняється від європейської системи метричної організації своєю ритмічною «плинністю». Яскравим прикладом є твір «Сліпучість» Го Веньцзіна, що складається з 362 тактів, у межах яких метр змінюється 128 разів. Уже з початку композиції кожен такт має індивідуальний метричний рисунок. Подібні практики свідчать про активний пошук нових метроритмічних і темпових рішень, у яких традиційні принципи поєднуються з авангардними композиційними ідеями.

Вагому роль у ритмічній організації китайської музики відіграють моделі, пов'язані з грою на ударних інструментах. Пунктирні ритми, їх поєднання із синкопами, а також використання парних метрів (і-бань, і-іань, і-бань сан-іань) та вільних метрів типу саньбань формують характерний ритмічний профіль, що зберігає зв'язок із традиційною музичною практикою.

Окремий інтерес становлять сучасні реконструкції та модифікації конфуціанських церемоній, у яких задіяно традиційний інструментарій. Показовим є виступ у Тайбеї 28 вересня 1978 року, присвячений відродженню конфуціанської церемоніальної музики. Із кінця 1960-х років ця музична традиція активно відновлювалася як символ збереження культурної спадщини та інструмент репрезентації історичної тяглості китайської культури.

Тайбейська церемонія відтворювала ритуальну модель конфуціанської музики періоду династії Мін (XIV–XVII ст.) і відбувалася в конфуціанському храмі Далундун. Передсвітанковий барабанний сигнал ознаменував початок дійства, після чого запрошені гості, серед яких були представники місцевої та міжнародної еліти, зайняли місця перед Залом великих досягнень. Оркестр дзвонів розташовувався в глибині тераси, а поява танцюристів і помічників у традиційних костюмах підкреслювала ритуальний характер події [178].

Церемонія розгорталася відповідно до усталеної програми, що включала три підношення Конфуцію та його учням, а також виконання церемоніальних пісень і танців, реконструйованих на основі історичних і нотних джерел. Поєднання повільного, орнаментованого співу, стилізованої хореографії та символічних костюмів створювало атмосферу давньої ритуальної дії. Водночас технічна точність виконання та чистота звучання дзвонів відображали досягнення музичної практики XX століття. Особливої уваги заслуговує манера співу церемоніального вокаліста, який,

зберігаючи елегантність і плавність, надав звучанню сучасного відтінку, що відрізнявся від традиційної практики виконання в Цюйфу.

В цілому, церемоніальні виступи в Цюйфу та Тайбеї демонструють значну подібність, насамперед у манері виконання — в обох випадках простежується спільний стиль повільного, орнаментально ускладненого співу мелодичних фраз. Така схожість є закономірною, оскільки обидва заходи спиралися на близькі за змістом історичні документи й трактати, що регламентують традиції поклоніння Конфуцію. Це також підтверджує припущення, що конфуціанська церемоніальна музика цинського періоду формувалася за зразками, закладеними ще в епоху династії Мін. Водночас, попри спільну основу, ці два виступи не є ідентичними й мають власні відмінні риси. Проте і в Цюйфу, і в Тайбеї організатори прагнули представити конфуціанську церемоніальну музику як автентичну та репрезентативну форму культурної спадщини.

Художня виразність конфуціанської церемоніальної музики та специфіка її виконання зумовлюються не лише особливостями мелодики, ритму чи ритуалізованих рухів, а й історичним усвідомленням того, що подібні виступи є складовою культурної та музичної спадщини імперського Китаю. Разом із тим виступ у Цюйфу мав, по суті, «туристичний» характер і виявляв менший рівень історичної достовірності. За твердженням художнього та музичного керівників проєкту в Цюйфу — Ван Мінсина та Ху Цзічена — даний виступ позиціонувався як автентичний, оскільки був реконструйований на основі історичних матеріалів і результатів наукових досліджень [198]. Водночас режисери підкреслювали, що постановка є сучасною версією, адаптованою до сприйняття аудиторії 1990-х років і зорієнтованою на туристичну привабливість міста Цюйфу. Вони відкрито визнавали, що окремі елементи вистави ґрунтувалися на сучасних сценічних практиках. Саме тому музика й танець були означені як яюе — реконструкція, побудована на історичних моделях. Режисери усвідомлювали, що яюе не є «історичною музикою й танцем» у

буквальному сенсі, а радше спробою відтворення тих традицій, які зникли з практики й більше не можуть бути безпосередньо спостережені.

Опублікована стаття художнього керівника фестивалю Ван Мінсіна (1989) докладно викладає його аргументацію та демонструє ґрунтовне знання відповідних історичних джерел [164]. Постановники дійсно вивчали церемоніальні пісні, стилізовані танці, ритуали та численні музичні й позамузичні деталі, зафіксовані в письмових джерелах. Водночас це свідчить і про наявність значної кількості елементів, які не мають прямого документального підтвердження. Зокрема, джерела не містять чітких вказівок щодо темпів виконання мелодій, ритмічної організації чи швидкості прискореного барабанного дробу, що залишало простір для сучасної інтерпретації.

Упродовж історичного розвитку конфуціанська церемоніальна музика неодноразово зазнавала трансформацій, зумовлених зміною імператорських династій. Саме тому визначення її «первісної» форми є надзвичайно складним завданням. Багато змін у ритуальних і музичних деталях були спричинені практичними потребами, ідеологічними зрушеннями та політичним протистоянням між імператорами, конфуціанськими вченими й безпосередніми учасниками ритуалів. Відмінності між національними та локальними варіантами практики настільки істотні, що унеможливають формулювання єдиного уявлення про «справжню» конфуціанську церемоніальну музику. Конфуціанські вчені минулого описували історію крізь призму власних світоглядних установок, наголошуючи на ролі музики як засобу морального виховання та управління суспільством. Імена композиторів і виконавців при цьому майже не фіксувалися, а в історичних працях часто наводилися лише окремі музичні позначення.

Важливою для розуміння музичної культури Китаю є праця В. В. Гури, у якій розглядається феномен китайської народнопісенної творчості з позицій теоретико-методологічного аналізу. Авторка

підкреслює, що народна пісня в Китаї виступає соціокультурним феноменом, що резонує зі світоглядними та духовними цінностями, формує художнє мислення та має значний вплив на музичну практику різних історичних епох. В. Гура зазначає, що музична творчість китайського народу, зокрема її інтонаційні, імпровізаційні та циклічні елементи, відображає глибинні культурні коди, пов'язані з традиційними формами емоційної та соціальної комунікації, що є важливим для подальшого аналізу ритмічних особливостей як народнопісенної, так і інструментальної музичної мови Китаю [25].

Серед композиторів китайського походження, чия творчість активно розвивається у XXI столітті, особливе місце посідає Хуан Жо — представник молодшого покоління, автор численних сценічних, оркестрових, камерних і вокальних творів. Його композиторський стиль характеризується оригінальним підходом до переосмислення китайського фольклору в контексті естетики початку XXI століття, що яскраво виявляється насамперед в оркестровій музиці. Одним із програмних творів є цикл «Народні пісні для оркестру», створений у 2012 році, у якому традиційний матеріал постає крізь призму сучасного композиторського мислення [122].

