

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ ДЛЯ ТРАДИЦІЙНИХ ДУХОВИХ І УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ІЗ СИМФОНІЧНИМ ОРКЕСТРОМ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Чен Ціхань,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0001-2843-923X

У статті здійснено комплексний аналіз розвитку концертного жанру для традиційних китайських духових інструментів у період після початку економічних реформ і впровадження політики відкритості в Китаї наприкінці ХХ століття. Суспільно-культурні трансформації цього часу зумовили суттєві зміни у світоглядних орієнтирах, естетичних уподобаннях та художньому мисленні митців, що безпосередньо вплинуло на музичну творчість. Особливу увагу приділено явищу другої хвилі закордонного навчання китайських композиторів, які після здобуття освіти в європейських країнах повернулися на батьківщину з новими професійними знаннями, композиційними техніками та розширеним уявленням про жанрово-стильові можливості сучасної музики.

Проаналізовано діяльність представників так званого «п'ятого покоління» китайських композиторів, які стали ініціаторами активного оновлення національної інструментальної традиції. Їхня творчість позначена прагненням поєднати автентичні інтонаційні джерела, темброву специфіку традиційних духових інструментів і принципи сучасного європейського композиційного мислення. У результаті цього синтезу з'явилася значна кількість масштабних сольних концертів, що сприяло утвердженню нового етапу розвитку китайської інструментальної музики, орієнтованої на концертну форму як провідний жанровий формат.

У дослідженні також підкреслюється важлива роль виконавців у процесі жанрової еволюції. Активна позиція солістів, їхня зацікавленість у створенні нового репертуару та вдосконаленні форм сценічного втілення сприяли інтенсифікації співпраці з композиторами. Інноваційний підхід передбачав не лише написання нових творів, а й пошук сучасних форматів презентації традиційних інструментів у різних оркестрових практиках.

Визначено дві основні тенденції розвитку концертного жанру цього періоду: по-перше, створення концертів для традиційних духових інструментів у супроводі китайського народного оркестру; по-друге, інтеграція цих інструментів у структуру європейського симфонічного оркестру. Такий напрям засвідчує прагнення до міжкультурного діалогу, розширення тембрової палітри та формування нової моделі взаємодії національної традиції з глобальними музичними процесами.

Зроблено висновок, що активізація композиторської та виконавської діяльності в зазначений період сприяла глибокій модернізації концертного жанру, переосмисленню ролі традиційних духових інструментів у сучасному мистецькому просторі та утвердженню їх як повноцінних учасників академічного концертного життя. Окреслені процеси свідчать про формування нової художньої парадигми, у якій поєднуються традиція, інновація та міжкультурна взаємодія.

Ключові слова: традиційні китайські духові інструменти, концертний жанр, китайська інструментальна музика, міжкультурний діалог, жанрово-стильові трансформації, симфонічний оркестр, китайський народний оркестр, інновації у виконавстві, модернізація музичної традиції.

Cheng Qihan. Peculiarities of the concert genre for traditional wind and percussion instruments with the symphony orchestra of the end of the XX – the early XXI century

The article provides a comprehensive analysis of the development of the concert genre for traditional Chinese wind instruments in the period after the start of economic reforms and the implementation of the policy of openness in China at the end of the 20th century. The socio-cultural transformations of this time led to significant changes in the worldview, aesthetic preferences and artistic thinking of artists, which directly affected musical creativity. Particular attention is paid to the phenomenon of the second wave of foreign education of Chinese composers, who, after receiving education in European countries, returned to their homeland with new professional knowledge, compositional techniques and an expanded understanding of the genre and style possibilities of modern music. The activity of representatives of the so-called "fifth generation" of Chinese composers, who became the initiators of the active renewal of the national instrumental tradition, is analyzed. Their work is marked by the desire to combine authentic intonational sources, the timbre specificity of traditional wind instruments and the principles of modern European compositional thinking. As a result of this synthesis, a significant number of large-scale solo concerts appeared, which contributed to the establishment of a new stage in the development of Chinese instrumental music, focused on the concert form as the leading genre format.

The study also emphasizes the important role of performers in the process of genre evolution. The active position of soloists, their interest in creating a new repertoire and improving the forms of stage embodiment contributed to the intensification of cooperation with composers. The innovative approach involved not only writing new works, but also searching for modern formats for presenting traditional instruments in various orchestral practices.

