

Література:

1. Барвінський В. Коментований список творів. *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи.* Дрогобич: Коло, 2004. С. 136–174.
2. Павлишин С. Василь Барвінський. *К.: Музична Україна, 1990.* 88 с.
3. Андрієвська В. Фортепіанний квінтет В. Барвінського у дзеркалі європейської стилістики XVIII-XIX століть. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство.* К., 2004. Вип. 37. С. 166–172.

УДК 780.6(510):78.087.6

Чжен'юй ВАН

(Івано-Франківськ, Україна)

ТРАДИЦІЙНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ КИТАЮ ДЛЯ СУПРОВОДУ СПІВУ

Упродовж розвитку світової музичної культури універсальним феноменом постає постать музиканта-співака, який акомпанує собі на інструменті. Ці традиції спостерігалися як в народному, так і у світському музикуванні. Звісно співаки різнилися за інструментарієм, репертуаром, характером виконання. На характер музикування мали вплив культурні та релігійні традиції етносу, історичні та політичні аспекти суспільного життя. В історії музичної культури ці музиканти мали різні назви – аеди, акини, барди, трубадури, трувери, мейстерзінгери, менестрелі, скоморохи, кобзарі, бандуристи, лірники та інші, хоча жили в різні історичні епохи та на різних континентах. Такі виконавці-універсали – і співаки, й інструменталісти – функціонували як у мандрівних народних формах, так і в світському середовищі. Солістико-виконавці використовували для акомпанементу переважно струнні інструменти. Основними видами музикування в супроводі цих інструментів були пісні, пісенні імпровізації, пісні без слів, епічні розповіді та ін. У різних жанрах використовувалися різні типи мелодики (речетативи, мелодекламації, орнаменталістика), що ґрунтувалися на ладозвукових системах та ритміці,

притаманній певним етнічним музичним культурам. Для акомпанементу до співу також використовувалися різні типи супроводу (залежно від інструмента) – мелодичний, гармонічний, гомофоно-гармонічний, ритмічно і мелодично варіативний [2].

Багато вокальних творів було складено ще в давнину китайським народом. У знаменитій книзі «Ши-цзін 詩經» зібрані трудові, побутові, обрядові, ліричні пісні II-I тисячоліть до нашої ери. Музика китайських пісень переважно одноголоса, використовує п'ятиступеневий безпівтонний лад – пентатоніку. Народні пісні виконувалися переважно високими голосами, вони мали виразну і витончену мелодичну лінію, прикрашену розспівами, проте з чітким ритмічним малюнком. Ще у IX–IV столітті до нашої ери в Китаї були закладені теоретичні засади музичного мистецтва, створені римовані вірші та пісні.

Стосовно китайських традиційних інструментів, то слід зазначити, що їх розрізняють як автентичні та запозичені, залучені з інших етнічних культур. Класифікація китайських інструментів відрізняється від європейської. Вона охоплює поділ не за джерелом звуку, а за матеріалом, з якого створений інструмент – шовк, бамбук, дерево, камінь, метал, глина (земля), гарбуз, шкіра.

Давньокитайська музика нероздільна з поезією. У X столітті була популярна пісенно-танцювальна форма *дацунь*, була створена пісня-балада *чжугундяо* 诸宫调. Епоха пісенно-поетичного жанру *ци* 詞 – найяскравіший зразок єдності музики та слова в китайській музичній культурі. Характер акомпанементу визначає поетичні особливості й інших жанрів.

Період епохи Мін (XIV–XVII століття) став завершальним для формування класичної музики Китаю. У пісенному мистецтві формується *таньці* 彈詞. Це жанр, що зберігся до XX століття як римована балада. У ньому декламація перемежується зі співом, супроводжується грою на струнних інструментах, а отже виконавець синтезував якості співця, декламатора та інструменталіста-акомпаніатора. Подальший розвиток таньци – *байдзю* 白局 та різні форми *дагу* 大鼓 – оповіді у супроводі під ударний акомпанемент самого співця і струнного інструмента, на якому

грає інший музикант.