У виконавській практиці кінця XX – початку XXI століття ритміка традиційної китайської музики зазнає суттєвих трансформацій у зв'язку з активним залученням народного матеріалу до академічних жанрів. Показовим у цьому контексті є оркестровий цикл «Народні пісні для оркестру» Хуана Жо, в якому традиційні фольклорні наспіви інтегруються в сучасне симфонічне звучання. Незважаючи на складну жанрову структуру твору, ритмічні моделі народного походження зберігають свою інтонаційно-пульсаційну специфіку, що визначає характер музичного розвитку.

Ритм у цьому циклі постає як чинник, що забезпечує взаємодію китайської традиційної музичної мови з принципами західної академічної

композиції. У виконавській практиці це виявляється у поєднанні нерівномірної, мовно орієнтованої ритміки народної пісні з чітко організованими оркестровими структурами. Така ритмічна організація сприяє збереженню національного характеру музичного матеріалу навіть у межах масштабної оркестрової форми.

Важливо, що жанрова багат шаровість «Народних пісень для оркестру» зумовлює й особливу роль ритму у виконавській інтерпретації. Ритмічні зміни та варіативність пульсації слугують засобом розмежування образних сфер, підкреслюючи як фольклорне походження музичного матеріалу, так і його сучасне композиторське осмислення. Таким чином, у творчості Хуана Жо ритм виступає ключовим елементом актуалізації традиційної китайської інструментальної спадщини в музичній практиці XX – початку XXI століття.

В даному контексті варто підкреслити, що у виконавській практиці китайського традиційного інструментального мистецтва XX – початку XXI століття важливу роль відіграють оркестрові форми музикування, які стали важливим чинником трансформації ритмічного мислення та виконавських принципів. Саме в межах професійних оркестрів народних інструментів відбувається систематизація традиційних ритмічних моделей, їх адаптація до великих ансамблевих складів і поєднання з академічними принципами музичної організації.

Показовим прикладом регіонально орієнтованої оркестрової традиції є *Сичуанський оркестр народних інструментів*, що функціонує у тісному зв'язку з Сичуанською консерваторією музики. У його виконавській практиці ритм постає як результат поєднання локальних фольклорних моделей із академічно впорядкованою ансамблевою структурою. Особливе значення мають ударні інструменти, які формують метроритмічний каркас і водночас зберігають варіативність традиційних ритмічних формул, притаманних народній музиці південно-західного Китаю. Дослідники підкреслюють, що у навчально-виконавському процесі Сичуанського

оркестру ритм осмислюється не лише як технічний параметр, а як носій культурної пам'яті та регіональної стилістики, що передається через усталені ритмічні патерни й артикуляційні моделі [192].

На загальнонаціональному рівні визначальну роль у формуванні сучасної виконавської традиції відіграє *Державний (Національний) оркестр народних інструментів Китаю*, діяльність якого спрямована на репрезентацію китайської музичної спадщини в умовах сучасної концертної практики. У межах цього колективу ритм зазнає істотної трансформації: зберігаючи зв'язок із традиційними часовими моделями, він водночас підпорядковується принципам великої оркестрової форми, симфонізованого розвитку та чіткої структурної організації. Ударна група оркестру виконує не лише функцію ритмічної підтримки, а й стає активним виразовим чинником, що впливає на драматургію твору, формування кульмінацій і темброво-ритмічних контрастів [183].

У сучасних музикознавчих дослідженнях наголошується, що оркестрова практика народних інструментів у Китаї сприяє переосмисленню ритму як багатовимірного явища, у якому поєднуються традиційні циклічні структури, театральні-ритуальні витоки та елементи академічного мислення. Зокрема, у творчій діяльності національних оркестрів ритм набуває нових функцій — координуючої, формоутворювальної та семантичної, що дозволяє інтегрувати традиційні ритмічні моделі в контекст сучасної концертної культури.

Таким чином, виконавська практика Сичуанського оркестру народних інструментів і Державного оркестру народних інструментів Китаю засвідчує, що в ХХ – на початку ХХІ століття ритм у китайській традиційній інструментальній музиці постає не лише як елемент метричної організації, а як складний культурно зумовлений феномен, у якому поєднуються історична спадкоємність, регіональна специфіка та сучасні тенденції музичного мислення.

Отже, у виконавській практиці ХХ – початку ХХІ століття ритм у китайському традиційному інструментальному мистецтві постає як динамічна категорія, що поєднує історично сформовані фольклорні та ритуальні засади з сучасними академічними формами музикування. Збереження інтонаційно-ритмічної специфіки народного матеріалу в умовах оркестрового та ансамблевого виконавства свідчить про здатність традиційної ритміки адаптуватися до нових жанрових і стилістичних контекстів без втрати національної ідентичності. Таким чином, ритм у сучасній китайській музичній практиці виконує не лише формоутворювальну, а й смисло- та стилерепрезентативну функцію, забезпечуючи спадкоємність традиції в умовах культурної трансформації.

### **Висновки до третього Розділу**

Третій розділ присвячений аналізу традиційного інструментального мистецтва Китаю як феномену музичної практики, зокрема специфіки музичних інструментів, типології та ритмічної організації у виконавській традиції ХХ – початку ХХІ століття. На основі досліджених джерел та наукових праць було визначено наступні ключові положення.

1. Музичні інструменти китайської традиції є не лише технічними засобами звуковидобування, а й повноцінними культурними артефактами, що акумулюють історичний досвід, світоглядні уявлення та художні цінності спільноти. Тембровий простір інструментів розглядається як багатовимірна система, що включає акустичні, композиційні та екстрамузичні характеристики, зокрема символічні, соціокультурні та естетичні функції. Такий підхід дозволяє трактувати інструмент як об'єктивний фактор музичного буття, що детермінує можливості художньої реалізації та формує специфіку музичної мови.

2. Китайська музика вирізняється домінуванням унісонного або одноголосного викладу, а також поділом на північний та південний стилі. Північна традиція характеризується ритмічною активністю та важливою

роллю ударних інструментів, тоді як південний стиль орієнтований на темброву виразність та емоційні відтінки мелодії. Ці особливості безпосередньо пов'язані з філософськими засадами китайської культури, зокрема конфуціанськими, даоськими та буддійськими традиціями, що визначають художню спрямованість музики на гармонію людини з навколишнім світом, моральне виховання та духовне вдосконалення.

3. У виконавській практиці XX – початку XXI століття ритм поєднує історично сформовані фольклорні та ритуальні основи з сучасними академічними формами. Особливо важливу роль ритм виконує у Пекінській опері, де він формує «життєвий пульс» твору, забезпечує драматургічну структуру та семантичне навантаження композиції. Використання специфічних ритмічних ефектів, таких як акцентування кожної долі такту в поєднанні з гонгами та барабанами, створює виразні драматичні й емоційні ефекти, підкреслюючи художню інтенцію автора.