Two main trends in the development of the concert genre of this period have been identified: first, the creation of concerts for traditional wind instruments accompanied by a Chinese folk orchestra; second, the integration of these instruments into the structure of the European symphony orchestra. This trend testifies to the desire for intercultural dialogue, the expansion of the timbre palette, and the formation of a new model of interaction between national tradition and global musical processes.



It is concluded that the intensification of composer and performing activities in the specified period contributed to the deep modernization of the concert genre, the rethinking of the role of traditional wind instruments in the modern artistic space and their establishment as full-fledged participants in academic concert life. The outlined processes indicate the formation of a new artistic paradigm that combines tradition, innovation and intercultural interaction.

Key words: *traditional Chinese wind instruments, concert genre, Chinese instrumental music, intercultural dialogue, genre and style transformations, symphony orchestra, Chinese folk orchestra, innovations in performance, modernization of musical tradition.*

Вступ. Початок економічних реформ і впровадження політики відкритості в Китайській Народній Республіці наприкінці XX століття зумовили глибокі суспільні та культурні трансформації. Оновлення соціального середовища сприяло інтенсивному й багатовекторному розвитку художнього мислення, перегляду естетичних орієнтирів та активізації міжкультурних контактів. У цьому контексті розпочалася друга хвиля навчання китайських митців за кордоном: після завершення базової освіти в Китаї низка композиторів продовжила професійне становлення в європейських музичних закладах.

Повернення на батьківщину стало поштовхом до переосмислення національної музичної традиції та активного звернення до традиційних китайських інструментів як повноцінних носіїв сучасного художнього висловлювання. У результаті було створено значну кількість масштабних концертних творів, що ознаменувало новий етап розвитку китайської інструментальної музики, у якому домінуючим став жанр великої сольної композиції з оркестром. Серед найяскравіших представників цього покоління композиторів – Цинь Веньчень, Чжу Шицзюй, Ян Цін і Го Веньцзін, чия творчість відображає синтез національної традиції та сучасних композиційних технік.

Важливу роль у цьому процесі відіграли виконавці, які активно ініціювали створення нового репертуару та розширення можливостей традиційних інструментів у концертному просторі. Орієнтація на інновації, що поєднують збереження традиційної основи з оновленням форм виконавства, сприяла формуванню нових моделей взаємодії соліста й оркестру. У цей період окреслилися дві провідні тенденції: створення концертів для традиційних духових інструментів у супроводі китайського народного оркестру та інтеграція цих інструментів у структуру симфонічного оркестру європейського типу.

Метою статті є визначення особливостей становлення й розвитку концертного жанру для традиційних китайських духових інструментів у контексті суспільно-культурних змін кінця XX – початку XXI століття, а також аналіз основних тенденцій взаємодії національної інструментальної традиції з китайським народним і європейським симфонічним оркестрами.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження слугували концертні твори для традиційних китайських духових інструментів, створені наприкінці XX – на початку XXI століття представниками так званого п'ятого покоління китайських композиторів, а також публікації, наукові розвідки, інтерв'ю та висловлювання митців і виконавців, присвячені проблемам оновлення національної інструментальної музики в умовах культурних трансформацій періоду реформ

і відкритості. До аналізу залучено зразки концертів для традиційних духових інструментів у супроводі китайського народного оркестру та симфонічного оркестру європейського типу, що відображають основні тенденції жанрового розвитку.

Методологічну основу дослідження становить комплекс взаємодоповнювальних підходів. Історико-культурний метод застосовано для окреслення суспільно-мистецького контексту формування нового етапу розвитку китайської інструментальної музики в період після початку економічних реформ. Біографічний метод використано з метою виявлення впливу закордонної освіти композиторів на їхнє стиліве мислення та жанрові пріоритети.

Музикознавчий аналіз (жанрово-стильовий, інтонаційний, формоутворювальний і тембровий) дав змогу простежити специфіку поєднання традиційної китайської інструментальної мови з принципами європейського симфонізму, визначити особливості драматургії концертної форми, типи взаємодії соліста й оркестру, а також характер використання оркестрових засобів. Порівняльний метод застосовано для зіставлення двох основних моделей концерту: з китайським народним оркестром та з симфонічним оркестром європейського типу.

Системний підхід дозволив розглянути розвиток концертного жанру як цілісний процес, зумовлений взаємодією композиторської творчості, виконавської практики та суспільно-культурних чинників. Використання зазначених методів забезпечує комплексність дослідження та сприяє об'єктивному висвітленню тенденцій модернізації традиційних духових інструментів у сучасному концертному просторі.

