

# АКТУАЛЬНІ ВЕКТОРИ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

---

УДК 78.21

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.143.154>

*Ден Цзякунь*

## ТЕМБРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СЕМАНТИКА У ДУХОВИХ ПАРТІЯХ СЮЇТИ «ЖОВТА РІКА – ЗОЛОТИЙ БЕРЕГ» ЧЖУ ЦЗЯХЕ: ЄВРОПЕЙСЬКО-КИТАЙСЬКІ ПЕРЕГУКИ

Ден Цзякунь – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: [253866824@qq.com](mailto:253866824@qq.com)  
ORCID 0000-0003-0068-1566

### **Темброво-інтонаційна семантика у духових партіях сюїти «Жовта Ріка – Золотий Берег» Чжу Цзяхе: європейсько-китайські перегуки**

*У статті висвітлено проблему європейсько-китайського діалогу та художніх паралелей у музичній культурі, яка є однією із тих, що активно вивчаються на українських теренах, насамперед, китайськими дослідниками. Приділено спеціальну увагу теоретичним питанням духової оркестрової культури та творчості у контексті українсько-китайських художніх паралелей. У процесі вивчення даної теми проаналізовано праці таких китайських дослідників як Лі Сябінь (труба), Ло Кунь (саксофон), Цзоу Вей (тромбон) та ін. Мета статті – визначити основні темброво-інтонаційні семантичні моделі у духових партіях сюїти «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе та показати певні перегуки із відомими творами європейської музики на прикладі симфонічної поеми «На берегах Вісли» Бориса Лятошинського. Пропонується поняття «темброво-інтонаційна семантика» та її моделі, яке обґрунтоване та проілюстроване у процесі аналізу. У його трактуванні автор виходить із поняття «інтонаційна концепція», уведеного В. Москаленком, та концепції «інтонаційного образу світу» Ю. Чекана. Укладено висновки про те, що у симфонічній поемі «На берегах Вісли» Б. Лятошинського важливим фактором є темброво-інтонаційні моделі симфонічної виразовості. Надзвичайно важливу роль у цьому процесі мають духові інструменти як «знаки» образно-емоційної семантики твору, пов'язаної із трагедійним переосмисленням фольклорного матеріалу, його темброво-інтонаційною модуляцією від*

*первинного варіанту до модерного. Духові партії у творчості корифея української культури Б. Лятошинського та китайської – Чжу Цзяхе представлені розмаїтими темброво-семантичними моделями, описаними у процесі аналізу. У симфонічній сюїті «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе прослідковується використання подібних темброво-інтонаційних моделей, що й у творі Б. Лятошинського, які стали «знаковими» семантичними явищами світової культури. Дослідження може мати практичне значення для майбутніх дослідників процесів європейсько-китайського діалогу та конвергенційних явищ у сучасному академічному музичному мистецтві Китаю, а також для дослідників і виконавців оркестрової музики.*

**Ключові слова:** китайська оркестрова музика, європейсько-китайські музичні паралелі, духові інструменти, темброво-інтонаційна семантика, темброво-інтонаційна модель.

**Постановка проблеми.** Сучасна китайська музика характеризується стрімким розвитком тенденцій академізації та європеїзації, що за умови збереження національно-характерних рис сприяє появі художньо-вартісних творів, що знаходять аудиторію у світовому глобалізованому середовищі. Українсько-китайські культурні відносини набули надзвичайно активного розвитку протягом останніх двох десятиліть. Чисельні представники китайської молоді набувають фахового хисту в академічній музиці європейської традиції у мистецьких закладах освіти України, проводяться зустрічі, концерти китайських митців на українських сценах. З-поміж іншого, у Харкові відбулася прем'єра сюїти для симфонічного оркестру «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе у виконанні симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії під орудою Ю. Янко. Цьому визначному твору та певним аналогіям в українській музичній культурі присвячена дана стаття.

У зв'язку із вищевикладеним у даному дослідженні пропонуємо поняття «темброво-інтонаційна семантика» та її моделі, яке буде обґрунтоване та проілюстроване у процесі аналізу. У його трактуванні виходимо із поняття «інтонаційна концепція», уведеного В. Москаленком [4], яке застосовуватимемо із позиції тембрового вираження інтонації, що несе певний сенс, її семантику, а також ґрунтуємося на концепції «інтонаційного образу світу» Ю. Чекана [10].