4. Традиційні ритмічні моделі демонструють високу пластичність і здатність адаптуватися до оркестрових та ансамблевих форм виконання. При цьому зберігається специфіка народного матеріалу, що забезпечує культурну спадкоємність та підтримує національну музичну ідентичність. Ритм у сучасному контексті виступає не лише формоутворюючим елементом, а й смисло- та стилерепрезентативним чинником, що поєднує традиції та інновації.

5. В контексті інструментально-ритмічної взаємодії особливості конструкції та звучання музичних інструментів визначають характер ритмічної організації, принципи акцентуації та щільність фактури. Ця взаємодія між фізичними властивостями інструмента та виконавськими практиками формує унікальний музичний стиль, характерний для китайської традиції, і забезпечує гармонійне поєднання ритмічної, мелодійної та тембрової складових.

6. Соціокультурне та філософське значення музичної інструментальної практики з огляду на специфіку ритму полягає в тому, що

він у китайській інструментальній музиці виступає важливим носієм культурної пам'яті та світоглядних уявлень. Вони відображають принципи циклічності, внутрішньої гармонії, моральної та духовної спрямованості музики, що робить інструментальну традицію Китаю унікальним феноменом музичної практики та об'єктом комплексного наукового дослідження.

Отже, третій розділ демонструє, що традиційне інструментальне мистецтво Китаю є складним багатовимірним феноменом, у якому виконання на інструменті і ритмічні особливості виступають взаємопов'язаними елементами, що формують національну музичну ідентичність, забезпечують художню виразність та адаптуються до сучасних виконавських і жанрових контекстів.

## ВИСНОВКИ

Реалізація заявленої мети дисертаційного дослідження дозволила всебічно проаналізувати специфіку ритму в китайській традиційній інструментальній музиці та окреслити його значення як музикознавчої категорії, а також як культурного феномену, що поєднує історичні, соціокультурні та виконавські аспекти. У процесі виконання роботи було вирішено ряд ключових завдань, результати яких узагальнено наступним чином:

1. Схарактеризовано китайську традиційну інструментальну музику як соціокультурне явище. Теоретико-методологічною базою для кваліфікаційного дослідження стали праці українських дослідників: В. Громченка, О. Зав'ялової, І. Коновалової, Г. Побережної, І. Польської, О. Рала, О. Самойленко, О. Стахевича, О. Устименко-Косоріч, Л. Шаповалової, С. Шипа, І. Юдкіна-Ріпуна та ін., а також китайських вчених: Сун Пенсян, Ху Пін, Хуан Чень, Чень Наньпу, Чжан Сяохао, Чжу Сиси, Ян Чжеюй, Янь Чжихао, Лю Бінцян, Лю Сяосі та ін. Було встановлено, що інструментальна традиція Китаю сформувалася протягом багатовікової історії та є важливим компонентом національної музичної ідентичності. Вона відображає культурні цінності, світоглядні уявлення та соціальні норми суспільства, пройшла етапи трансформації від ритуальних і магічних практик до сучасного професійного ансамблевого виконавства.

2. Відстежено взаємозв'язок китайських традицій із європейським музичним мистецтвом. Досліджено, що глобалізаційні та інтеграційні процеси ХХ–ХХІ століть сприяли впровадженню європейських академічних форм у національну музичну практику, зокрема в розвиток оркестрів, музичної освіти та нових жанрових форматів, водночас зберігаючи самотність і культурну специфіку китайської музики.

3. Розкрито роль ритму в традиційній інструментальній музиці Китаю. Ритм був проаналізований як універсальна категорія музичного мислення, що формує часову організацію музики, структуру композицій, драматургію та емоційно-виразні аспекти творів. Встановлено його соціокультурну функцію в колективному музикуванні, ритуалах та театральних практиках, а також залежність ритму від акустичних і конструктивних характеристик музичних інструментів. У цьому зв'язку опрацьовано дослідження в галузі ритмології, присвячені проблемі ритму як універсальній категорії, що поєднує традиції та інновації; питанням ритму в контексті певних історичних епох та виконавських практик (Е. Курт, К. Дальгауз, Г. Бекінг, Г. Ріман, Ф. Колесса, І. Юдкін-Ріпун, О. Рябуха, Л. Кияновська, О. Зінкевич, Чжан Сяохао, Хуан Чень та ін.). Зокрема, І. Коновалова традиційні ритмічні моделі розглядає як стабільний елемент музичної мови, що забезпечує зв'язок між історичними пластами культури та сучасними інтерпретаціями. де ритм розглядається як ключовий компонент музичної дії, тісно пов'язаний з обрядовими, побутовими та театралізованими формами музикування; акцентується увага на комунікативній функції ритму в колективних виконавських практиках, де ритмічна організація визначає синхронізацію руху, емоційний вплив і формування стійких виконавських моделей (І. Коновалова, О. Рало).

4. Розглянуто специфіку музичного інструментарію та засобів виразності в китайському мистецтві. Було обґрунтовано, що музичні інструменти китайської традиції є багатовимірними культурними артефактами, які визначають темброву палітру, формують музичну мову та взаємодіють із ритмічною організацією. Інструменти акумулюють історичний, філософський та соціокультурний досвід, відображаючи особливості північного та південного стилів музики.

5. Висвітлено особливості ритму у виконавській практиці ХХ – початку ХХІ століття. Досліджено, що ритм у сучасній китайській

музичній практиці поєднує традиційні фольклорні та ритуальні основи з академічними та оркестровими формами виконання. Він виконує формоутворюючу, смислотворчу та стилерепрезентативну функції, забезпечуючи культурну спадкоємність і адаптацію національної музичної традиції до сучасних жанрових та виконавських контекстів.

Таким чином, проведене дослідження підтвердило, що китайська традиційна інструментальна музика є складним соціокультурним феноменом, у якому ритм виступає ключовим елементом музичної мови, визначаючи композиційні, темброві та виконавські особливості творів. Водночас взаємодія традиційної музики з європейськими академічними формами демонструє здатність національної музичної спадщини до адаптації, збереження самобутності та функціонування в умовах сучасного музичного процесу. Отримані результати створюють методологічну основу для подальших досліджень ритмічної організації та музичної ідентичності в інших культурних традиціях.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алжнев Ю., Осадча В. Звукообраз традиційного музикування в сучасному народно-інструментальному виконавстві. *Культура України*. 2015. Вип. 51. С. 14–25.
2. Антошко М. Вплив китайської філософії на музичну культуру країни. *Музичне мистецтво. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 178 – 182.
3. Антошко М. Розвиток музичної освіти у Китаї на початку ХХ століття. *Молодий вчений*. 2019. № 9 (73). С. 137 – 140.
4. Афоніна О. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 118–128. 12.
5. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
6. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 194 с.
7. Бойченко О. Філософська антропологія давнього Китаю : монографія. Київ, 2003. 213 с
8. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2005. 195 с.
9. Бянь Мен. Формування і розвиток китайської фортепіанної культури : Нариси. Пекін : Хуа юе, 1998. 180 с.
10. Ван Анью. Проблеми гармонічних інновацій в музичних творах Китаю нашого часу [кит. мовою]. *Вісник Центральної консерваторії*. Пекін, 1985. С. 14 – 18.

11. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с.
12. Ван Яньсуй. Музичне мистецтво у призмі давньокитайської філософської думки. *Fine Art and Culture Studies*, 2022. Вип. 1. С. 19-27. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/475/431>
13. Ван Яньсуй. Естетичні засади пейзажності у китайському музичному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. Вип. 3. С. 26-32. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1211/1124>.
14. Ван Яньсуй. Звукообраз як категорія музичного мистецтва. Proceedings of the 5th International Scientific Conference «*Scientific Results*», Rome, December 28-29. 2023 P. 174-177. URL: <https://ojs.publisher.agency/index.php/SR/issue/view/63/166>.
15. Ван Яньсуй. Традиціоналізм китайського світогляду у поглядах на природу і мистецтво. *Abstracts of I International Scientific and Practical Conference «Current methods of improving outdated technologies and methods»*. Bilbao, Spain. January 08–10. 2024. P. 32–35. <https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2023/11/CURRENT-METHODS-OF-IMPROVING-OUTDATED-TECHNOLOGIES-AND-METHODS.pdf>
16. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. «Муз. мистецтво» / Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 19 с.
17. Вей Тінге. Співвідношення традиційного і сучасного музичних напрямів у китайській фортепіанній музиці [кит. мовою]. *Китайське музикознавство*. Пекін, 1987. С. 1 – 3.
18. Волкова Г. В. Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей : дис. ... доктора філософії, спец. 034 Культурологія. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 261 с.
19. Гайденко А. П. Інструментознавство та основи теорії інструментування : підручник. Харків : Майдан, 2010. 156 с.

20. Гайдено А. П. Народні інструменти в творчості митців харківської композиторської школи. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу, 19-20 грудня 2001 року. Вип. 3. Харків : ТОВ «Стиль», 2001. С. 49–55*
21. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник Нац. муз. академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 7: Музикознавство (з ХХ у ХХІ століття). Київ, 2000. С. 16 – 31.*
22. Гринчук І., Баньковський А. Інструментальна музика українських композиторів: стильовий та репертуарний аспекти. *Нова педагогічна думка : науково-метод. журнал. 2021. № 2 (106). С. 148 – 152.*
23. Грица С. Трансмisiя фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Київ ; Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
24. Грица С. Фольклор у просторі та часі : Вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2002. 224 с.
25. Гура В. В. Китайська народнопісенна творчість: теоретико-методологічні підходи. *Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 62, т. 1. С. 107-114. URL: [https://www.aphn-journal.in.ua/archive/62\\_2023/part\\_1/14.pdf](https://www.aphn-journal.in.ua/archive/62_2023/part_1/14.pdf)*
26. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с
27. Дедусенко Ж. В. Система ритмопластики Жака Далькроза в теорії і практиці виконавського мистецтва. *Метроритм – 1 : колективна монографія / під ред. І. М. Юдкіна. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 90 – 93.*
28. Ден Еньї. Вектори збереження китайської традиційної музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 1. С. 356–360. DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302101*

[file:///D:/Downloads/302101-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-697160-1-10-20240416%20\(2\).pdf](file:///D:/Downloads/302101-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-697160-1-10-20240416%20(2).pdf)

29. Ден Еньї. Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традиції. *Слобожанські мистецькі студії*. № 1. 2024. С. 26-29. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.5>

30. Драч І. Чернявська М. Музична україністика: історичний, теоретичний та освітньо-педагогічний виміри // *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. 522 p. С. 271 – 294

31. Енциклопедія сучасної України <https://esu.com.ua/>

32. Єрмоєнко А.Ю., Єрмоєнко Н.О. Еволюція ударних інструментів у світовому музичному мистецтві: від архаїчних форм до сучасності. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми. 2025. Вип. 3 (09). С. 49-52.

33. Єрмоєнко Н. О., Стахевич О. Г. Народно-інструментальне виконавство Китаю. *Слобожанські мистецькі студії*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 1 (04). С. 30–34.

34. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2006. 19 с

35. Жень Цзяці. Музична мова концерту Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» для оркестру народних інструментів та янцзиня. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 42. С. 69–76.

36. Жень Цзяці. Процес академізації янцзиня у творчості китайських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... д-ра філософії : спец. 025 Музичне мистецтво. Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2023.

37. Жень Цзяці. Синтез стилістичних рис китайської та європейської музики у Концерті для Янціня з оркестром «Поезія протоки» Сян Зухуа. *Українська музика* : наук. часопис : щоквартальник (Львів). 2022. Число 1 (43). – С. 28-35.

38. Зав'ялова О. К. Жанрова еволюція ансамблевої музики України ХХ ст. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. праць. Вип. 42 / заг. ред. О. В. Матвієнко, укл. В. В. Кудіна. Київ. : Вид. центр КНЛУ, 2010. С. 195–198.

39. Зав'ялова О., Душний А. Традиційна народно-інструментальна музика та фортепіанне мистецтво Китаю: детермінанти взаємодії. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наук. праць молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавн. дім «Гельветика», 2024. Вип. 73. Том 2. С. 70-76.

40. Завгородня Г. Ф. Ритм у часопросторовій організації сучасного поліфонічного мислення. *Метроритм – 1* : колективна монографія / під ред. І. М. Юдкіна. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 116 – 120.

41. Іжик М. Традиційні музичні інструменти. Ерху. *Міжнародне радіо Китаю*. URL : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/A3E4955B61AA7399C225817F0078435B?OpenDocument> (дата звернення: 10.02.2024).

42. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі. Київ : НАКККіМ, 2015. 160 с.

43. Калашник М., Зав'ялова О., Стахевич О. Синтез мистецтв у фокусі музичного тезауруса виконавця. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2023, № 3 (127), С. 44 – 55.

44. Капічіна О. О. Проблема музичного семіозису в контексті філософії музики. *Філософські дослідження* : зб. наук. праць. Луганськ,

2011.

URL:

[http://archive.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Phd/2011\\_14/15\\_Kap.pdf](http://archive.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Phd/2011_14/15_Kap.pdf).

45. Кияновська Л. О. Українська музична культура : Навчальний посібник. 2-ге вид., доп. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.

46. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 265 с.

47. Колесник О. Інтерпретація як феномен художньої культури. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.