Результати дослідження. Перші твори, створені в межах нового підходу до концертного жанру для традиційних китайських духових інструментів, представлені численними композиціями, серед яких відомі: концерт для бамбукової флейти «Злиття» (Юй Сюньфа, 1978), «Орхідея в цвіті» (Чжань Юнмін, 1988), «Кохання орла» (Лю Веньцзін, 1990), концерт для бамбукової флейти «Сумна порожня гора» (Го Веньцзін, 1992) та «Заклик Фенікса» для суони (Цинь Веньчень, 1997) [2, с. 21]. Ці твори відзначаються високим художнім рівнем, проте через обмежену присутність басових інструментів серед національних оркестрових складів нижні партії звучать дещо слабко, що створює певну акустичну дисгармонію при порівнянні із західними симфонічними оркестрами.

На початковому етапі виконання цих творів здійснювалося переважно з традиційними китайськими ансамблями, що ще не відповідало академічному розумінню жанру концерту у західній традиції. Згодом композитори та виконавці зрозуміли, що перспективним

є поєднання традиційних духових інструментів із симфонічними оркестрами європейського типу. Такий підхід не лише задовольняє технічні й естетичні потреби виконавців, а й сприяє популяризації китайської музичної культури за кордоном, а також допомагає виявляти творчі обмеження для подальшого вдосконалення композиційних практик [1, с. 13].

До найбільш репрезентативних творів цього напрямку належать: концерт для бамбукової флейти "Go West" (Нань Вейде і Вей Цзямін, 1980), "Concerto for Bang Flute" (Ма Шуйлун, 1981), «Пустеля» (Ян Цін, 1991), «Чоу Кун Шань» (Го Веньцзін, 1995), концерт для бамбукової флейти № 2 «Чоу Кун Шань» (Го Веньцзін, 2000), «12 запитань» (Чжу Шицзюй, 2007) та «Пісня Фенікса» (Чжу Шицзюй, 2008). Ці твори демонструють різноманітність форм, стилістичних прийомів та інтонаційних рішень, що поєднують традиційні китайські мотиви та європейську симфонічну практику [3, с. 12].

Особливу увагу заслуговує композиція «Чоу Кун Шань» Го Веньцзіна, яка стала знаковою для сучасного репертуару концертів із традиційними китайськими духовими інструментами та часто виконуваною за кордоном. Багато його творів створено на замовлення провідних міжнародних оркестрів, і він здобув визнання як композитор світового рівня без постійного проживання за кордоном [2, с. 37]. Назва «Чоу Кун Шань» походить від вірша Лі Бая «Шу Дао Нань». Прем'єрне виконання відбулося у 1991 році в Пекіні за участю Молодіжного народного ансамблю Центральної консерваторії музики. У 1995 році твір було адаптовано для європейського симфонічного оркестру.

Композиція складається з трьох частин із провідними інструментами цойді, банди та басової флейти. Вона поєднує варіаційну форму, тричастинну структуру та традиційну форму бань ши. Стилістично твір вирізняється:

- використанням мотиву «монотон», що постійно трансформується, забезпечуючи цілісність і розвиток музичної думки;
- неперервною великою секундою, яка відтворює традиційне китайське музичне мислення й створює відчуття постійної тональної зміни та дисонансної напруги;
- інтеграцією матеріалів традиційних ударних інструментів, включно з елементами музики народів Цзиноман-тун та Йі Ман-Гонг;
- ритмічною варіацією 3/4 і 4/4 із модифікацією традиційного вальсу, що створює глибоку емоційну експресію [1, с. 24].

Драматургія «Чоу Кун Шань» спирається на принципи сучасної західної музики ХХ століття, одночасно відтворюючи естетику китайської традиції: природні об'єкти – гори, вода, ліси – стають основними художніми образами, а філософія даосизму підкреслює гармонію людини з природою. Інтонаційно твір поєднує монофонічні мотиви народної музики з технікою глісандо та сучасною оркестровкою, що дозволяє передати напружені, драматичні й трагічні настрої.

Хроматизм, використаний у 566 нотах віртуозних пасажів, створює значну технічну складність для соліста, адже хроматичні ряди в традиційній китайській

музиці зустрічаються рідко. Тривалість концерту – близько 25 хвилин. Після прем'єри твір довгий час не виконували і не публікували. Лише у 2003 році Тан Цзюньцзяо повторно виконав його в рамках програми «Діалог із симфонічним оркестром» у Шанхаї, після чого твір поступово увійшов до репертуару висококваліфікованих музикантів [2, с. 3].