Загалом для музичної культури цього часу характерне інтенсивне життя монастирів та палаців, міських кварталів, сільських місцевостей. Використовувалися місцеві різновиди вокальних, інструментальних та танцювальних стилів, які синтезували танці зі співом, п'єси-діалоги, сценки під музику. Широко поширюються локальні різновиди пісенних оповідей: *дагу* (під барабан і струнні), *циньшу* (у супроводі цитри), танці (у супроводі піпи), *цзоучан* (театралізована оповідь в особах) та ін., що зберегли своє значення і в ХХ столітті. Складаються швидкі і повільні мелодійні типи оповідей, формуються регіональні традиції: північна та південна. Для північної характерні героїчна тематика, простота музичної мови, використання 7-ступеневих ладів; для південної – переважання ліричних образів, витонченіша техніка виконання, пентатонічні звукоряди, переважання дерев'яних духових інструментів [1].

У китайській музичній традиції спостерігається декілька груп інструментів, які мають характер акомпануючих, – як безпосередньо співаком так і іншим інструменталістом для співаків. У більшості це струнні щипкові інструменти, які тембрально близькі до людського голосу. Кожен китайський струнний музичний інструмент у давнину виготовлявся з шовковими струнами. Саме це вплинуло на назву цієї групи інструментів – струнні інструменти називалися шовковими. І лише у ХХ столітті за аналогією із західною європейською практикою шовкові струни стали замінювати на сталеві та нейлонові. Всі струнні інструменти за установленю світовою класифікацією Ганса Горнбостеля і Курта Закса диференціюються на ліри, цитри, арфи та лютні. У рамках цієї класифікації китайські струнні інструменти також мають свої прототипи. Серед них – цитри *се 瑟*, *чжен 箏* і *чжу 筑*, лютні *руань 阮*, *юецінь 月琴*, *цисяньцинь 七弦琴*, *нюдзінцінь 牛筋琴*, *люцінь 柳琴*, *nina 琵琶*, цитри і арфи конгоу *笙篥* та багато інших [3].

Також багато іконографічних зображень засвідчують, що для гри на музичних китайських інструментах не було гендерного поділу. Наприклад, збережені акварелі початку ХІХ століття демонструють різні типи інструментів для гри жінками. Дослідження музичних інструментів Китаю та виконуваних на них

жанрів дозволяє визначити напрями і характер трансформацій традиційної музики на сучасному етапі.

Література:

1. Бинцян Лю. Музыкально-исторические параллели развития искусств Китая и Европы: моногр. [по истории муз. культуры для муз. акад. / ун-тов и вузов искусства]. Одесса, Астропринт, 2014. 439 с.
2. Черемський К. Традиційне співоцтво: українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків: Атос, 2008. 248 с.
3. Lee, Yuan-Yuan and Shen, Sinyan. *Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series)*. Chicago: Chinese Music Society of North America Press, 1999. 208 s.

УДК 78.036:78.071.1(477):780.647.2

Роман ДИДИК
(Дрогобич, Україна)

ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОТАЦІЇ БАЯННОЇ МУЗИКИ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ХХІ СТОЛІТТІ

У світовому мистецькому просторі, композитори-баяністи отримали визнання ще у другій половині ХХ ст. Якщо звернутися до участі наших виконавців у міжнародних конкурсах, то можна простежити поєднання виконавських традицій із композиторською творчістю. Таким прикладом є постать **Володимира Зубицького**. Саме Зубицький, здобувши перемогу (1 місце) на ХХVІІІ міжнародному конкурсі акордеоністів та баяністів «Кубок світу» у 1975 році, котрий проводився у Фінляндії, *вперше* виконав авторський твір «Карпатська сюїта» [2]. Із історичних джерел відомо, у даний період виконувати власні твори не відомого композитора було не можливо, тому на конкурс він підписав під авторством М. Скорика, і тільки після перемоги він зізнався що це саме його твір. Із даного періоду бере свій початок становлення його як композитора, а відтак – автора-виконавця.