48. Колесса Ф. М. До питання про український музичний стиль. Львів, 1907. 34 с

49. Корній Л. Історія Української музики : підручник для вищих муз. навч. закл. Київ : Нац. музична академія України імені П.І.Чайковського : Вид-во М.П.Коць, 1998. Ч. 2 : XVIII століття. 387 с. ноти.

50. Котляревський І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства, *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. ред.-упор. О. С. Тимошенко [та ін.]. Київ, 2000. Вип. 7 (Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття). С. 31 - 32.

51. Котляревський І. А. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства. *Теорія та практика питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 45 – 54.

52. Кравченко А. І. Камерно-інструментальна творчість сучасних українських композиторів у проекції діалогу культур. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 4. С. 69-74. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2015\\_4\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2015_4_17).

53. Ксіонг Ченгіан. Синтез китайської та європейської музичної традиції в композиторській інтерпретації Хуан Цзи віршів стародавніх китайських поетів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : науковий збірник. Рівне : РДГУ, 2023. Випуск 46. С. 36 – 42.

54. Куш Є. Динаміка розвитку музичного інструментарію: вступ до теорії тембрового простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 106 – 109.
55. Ле Ван Тоан. Жанр Куанхо: традиції та сучасність : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1998. 21 с.
56. Лі Інхай. Музичні лади і гармонічна мова народу Хань. Шанхай : Шанхайська музика, 2001. 288 с.
57. Лі Січжан, Цуй Боцян. Лю Ханьлі : Звук п'єс Янціня у Китаї : Інтерпретація професора Лю Ханлі, музичного педагога, композитора та виконавця на Янціні. *Музичне життя*. 2008. Вип. 7. С. 23-28 = 扬琴声声奏华年 - 解读音乐教育家、作曲家、扬琴演奏家刘寒力教授 作者:李喜章 崔博谦 杂志:《音乐生活》 2007年第7期共23-28页
58. Лі Сянбо. Дослідження розвитку національної оркестрової музики в ранній період заснування КНР : кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістр. Шеньянський педагогічний університет. Шеньян, 2012. 39 с. = 李香波,建国初期民族管弦乐发展研究,沈阳师范大学,硕士论文 2012 年//
59. Лі Хаунчжі. Сучасна китайська музика [кит. мовою]. Пекін : Народна музика, 2000. 318 с.
60. Лі Чень. Традиційний китайський інструмент гучжен у фокусі наукової думки. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 2 (05). С. 50–53.
61. Лі Чжи. Синтез виконавських мистецтв (на прикладі музики і танцю). *Інтеграція науки і освіти: розвиток культурних і креативних індустрій* : матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (14 квітня 2023 р.). Київ, 2023. С. 190–191.

62. Лі Ю. Шлях розвитку давньої китайської музики. *Art and Performance Letters*. 2024. Vol. 5, Issue 3. P. 74–81. DOI: 10.23977/artpl.2024.050312.
63. Лі Ксіао Ганг. Школа гри на янціні. [Б. м.] : Міжнародне музикознавство, 2018. Вип. 1 (10). С. 342–347.
64. Лі Ксіао Ганг. Школа гри на янціні. *Музикознавчий універсум* : збірник статей. Львів, 2018. С. 79–89.
65. Лігус, О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство», (35). 2016. С. 129–137. <http://arts-series-кнукім.рр.ua/article/view/158252/157638>
66. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці. *Українська музика*, 2016. № 4 (22). С. 78-83
67. Лю Бінцян. Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 27. С. 13–22. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz\\_2015\\_27\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_27_4)
68. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознаства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського Харків, 2015. 17 с.
69. Лю Сяосі. Дуети для янціня та фортепіано в сучасній китайській музиці: теоретико-виконавський погляд. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 22. С. 238–253.
70. Лю Ханлі. Дослідження методів гри Yangqin. *Нові звуки музики* : Журнал Шеньянської консерваторії. Шеньян. 2000. No 1. С. 28-31 = 《乐府新声 : 沈阳音乐学院学报》2000年第1期28-31页, 共4页。沈阳

71. Лю Цзюньї. Естетичний конфлікт у китайській традиційній музиці в аспекті глобалізаційних процесів сучасно. *Аспекти історичного музикознавства*, 2023, вип. XXXII (32). С.169-181

72. Лю Цзюньї. Адаптація національної традиційної музики у фортепіанному мистецтві Китаю ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 181–186. URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/286858-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-661992-1-10-20230903.pdf>

73. Лю Цзюньї. Взаємодія культурних компонентів у музичному мистецтві Китаю у контексті глобалізаційних впливів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 294–299.

74. Лю Цзюньї. Китайська фортепіанна музика у процесах глобалізації та глокалізації стилю : дис. ... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2025. 195 с.

75. Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

76. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 270 с.

77. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеська нац. музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 18 с.

78. Ма Цзяцзя. Роль інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві: історичний та стильовий аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2016. 196 с.

79. Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації вокальному виконавстві : (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1993. 175 с.
80. Маркова О. Культурологічний стрижень українознавства як принцип роботи кафедри теоретичної і прикладної культурології за 20 років її існування. *Захід – Схід: культура і мистецтво. На Грані зміни поколінь. До 110-річчя Одеської консерваторії і до 20-річчя кафедри теоретичної і прикладної культурології. Тези і матеріали конференції 30.09 – 1.10.2023*. Одеса, Астропринт, 2024. С. 104-106.
81. Маркова О. М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиріч. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 172–177.
82. Маркова О. Українська освіта і традиції музичної дидактики. *Духовне Відродження: традиції, сучасність*. Київ, 1994. С. 113-115. Співавт. Л. Смирнова, Н. Белова.
83. Марцевич Л. Історичні ритми виконання творів Ф. Шопена. *Метроритм – 1* : колективна монографія / під ред. І. М. Юдкіна. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 112 – 114.
84. Масол Л. М. Концепція загальної мистецької освіти. *Мистецтво та освіта*. 2004. № 1. С. 2 – 5
85. Мацієвський І. Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. Львів, 2000. 26 с.
86. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2008. № 1. С. 106–111.
87. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору. Музичний твір: проблема розуміння : *Науковий вісник Національної музичної академії*

*України ім. П. І. Чайковського* : зб. статей / ред.-упоряд. В. Г. Москаленко. Вип. 20. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 3–13.

88. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 10.02.2024).

89. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2010. 274 с

90. Побережна Г. І., Щериця Т. В. Загальна теорія музики : підручник. Київ : Вища школа, 2004. 303 с.

91. Повзун Л. Камерний ансамбль: з історії розвитку ансамблевого виконавства і становлення камерно-інструментальних жанрів. Одеса : Печатний дім, 2007. 54 с.

92. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*. ХДАК, 2014. Вип. 46. С. 267–275.

93. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 24 : Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 4–14.

94. Польська І. Парадоксальність ансамблевої культури: соціальносемантичні амплуа. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 165–172.