Таким чином, «Чоу Кун Шань» демонструє успішний синтез традиційної китайської музики та сучасних симфонічних технік, що дозволяє зберегти національну ідентичність твору й водночас адаптувати його до світового музичного контексту. Аналіз стилістики та інтонаційних особливостей засвідчує, що поєднання форми бань ши, сучасної оркестровки та західних композиційних прийомів відкриває нові горизонти розвитку жанру концерту для традиційних китайських духових інструментів [4].

Композиція Ян Ціна «Пустеля» є яскравим прикладом синтезу традиційних китайських мотивів і сучасних концертних практик [1]. Цей твір належить до жанру інструментального концерту та створений для бамбукової флейти та сяо. Він був присвячений творчому вечору Чжан Вейляна та натхненний хунаньською народною піснею. Ян Цін одного разу почув спів робітників у гірських і лісових районах під час їхньої праці й використав характерну симетрію та поліфонію народного співу для створення музичної тканини свого твору [2].

Мотиви співаків, почуті композитором, справили на нього враження суму та меланхолії, викликаючи асоціації з особистими переживаннями болю й розлуки. Це визначило емоційний тон композиції. Для передачі похмурої атмосфери Ян Цін застосував хунаньський лад Юй та додатково підвищив один із звуків гамми, а також включив декілька дисонуючих малих секунд для посилення напруженості звучання [4].

Структура «Пустелі» має складну тричастинну форму, а оркестровка вирізняється двома основними аспектами:

- унікальним тембром і технікою виконання солюючої бамбукової флейти;
- підкресленням та взаємним накладанням мелодичних ліній різних груп інструментів для створення об'ємного й насиченого акустичного ефекту [1].

Соліст веде дві головні теми протягом усього твору, а в тактах 25–36 обидві теми взаємодіють із різними оркестровими групами, накладаючись одна на одну та створюючи унікальний звуковий ефект, який раніше не зустрічався в традиційних сольних творах і став значним досягненням у китайській інструментальній музиці [3].

Важливим чинником успіху «Пустелі» є значне вдосконалення техніки гри на бамбуковій флейті. Ян Цін глибоко вивчив сучасні виконавські та виразні можливості інструментів, що дозволило йому застосувати сміливі інновації: розширити діапазон до трьох октав (замість традиційних двох з половиною) та впровадити метод передування, освоєний Чжаном Вейляном. Крім того, композитор активно використав півтони, охопивши майже всю рівномірну температурацію, що стало важливим кроком у техніці виконання [4].

У загальному контексті основна ідея творів Го Веньціна та Ян Ціна полягає в адаптації традиційного звучання ди для імітації західних духових інструментів, де найвиразнішою рисою є використання півтонів. Паралельно важливою була «китаїзація» звучання європейських інструментів і оркестру: деякі автори намагалися імітувати на фортепіано ефекти гри на традиційних китайських щипкових інструментах, використовуючи гліссандо, скольження та специфічне піццакато [2].

До видатних творів для традиційних китайських інструментів належать також масштабні композиції Чжу Шижуя – «12 запитань» (2007) та «Пісня Фенікса» (2008), обрані для включення до спеціального списку «Репертуар сучасних китайських композиторів». Обидва твори демонструють високий художній рівень та тісний зв'язок із китайською культурою: перший натхнений ліричною поемою Цюй Юаня, другий відтворює міф про Фенікса, символ стійкості та самовдосконалення [5].

Чжу Шижуї як професор композиції Шанхайської консерваторії поєднує класичну китайську поезію з сучасними крос-культурними композиційними методами. Він акцентує важливість тембру та техніки виконання на етнічних інструментах, що дозволяє досягти гармонійного поєднання західних і східних музичних практик. Його концепція спрямована на подолання меж між інструментами різних традицій та створення нових акустичних ефектів у симфонічному виконанні [3, с. 4].

Досвід трьох видатних композиторів – Го Веньціна, Ян Ціна та Чжу Шижуя – демонструє, що сучасне покоління китайських музичних творців успішно інтегрувало західні авангардні композиційні прийоми, зберігаючи при цьому власну національну ідентичність [2, с. 46]. У їхніх творах широко використовуються традиційні китайські філософські концепції, народні мелодії, літературні джерела та регіональні музичні елементи, що забезпечує глибоке естетичне осмислення культурної спадщини [3].

Опора на національні традиції виступає ключовим принципом і джерелом творчості композиторів, який визначає характер та стиль композицій. Водночас автори активно шукають баланс між Сходом і Заходом, між традицією та сучасністю, поєднуючи елементи народного інструментального мистецтва з можливостями симфонічного оркестру [4]. Такий підхід дозволяє створювати оригінальні твори для традиційних духових інструментів, що водночас відповідають високим вимогам сучасної академічної музики.