**Аналіз досліджень і публікацій.** Проблема китайсько-українського діалогу та художніх паралелей у музичній культурі є

однією із тих, що активно вивчаються на українських теренах, насамперед, китайськими дослідниками. Серед досліджень з'являються і такі, що присвячені духовим інструментам, а саме – Лі Сябінь (труба) [2], Ло Кунь (саксофон) [3], Цзоу Вей (тромбон) [9] та ін. Натомість спеціальна увага теоретичним питанням духової оркестрової культури та творчості у контексті українсько-китайських художніх паралелей не приділялася, тому цій проблемі присвячена представлена стаття, що входить до цілісного дослідження цього феномену автором.

**Мета** статті – вирізнити основні темброво-інтонаційні семантичні моделі у духових партіях сюїти «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе та показати певні перегуки із відомими творами європейської музики на прикладі симфонічної поеми «На берегах Вісли» Бориса Лятошинського.

**Виклад основного матеріалу.** Жовта ріка – Хуанхе, «Каламутний потік», є величчю Китаю, що тече від Бохайських гір на сході Тибету до Жовтого моря, коліскою китайської цивілізації, рікою-Матір'ю, символом і його гордості, і трагізму, одним із провідних фольклорних архетипів. «Жовта ріка» асоціюється у китайській міфології із богинею 女娲 [Nü Wa], яка вважається прародительницею світу, і з глини ріки створила людство. Семантика, яку надає китайський народ цій Хуанхе, містить множинні образи, що пов'язані із чисельними сюжетами – від створення світової цивілізації до оборони у японсько-китайській війні, при цьому кожен образ асоціюється із батьківщиною та її міфічною чи реальною історією.

Саме цьому явищу природи присвячена симфонічна сюїта сучасного китайського композитора «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе. З точки зору змісту, втілення архетипу Ріки – прародительки. Матері, а також світлого, героїчного чи трагічного символу батьківщини у симфонічному жанрі можемо провести паралелі до таких шедеврів європейської музики як увертюра до опери «Золото Рейну» Р. Вагнера, симфонічні поеми «Влтава» Б. Сметани, «Дніпро» С. Людкевича і «На берегах Вісли» Б. Лятошинського, симфонія «Дунай» Л. Яначека та ін. Як відомо, тематика ріки є значно давнішою в європейській академічній музиці – наприклад, барокові три симфонічні сюїти Г. Ф. Генделя «Музика на воді» (Темза), ранньо-романтична Симфонія D-dur на теми з опери «Пастор над Віслою» Я. Н. Ваньського та ін. Проте, такий

перелік наводимо саме для показу тенденції, яка виразилася у творах з яскраво-національним змістом, що проявився в європейській музиці, починаючи з епохи зрілого романтизму, і також притаманний твору Чжу Цзяхе.

Щоб яскраво виокремити аналогії в європейській та китайській музиці стосовно задекларованої теми, у даному контексті звернемося до твору українського митця – **симфонічної поеми «На берегах Вісли» Бориса Лятошинського**, що, на нашу думку, має яскраві образно-емоційні перегуки із симфонічною сюїтою «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе, що проявляється, великою мірою, у використанні подібних темброво-семантичних моделей духових інструментів.

Симфонічна поема «На берегах Вісли» Б. Лятошинського – твір, в якому через образ-символ ріки показано історію слов'янських народів, надзвичайно трагічну у середині ХХ століття. Твір написано у 1958 році, коли були живі рани історії Другої світової війни та повоєнного лихоліття. У виданні партитури композитор вказує: «На берегах Вісли, що протікає біля колишньої і теперішньої столиць Польщі, себто Кракова й Варшави, жив і живе талановитий польський народ. В його історії було багато значних подій і трагічних моментів, але, незважаючи ні на що, пройшовши через всі випробування, польський народ зберіг свій дух і силу» [7, с. 19]. Митець представляє твір як яскравий символ країни «берегах Вісли», використовуючи тему польського композитора ХІ століття Вацлава із Шамотул [7, с. 19] та розмаїття тематизму карпатського фольклору.

Разом із тим, сучасний погляд бачить у творі також і відгомін історії українського народу, й символізована використанням, у тому числі, ритмо-інтонаційних елементів західноукраїнського фольклору. Про це згадує, зокрема, видатна мисткиня, диригентка Оксана Линів, що презентує українську культуру у світі: «Борис Лятошинський є дуже яскравим композитором, в його творах – жива історія України. З усіма драмами, подіями, які Україна переживала. І симфонічна поема «На берегах Вісли», висвітлює, як на мене, одну з драматичних сторінок України, акцію «Вісла». У цьому творі є етнічний колорит коломиїнок, лемківських танцювальних ритмів» [6]. Вбачаємо названий колорит, передусім, у використанні гуцульського ладу – мінору із підвищеними ІV і VI ступеннями, характерного для західноукраїнської пісенності, чия історія протягом століть тісно

пов'язана із Польщею.