95. Рало О. М. Формування сучасної конструкції маримби як темброво-акустичної системи. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Гельветика, 2021. Вип.32 (1). С. 324-339. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-24>

96. Рало, Г. О., Рало, О. М. Формування виконавства та навчання гри на ударних інструментах у східнослов'янських народів в «епоху скоморохів». *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Vol. 2, No. 31. С. 208–227. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-17>.

97. Ревуцька А. Ритм в музиці та житті людини і їх взаємодія. *Студентський науковий вісник*. 2005. № 11. С. 94 – 95.
98. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 Теорія та історія культури. Харків, 2004. 175 с.
99. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 Теорія та історія культури. Харків : ХДАК, 2017. 350 с.
100. Рощенко О. Г. Методологічні основи продуктивної наукової школи І. А. Котляревського. *Вісник Нац. акад. Кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. № 3. С. 31-36.
101. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав : 17.00.03. Київ, 2003. 27 с.
102. Сі Даофен. Значення народної пісенності у виконавському мистецтві Китаю. *Вісник ЛНУ імені Т. Шевченка*, 2013. № 10 (269). С. 161-169.
103. Сокол О. В. Музична культура як предмет музикознавства. *Одеський музикознавець*. Одеса : Моряк, 1993. С. 91-99.
104. Стахевич О. Г. Китайське традиційне інструментально-ансамблеве та оркестрове виконавство: детермінанти історичного розвитку. *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал Волинського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк, 2024. Вип. 1. С. 88-95.
105. Сун Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю. *Вісник ДАКККіМ : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2007. Вип. 3. С. 87-91.

106. Сун Пенсян. Становлення і розвиток китайського музичного інструментарію. *Вісник ДАКККіМ : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2007. Вип. 2. С. 77-81.
107. Сунь Цзинань. Про наслідки Культурної революції в музичному мистецтві Китаю [кит. мовою]. Пекін: Державне управління зі справ іноземних експертів, 2005. 323 с.
108. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ, 2004. 119 с.
109. Сяо Ін. Обробка народної музики у фортепіанній творчості композиторів Китаю : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2002. 225 с.
110. Сяо Хуівен. Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннань «Жаль за минулим») : дис. ... доктора мистецтва. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2023. 99 с.
111. У Хунюань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру: автореф. дис... канд. миств.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, 2016, 18 с.
112. У Янь. Дослідження культурного поля функціонування мистецького твору [кит. мовою]. Хейлунцзян : Хейлунцзянське народне видавництво, 2010. 278 с
113. Ульянова В. Особливості музичного мистецтва Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 71, Том 3. С. 273–278. URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71\\_2024/part\\_3/46.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_3/46.pdf)
114. Устименко-Косоріч О. Стильова парадигма в музичній культурі Сходу та Заходу засобами інтонування. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2023. Вип. 3. С. 80-84.

115. Устименко-Косоріч О. А. Традиційне та європейське в контексті розвитку виконавства на духових інструментах (на прикладі флейтової китайської школи). *Слобожанські мистецькі студії*. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 2 (5). С. 101-104. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/issue/view/24/24>
116. Фань Літянь. Основи китайської буддійської філософії [кит. мовою]. Перше видання. Пекін : Видавництво Китайського народного університету, 2002.
117. Фен Чанчунь. Музичні тенденції у Китаї першої половини ХХ століття [кит. мовою]. Пекін : Китайська академія мистецтв, 2005. 238 с.
118. Фу Му Жун. Символічне значення музичної культури Китаю. *Китайська музика*. 2013. 355 с.
119. Хе Лутин. Проблеми національної форми в китайській музиці. *Народна музика*. Пекін, 1957. С. 46-73.
120. Хон Чен. Феномен тембра-амплуа баса в оперному співі ХІХ–ХХ століть : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса, 2008. 163 с.
121. Ху Пін. Розвиток українських та китайських культурних традицій в камерно-інструментальних ансамблях другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2013. 218 с.
122. Хуан Кайлян. Жанрово-стильові особливості «Народних пісень для оркестру» Хуана Жо. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 46. С. 92 – 99.
123. Хуан Тайлун. Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture Studies*, Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024. № 5. С. 93–99. <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/2017/1899>
124. Хуан Тайлун. Китайська інструментальна музика: історико-теоретичний дискурс. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич :

- Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 79. Том 2. С. 136–142.  
[https://aphn-journal.in.ua/archive/79\\_2024/part\\_2/22.pdf](https://aphn-journal.in.ua/archive/79_2024/part_2/22.pdf)
125. Хуан Тайлун. Струнний інструмент янцінь у концерті «Роздуми про місто» Лю Ханлі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ*, 2024. № 4. С. 418 – 421.  
[https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51154/1/O\\_Katsalap\\_Visnyk\\_NAKKKiM\\_4\\_2024\\_FMMiH.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51154/1/O_Katsalap_Visnyk_NAKKKiM_4_2024_FMMiH.pdf)
126. Хуан Чень. Ритмізуюча роль в басових партіях в класичній опері. *Метроритм – 2* : колективна монографія / під ред. І. М. Юдкіна. Київ : вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, 2005. С. 41 – 44.
127. Чекан Ю. Інфраструктура європейського музичного життя та особливості музичних текстів нового часу. *Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць. Київ* : Талком, 2017. С. 3–
128. Чень Лінцюнь. Музика Китаю ХХ століття [кит. мовою]. Шанхай, 2004. 453с.
129. Чень Менмен. Герменевтичні глибини композиторської інтерпретації образів класичної китайської поезії у вокальних мініатюрах Хуан Цзи. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 174-182.
130. Чень Наньпу. Китайські мембранофони та ідіофони в контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій і народних традицій Азії : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка. Львів, 2020. 200 с.
131. Чжан Сяохао. Тенорові партії фактор естетичної ритмізації співу в церковній і оперній вокальній традиції. *Метроритм – 2* : колективна монографія / під ред. І. М. Юдкіна. Київ: вид-во НАН України. ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2005. С. 48 – 53.

132. Чжан Цзелінь. Внесок Хуан Цзи у становлення китайського романсу. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми, 2025. Вип. 1 (07). С. 140-143.

133. Чжао Юе (Zhao Yue). Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... доктора філософії. Сумський державний педагогічний університет імені А. С.Макаренка. Суми, 2023. 179 с.

134. Чжу Сиси. Еволюція китайської інструментально-виконавської школи ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. Київ, 2024. № 1. С. 387–392.

135. Чжу Сиси. Народні традиції в контексті історії розвитку китайської інструментальної музики. *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. Вип. 3. С. 89-92.

136. Чжу Сиси. Еволюція китайської інструментально-виконавської школи ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. Київ, 2024. № 1. С. 387–392.

137. Чистякова Д. Параметри та складові камерно-інструментального стилетворення: етимологічний дискурс. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2019. Вип. 1. С. 119–125.

138. Шаповалова Л. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. статей. Харків : Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 289-300.