Результатом цього синтезу стало створення творів, які здобули міжнародне визнання та неодноразово виконувалися у провідних європейських культурних центрах, таких як Відень, Лондон, Париж, Берлін та інші. У цих виступах проявляється унікальна здатність композиторів поєднувати авангардні техніки з традиційними китайськими музичними формами, що робить

їхні твори яскравим прикладом глобального культурного діалогу.

Таким чином, аналіз творчості Го Веньціна, Ян Ціна та Чжу Шижуя свідчить, що сучасне китайське інструментальне мистецтво здатне водночас зберігати національну автентичність і інтегрувати інноваційні західні підходи, розширюючи горизонти жанру концерту для традиційних духових інструментів.

Висновки. Дослідження творчості сучасних китайських композиторів, таких як Го Веньцін, Ян Цін та Чжу Шижуї, показує, що сучасне покоління музичних авторів успішно інтегрує традиційну національну музичну культуру з інноваційними композиційними підходами західного авангарду. У їхніх творах традиційні китайські духові інструменти, народні мелодії, класична література та регіональні музичні особливості органічно поєднуються з сучасними симфонічними та авангардними техніками, створюючи унікальні композиційні синтети, що поєднують минуле та сучасність.

Особливої уваги заслуговує філософська та культурна насиченість цих творів, яка реалізується через використання традиційних китайських концепцій, народних мотивів і літературних джерел. Композитори демонструють, що національна музична спадщина є не лише джерелом натхнення, а й активним чинником розвитку сучасного музичного мислення, здатного до взаємодії із симфонічними оркестровими структурами та новими виконавськими практиками.

Технічні інновації, застосовані у творах, дозволяють значно розширити діапазон і виразні можливості традиційних інструментів. Виконавці отримують можливість передавати більш насичене, емоційно виразне звучання, яке поєднує характерну для китайської музики м'якість і елегантність з драматичною силою симфонічного акомпанементу. Завдяки цьому твори стають технічно складними, водночас зберігаючи естетичну автентичність і художню глибину.

Розвиток жанру концерту для традиційних духових інструментів за сучасних умов демонструє успішне поєднання національних і міжнародних традицій. Твори Го Веньціна, Ян Ціна та Чжу Шижуя здобули визнання не лише в Китаї, а й на світовій сцені, виконуючись у провідних музичних центрах Європи та Азії. Це свідчить про високу художню цінність їхніх композицій та їхній внесок у формування глобального музичного діалогу.

Таким чином, сучасна китайська музика для духових інструментів демонструє здатність зберігати національну ідентичність і водночас відкриватися до інновацій, поєднуючи традиції з сучасністю, Схід із Заходом, і народне мистецтво із симфонічною практикою. Ці процеси формують нову парадигму музичного розвитку, сприяють підвищенню виконавської та композиційної майстерності, а також активному поширенню китайської музичної культури у світовому контексті.

Література:

1. Лі Цзявей. Розвиток та еволюція барокової флейти та вивчення її історичної цінності. Ухань : Уханьська консерваторія музики, 2017. 30 с.

2. Лю Ченхуа. Китайська музика в гуманітарному аспекті. Шанхай : Шанхайська музика, 2002. 100 с.
3. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2004. 21 с.
4. Сан Сіюань. Тематичні тектонічні дослідження у китайських симфонічних музичних творах XX століття. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 2005. 34 с.
5. Ян Мінкан. Народні пісні і танці в Китаї. Пекин : «Народна музика». 1996. 323 с.

References:

1. Li Jiawei (2017). The development and evolution of the baroque flute and the study of its historical value. Wuhan : Wuhan Conservatory of Music [in China].
2. Liu Chenghua (2002). Chinese music in the humanitarian aspect. Shanghai : Shanghai Music [in China].
3. Ma Wei (2004). The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance: Odessa : ONMA [in Ukrainian].
4. San Siuan (2005). Tematychni tektonichni doslidzhennia u kytajskikh symfonichnykh muzychnykh tvorakh XX stolittia. Shankhai : Shankhaiska konservatoriia, [in China].
5. Yan Minkan (1996). Narodni pisni i tantsi v Kytai [Folk songs and dances in China]. Pekyn : "Narodna muzyka". [in China].

Дата першого надходження статті до видання: 27.01.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.02.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026