Одним із головних факторів творення образно-емоційної семантики твору є темброво-інтонаційний колорит духових партій. Його головні акценти підпорядковуються загальному розвитку змістової драматургії твору та концентрується у розділах сонатної форми. Вказаний твір з точки зору функцій труби проаналізований в українському музикознавстві у праці П. Вакалюка «Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та Станіслава Людкевича» [1], головні позиції з якої ми враховуємо у нашому дослідженні. Натомість у даному контексті пропонуємо поглянути на темброво-інтонаційну семантику усієї групи духових інструментів, і саме для того, щоб показати перегуки із твором китайського композитора.

У вступі g-moll, *Andante sostenuto* в партіях дерев'яних духових інструментів (гобой, англійський ріжок, кларнет), а згодом – і у струнних інструментів, починає почергово проводитися тема народно-пісенного колориту у гуцульському ладу «g» (приклад 1).

Приклад 1



У цій темі звучать індивідуальні душевні рефлексії колективної драматичної історії. Їх супроводжують педалі у фаготів і контрабасів, *ostinato* у валторн, арфові пасажі та тривожні «повзучі» хроматизовані мотиви у струнних. Тема вступу набуває інтонаційного розвитку із притаманною для Б. Лятошинського експресіоністичною загостреністю, із використанням характерних для стилю митця зменшеної кварта, зменшеної квінти, септіми, а також, як, наприклад, у похмурому контрабасовому проведенні теми перед ц. 2 – із змалюванням музично-риторичної фігури хреста (d-cis-f-e). Як вказує М. Новакович, дослідниця творчості Б. Лятошинського, аналізуючи творення канону українського музичного модернізму у творчості митця, фігура хреста, що є однією із найбільш вживаних в музиці композитора (хор «Тече вода в синє море» та ін.), належить до так званих фігур «підвищеної експресії»

[5, с. 123], й у даному творі вона відіграє саме таку роль.

Таким чином, у вступі дерев'яні духові інструменти представляють сферу народно-пісенної інтонаційності, загостреної кризь експресивний погляд митця-модерніста.

Після накопичення відчуття тривоги й напруження наприкінці вступу, у головній партії *Allegro risoluto* звучить танцювальна фольклорна тема, що починається зі стрибка від устою до квінти ладу та базується на оспівуванні останнього, із використанням підвищеного IV ступеня. Таким чином, використовується лад з устоєм «g» та ознаками ладової перемінності – то гуральського (мажорного нахилу), то гуцульського (мінорного). Тема характеризується також змінним розміром, підкресленим туше, бурдонними квінтами у супроводі. Тембрально композитор вирішує її так: валторни в унісон зі скрипками.

У подальшому саме дерев'яна духова група (крім флейт) проводить розвиток теми головної партії, при цьому танцювальна ритмо-інтонаційна формула представляється дещо «сухим» тембром духових із супроводом валторн. Символічно можна сказати, що цей танець звучить, не зважаючи на попередні тривоги і подальші небезпеки.

Як традиційно, при підведенні до кульмінації сила і міць звучання доручається її головним виразникам – мідним духовим інструментам, насамперед трубам, які «проникливим» тембром покликані підвищити рівень експресії. Це закличні труби на фоні нисхідних пасажів дерев'яних духових. У кульмінації труби у перегуках із тромбонами патетично проводять тему головної партії, яка набуває пісенних ознак, і звучить надзвичайно піднесено.

На вказаному піднесенні, як новий етап єдиного розвитку, у флейт і гобоїв, а також скрипок та віолончелей, виникає нова тема – побічної партії *es-moll*, *Roso meno mosso*, тема народного горя, трагедії в історії країни [7, с. 22–23]. Її інтонаційна модель, представлена змішаним тембром дерев'яних духових і струнних у високому регістрі, ніби символізує трагічний спів матері-батьківщини. Вона основана на поєднанні двох елементів: оспівування устою мінору ввідними тонами та «промовистої» нисхідної збільшеної квати, яка згодом чергується із чистою. Ця модель розвивається, транспонуючись вгору та збільшуючи діапазон. Починаючись із кульмінації, де показано силу оркестрового звучання з патетикою усіх трьох труб, напруження теми побічної партії

поступово спадає, і цей процес пов'язаний із поступовим виключенням духових інструментів.