139. Шейко В. М., Тишевська Л. Г. Історія української культури : Навч. посібник / Наук. ред. В.М. Шейко. Київ : Кондор, 2006. 264 с.

140. Ши Юе. Освітня та концертно-виконавська діяльність сучасних музикантів-віолончелістів Китайської Народної Республіки. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Випуск 30, книга 2. С. 466 – 477.

141. Шип С. В. Музична мова і мовлення музики: теоретичне дослідження. Одеса : Маяк, 2001. 256 с.
142. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
143. Шип С. Теорія художніх стилів : монографія. Суми: ФОП Цьома С. П., 2023. 138 с.
144. Шульгіна В. Нариси з історії української музичної культури : монографія. Київ : ДАКККиМ, 2005. 108 с. <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/shulgina-v.-narisy-z-istoriyiyi-ukrayinskoyi-muzychnoyi-kultury.pdf>
145. Шульгіна В. Українська музична педагогіка : підручник. Вид. 3-тє, допов. Київ : НАКККиМ, 2016. 264 с.
146. Щербакова О. К. Програмні основи жанровостильової форми фортепіанного дуету : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2012. 218 с.
147. Юдкін-Ріпун І. М. Ритм як музична механіка. *Метроритм – 1* : колективна монографія / під ред. І. М. Юдкіна. Київ: вид-во НАН України. ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2002. С. 5 – 9.
148. Ян Чжеюй. Китайсько-європейські інтеграційні процеси у розвитку професійної музичної культури України. *Наука в контексті глобальної трансформації суспільства* : мат-ли науково-практ. конф. (м. Полтава, 26-27 серпня 2022 р.). Одеса : «Молодий вчений», 2022. С. 21-23.
149. Ян Чжеюй. Суспільно-політичні умови у розвитку музичного мистецтва та освіти Китаю ХХ століття. *Молода музикологія – 2022: наука і практика. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених*. Київ : КНУКиМ, 2022. С. 269–27.

150. Ян Чжеюй. Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 53, том 2. С. 132–137.
151. Янь Чжихао. Музичне мистецтво в умовах міжкультурної взаємодії Схід – Захід. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41: Музикознавчий універсум. С. 384 – 392.
152. Янь Чжихао. Прийоми імітації звучання національних інструментів у фортепіанних транскрипціях китайських композиторів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. №2 Вип 35. С. 108 – 113
153. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2017. Число 4 (26). С. 94 – 101.
154. Bagley R. Shang Ritual Bronzes in the Arthur M. Sackler Collections. Washington : Arthur M. Sackler Foundation, 1987.
155. Beals R. L. Acculturation. *Encyclopedia of the Social Sciences*. New York : Macmillan, 1930.
156. Becking G. W. How Musical Rhythm Reveals Human Attitudes: An Annotated Translation / Transl. Nigel Nettheim. Bern : Peter Lang International Academic Publishers, 2011. 336 p.
157. DeWoskin K. J. *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China*. Ann Arbor : Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1982. 220 p.
158. Encyclopaedia Britannica. Chinese music. Classification of instruments (Ba yin). — URL: <https://www.britannica.com/art/Chinese-music> (дата звернення: 23.12.2024).
159. Falkenhausen L. von. *Suspended Music: Chime Bells in the Culture of Bronze Age China*. Berkeley : University of California Press, 1993.

160. Gong X., Li P., Wang Y. ChMusic: A Traditional Chinese Music Dataset for Evaluation of Instrument Recognition [Electronic resource]. – arXiv, 2021. – URL: <https://arxiv.org/abs/2108.08470> (дата звернення: 23.01.2025).
161. Han Mei. Historical and Contemporary Development of the Chinese Zhen : thesis ... Master of Arts. Vancouver : The University of British Columbia, 2000.
162. Hou L., Chan C. S. C. The Development of the Modern Chinese Orchestra in Mainland China and the Chinese Diaspora: A Systematic Literature Review // *Asian Culture and History*. 2025. Vol. 17, № 1. P. 49–... – DOI: 10.5539/ach.v17n1p49
163. Instruments of the Traditional Chinese Orchestra [Електронний ресурс]. URL: <https://web.northeastern.edu/music-chinese/guzheng/> (дата звернення: 10.02.2024).
164. Kao Shu Hui Daphne. The Development of the Modern Zheng in Taiwan and Singapore : thesis ... PhD. Durham : Durham University, 2003. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/11860/> (дата звернення: 10.02.2024).
165. Kartomi M. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago : University of Chicago Press, 1990. 380 p.
166. Lam J. S. C. *State Sacrifices and Music in Ming China*. Albany : State University of New York Press, 1998. 312 p.
167. Lau F. *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York : Oxford University Press, 2008. 176 p.
168. Liang Mingyue. Music of the Billion: An Introduction to Chinese Musical Culture. New York : Heinrichshofen Edition, 1985.
169. Liu Xiaoxi. Features of Performance of Pieces for Guzheng and Piano in Modern Chinese Music (on the Example of «Yun Shang Su» Zhou Yuguo) // *European Journal of Arts*. 2021. № 2. С. 33–35. URL: [https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2\\_2021\\_TL.pdf#page=33](https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2021_TL.pdf#page=33) (дата звернення: 10.02.2024).

170. Mackerras C. *Peking Opera*. Oxford : Oxford University Press, 1975.
171. Malm W. P. Chinese music // *Encyclopedia Britannica* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/art/Chinese-music/Classification-of-instruments> (дата звернення: 10.02.2024).
172. Malm W. P. *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. 3rd ed. Upper Saddle River : Prentice Hall, 1996. 432 p.
173. Mei Xiao, Yung Bell, Wong Anita. *The Musical Arts of Ancient China* [Электронный ресурс]. 2019. URL: <https://hub.hku.hk/bitstream/10722/54787/2/31800700.pdf> (дата звернення: 10.02.2024).
174. Minenok, A., Zinkiv, I., Polska, I., Konovalova, I., Karapinka, M. Art education as a means of forming cultural identity and civic consciousness [Ел.ресурс]. *Multidisciplinary Reviews*. Brazil : Malque Publi-shing, 2024. Vol. 6, spe008. P. 1–6. DOI: 10.31893/multirev.2023spe008
175. Mittler B. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the PRC since 1949*. Wiesbaden : Harrassowitz, 1997.
176. Myers H. *Ethnomusicology: An Introduction*. London : Macmillan Press, 1992. 280 p.
177. Nettl B. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana : University of Illinois Press, 2005. 440 p.
178. Pan Feng. The entry of Chinese music into the global space // *Мистецтвознавство*. 2023. № 70(2). P. 74-80. URL: [https://aphn-journal.in.ua/archive/70\\_2023/part\\_2/70-2\\_2023.pdf](https://aphn-journal.in.ua/archive/70_2023/part_2/70-2_2023.pdf)
179. Picken L. (Ed.). *Music from the Tang Court*. — Cambridge : Cambridge University Press, 1981–1991. Vols. 1–5.
180. Picken L. E. R. *Music from the Tang Court*. Vol. 1. Cambridge : Cambridge University Press, 1965. 264 p.
181. Picken L. E. R. *Music from the Tang Court*. Vol. 4 : Wind, String and Ensemble Music. Cambridge : Cambridge University Press, 1975. 312 p.