Описані вище темброво-інтонаційні моделі розвиваються у розробці, де їхня семантика набуває фанфарно-драматичного і трагічного звучання, насамперед у труб і тромбонів, які декламують фігуру «хреста» із традиційною для Б. Лятошинського зменшеною квартою. У цьому розділі форми з'являється і контрастна модель – в епізодичній темі Вацлава із Шамотул (*Andante tranquillo e poco maestoso*).

Початкові моделі трансформуються у репризи, де набувають просвітленого характеру. У кодї композитор трансформує моделі з карпатської теми вступу та теми Вацлава із Шамотул у їх темброво-інтонаційному зближенні, і використовує для цього темброві барви ансамблю мідних духових інструментів. Таким чином, завдяки такій трансформації моделі у кодї привноситься семантика єдності.

Звернемося до **симфонічної сюїти «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхе** крізь призму задекларованих перегуків.

Твір має п'ять частин зі вступом, обумовлених програмними назвами: Вступ. «Красива річка»; 1. «Мирні мусульмани»; 2. «Стара мелодія Хе Лан»; 3. «Нове місто на кордоні»; 4. «Щасливий Нікага»; 5. «Хвиля жовтої ріки».

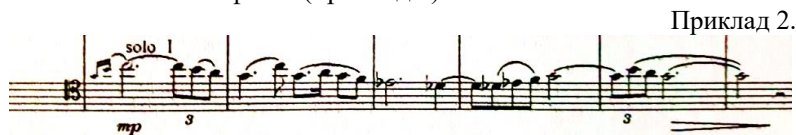
У п'яти частинах сюїти поступово проводиться тема батьківщини – Китаю, його краси і величі, захисту від ворогів і мрій на щасливе майбутнє крізь призму втілення архетипу Ріки. У такому контексті драматургічна динаміка розвивається до кульмінаційної третьої частини «Нове місто на кордоні», в якій втілено драматичні колізії китайської історії, її боротьбу, втрати і перемоги. Тому у творі переважаючою є роль мідних духових інструментів, які представляють темброво-інтонаційні моделі, що мають семантику заклику і напруження – з одного боку, та світла, краси, повнозвуччя – з іншого.

Якщо виходити із порівняння творів Б. Лятошинського і Чжу Цзяхе у контексті тематики даного дослідження і говорити про розмаїті темброво-інтонаційні моделі духових інструментів, то з усіх частин китайської симфонічної сюїти найбільш яскраві перегуки вбачаємо у другій – «Стара мелодія Хе Лан». Тому саме до цього матеріалу звернемося далі, і на цьому прикладі покажемо європейсько-китайські паралелі.

«Стара мелодія Хе Лан» викладена у тричастинній формі, у

процесі розвитку якої яскраво проявляються тембральні риси різних духових інструментів, при цьому до сить багато використовуються однорідні тембри.

Звучання розпочинається унісоною педаллю на «G» у віолончелей і контрабасів, над якою раптом стрімко злітають вгору щемливо-тривожні пасажі у скрипок, до яких приєднуються мідні духові. На цьому фоні, що налаштовує слухача на сприйняття майбутніх подій, виникає народно-характерна мелодія, яку промовляє солюючий фагот (приклад 2).



Тема звучить у перемінному ладу – «с» фрігійському, що внаслідок зміни устою переходить у «g» гіпофрігійський. Загальні обриси, модальна характерність, ритмічна вишуканість цієї теми споріднюють її із темою вступу, що згодом трансформується у тему головної партії, із симфонічної поеми «На берегах Вісли» Б. Лятошинського.

Чжу Цзяхе буде розвиток, приділяючи головну увагу темброво-інтонаційному фактору драматургії. Набуваючи різноманітних перетворень у низці варіаційних повторень, тема проводиться у перегуках англійського рижка і фагота, і набирає гостроти звучання завдяки проникненню альтерації, тритонів. Окрім того, завдяки уведенню дрібної тріольності, синкоп, активізується ритмічний розвиток в середині теми.