182. Qian Renkang. Oral and Written Transmission in Traditional Chinese Music. *Asian Music*. 1995. Vol. 26, No. 1.
183. Rao R. Modern tendencies in the development of Chinese orchestral music: a synthesis of tradition and innovation. *International Research Journal*. 2025. № 11 (161). DOI: 10.60797/IRJ.2025.161.81
184. Rees H. *Echoes of History: Naxi Music in Modern China*. New York : Oxford University Press, 2000. 352 p.
185. Steigner Ph. Chinese musical instruments and their cultural features [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mukken.com/m/en/chinese-musical-instruments-and-their-cultural-features/> (дата звернення: 10.02.2024).
186. Stock J. P. J. *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings*. Rochester : University of Rochester Press, 1996. 280 p.
187. The Evolution of World Music Pedagogy in the Information Society [Электронный ресурс] Iryna Konovalova, Halyna Breslavets, Nataliia Riabukha, Iryna Polska, Vasyl Shchepak, Olena Roshchenko // *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*. 2025. Vol. 16, Spec. Iss. 1 : Neuroscience, Artificial Intelligence, and Innovation in Education. P. 99-116. <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001481814300009>
188. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. London : Macmillan, 2001. Vol. “China. Traditional music”.
189. Thrasher A. *Chinese Musical Instruments*. Oxford : Oxford University Press, 2000.
190. Thrasher A. R., Jones S. *Jiangnan sizhu: Silk & Bamboo Music in South China*. Oxford : Clarendon Press, 2008. 320 p.
191. Wichmann E. *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 1991.
192. Wu T., Woramitmaitree W. Teaching knowledge of the Chinese National Orchestra at the Sichuan Conservatory of Music in China.

*International Online Journal of Education and Teaching*. 2023. Vol. 10, No. 3. P. 1904–1915. URL: <https://iojet.org/index.php/IOJET/article/view/1897>

193. Xie Y., Li R. Deconstruct and Reconstruct Dizi Music of the Northern School and the Southern School [Electronic resource]. arXiv, 2020. URL: <https://arxiv.org/abs/2011.04974> (дата звернення: 20.12.2024).

194. Yang Y. Contemporary Chinese Music and Its Cultural Identity. *Journal of Musicology*. 2012.

195. Yang Y. The formation of the Chinese orchestra of traditional instruments of a new type in the 1920s–1930s. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*. 2018. Vol. 50. P. 165–180. URL:

[https://intermusic.kh.ua/vypusk50/12\\_%D0%AF%D0%BD%D1%8C%20%D0%AF%D0%BD\\_50\\_165-180.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk50/12_%D0%AF%D0%BD%D1%8C%20%D0%AF%D0%BD_50_165-180.pdf) (дата звернення: 25.10.2024).

196. Yang Yinliu (ed.). *Zhongguo Yinyue Cidian* [Dictionary of Chinese Music] / 中国音乐辞典. Beijing : People's Music Publishing House, 1984. 780 p.

197. Yang Yinliu. *Draft History of Chinese Music* / 杨荫浏. Beijing : People's Music Publishing House, 1981. 560 p.

198. Yung Bell. *The Silk Road of Music*. Hong Kong : Chinese University Press, 1984. 198 p.

199. Yung Bell Yung, Rawski E. Harmony and Counterpoint in Chinese Music. *Asian Music*. 1981. Vol. 12, No. 2.

200. Zhang E., Gupta G., Xia G. An Efficient Modal-based Approach Towards Guzheng Sound Synthesis [Electronic resource]. arXiv, 2019. URL: <https://arxiv.org/abs/1910.05447> (дата звернення: 15.02.2024).

201. Zhang Y., Fu Z., Yang Y. CCOM-HuQin: An Annotated Multimodal Chinese Fiddle Performance Dataset [Electronic resource]. arXiv, 2022. URL: <https://arxiv.org/abs/2209.06496> (дата звернення: 15.02.2024)

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Список публікацій здобувача за темою дисертації

#### Статті у наукових фахових виданнях України

1. Хуан Тайлун. Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture Studies*, Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024. № 5. С. 93–99.  
<http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/2017/1899>

2. Хуан Тайлун. Китайська інструментальна музика: історико-теоретичний дискурс. *Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 79. Том 2. С. 136–142.  
[https://aphn-journal.in.ua/archive/79\\_2024/part\\_2/22.pdf](https://aphn-journal.in.ua/archive/79_2024/part_2/22.pdf)

3. Хуан Тайлун. Струнний інструмент янцінь у концерті «Роздуми про місто» Лю Ханлі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ*, 2024. № 4. С. 418–421.  
[https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51154/1/O\\_Katsalap\\_Visnyk\\_NAKKKiM\\_4\\_2024\\_FMMiH.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51154/1/O_Katsalap_Visnyk_NAKKKiM_4_2024_FMMiH.pdf)

#### Опубліковані праці апробаційного характеру

1. Huang TAILONG. Rhythm features in the traditions of Chinese and European music. *Ювілейна палітра 2024: пам'ятні дати української музичної культури* : збірник статей за матеріалами VIII всеукраїнської науково-практичної конференції (11-12 грудня 2024 року). – Суми : ФОП Цьома С.П., 2025. С. 151-153.

2. Хуан Тайлун. Становлення традиційного музичного інструментарію Китаю. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії*. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ :

НАКККіМ, 2023 С. 429–432.  
[https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Zbirka\\_2023\\_do\\_DRU\\_KU.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Zbirka_2023_do_DRU_KU.pdf)

3. Хуан Тайлун. Traditional string instruments in the musical culture of China. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства* : матеріали і тези X Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 18-19 жовтня 2024 р.). Т.1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2024. С. 199 – 202.  
<http://www.dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/20910/1/72.pdf>

4. Хуан Тайлун. Ритм як музичне явище. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. та страт. ком. України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2024. С. 375 – 376.  
[https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Tezy\\_07\\_11\\_2024.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Tezy_07_11_2024.pdf)

### **Відомості про апробацію результатів дисертації**

#### *Участь у конференціях:*

Результати дослідження, її основні положення та висновки щорічно обговорювались на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2022–2025), матеріали кваліфікаційної роботи було представлено на наукових конференціях різних рівнів: X Міжнародній науково-практичній конференції «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 2024); XII Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії» в контексті становлення і розвитку міжнародних партнерських взаємозв'язків, напрямів і стратегій національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, 2023); VIII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Ювілейна палітра 2024» (Суми, 11-12 грудня 2024 року); VIII Всеукраїнській науковій

конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2024).