Композитор використовує напрацьовані в європейській практиці прийоми симфонізації музичної тканини, насамперед взаємопроникнення музичного тематизму (основної теми та висхідних пасажів, з яких починалася вся частина). І саме у таких епізодах Чжу Цзяхе надає особливої ролі духовим інструментам, у даному випадку – дерев'яним (крім флейти пікколо), оскільки пов'язує описану інтонаційну модель з їхніми м'якими тембрами.

Таким чином, перша частина у «Стара мелодія Хе Лан» і в змістовому сенсі, і на рівні темброво-інтонаційних моделей перегукується з експозицією поеми «На берегах Вісли» Б. Лятошинського. Аналогічно можна порівняти її другу частину із розробкою у поемі. І хоча масштаб розвитку у творі Б. Лятошинського є значно ширшим, проте можемо прослідкувати



чіткі аналогії, які притаманні для європейської музики в цілому. Вони стосуються, насамперед, використання оркестрового tutti, а також закличних і напружувальних темброво-інтонаційних моделей, які у даній частині доручаються трубам і тромбонам.

Окремо зазначимо цікаву модель темброво-інтонаційного та мотивного розвитку у творі Чжу Цзяхе: із основної теми вичленовується один із мотивів і передається від «м'яких» дерев'яних духових до «напористого, драматичного» тромбона, при цьому відбувається переінтонування за зразком дзеркального обернення мотиву.

У репрізі основна тема звучить знову у дерев'яних духових, темброво-інтонаційна модель змінюється у межах цієї групи. Народно-характерна мелодія звучить у високому регістрі у флейт і кларнетів, внаслідок чого набуває просвітленого колориту.

Таким чином, у симфонічній поемі «На берегах Вісли» Б. Лятошинського, домінуючий тематизм якої має спільне фольклорне інтонаційне коріння, важливим фактором є саме темброво-інтонаційні моделі симфонічної виразовості. Надзвичайно важливу роль у цьому процесі мають духові інструменти як «знаки» образно-емоційної семантики твору, пов'язаної із трагедійним переосмисленням фольклорного матеріалу, його темброво-інтонаційною модуляцією від первинного варіанту до модерного.

**Висновки.** У творчості обох композиторів – представника української культури Б. Лятошинського та китайської Чжу Цзяхе – бачимо особливу увагу до групи духових інструментів. Духові партії представлені розмаїтими темброво-семантичними моделями, описаними у процесі аналізу.

У симфонічній сюїті «Жовта ріка – Золотий берег» Чжу Цзяхена можемо прослідкувати використання подібних темброво-інтонаційних моделей, що й у творі Б. Лятошинського, які стали «знаковими» семантичними явищами світової культури.

### **Література**

1. Вакалюк П. Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та Станіслава Людкевича: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
2. Лі Сябінь. Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2012. 21 с.
3. Ло Кунь. Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах

міжкультурного діалогу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства (д-ра філософії) : 26.00.01. Львів, 2017. 19 с.

4. Москаленко В. Понятие «музыкальное произведение» в аспекте методики анализа. *Исторические аспекты теоретических проблем в музыковедении*. Киев : КГК, 1985. С. 50–64.

5. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського) : монографія. Луцьк : Твердиня, 2012. 168 с.

6. Прихід В. Молодіжний симфонічний оркестр України – вперше разом. *Music-rewier. Ukraine*. 1 серпня 2017 року. URL : [www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CAD9B0659A47A5ACC225816F0060FFC3](http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CAD9B0659A47A5ACC225816F0060FFC3) (10.03.2019).

7. Самохвалов В. «Гражина», «На берегах Вісли»: симфонічні твори Б. Лятошинського. Київ : Мистецтво, 1964. 32 с.

8. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Киев : Музыка Украины, 1977. 169 с.

9. Цзоу Вей. Композиційні та драматургічні функції тембру тромбона в оркестровій творчості композиторів XIX століття: до проблеми тембрової семіології музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Одеса, 2015. 19 с.

10. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.

### References

1. Vakaliuk, P. (2009). Rol truby v symfonicinii tvorchoosti Borysa Liatoshynskoho ta Stanislava Liudkevycha : avtoref. dys... kand. mystetstvoznnav. : 17.00.03. Lviv. 16 s.

2. Li, Siabin. (2012). Truba v muzychnomu mystetstvi Ukrainy u Kytaiui: komparatyvnyi aspekt : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnav. : 17.00.03. Kyiv. 21 s.

3. Lo, Kun. (2017). Rozvytok saksofonnoho mystetstva Kytaiui u vymirakh mizhkulturnoho dialohu : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva (d-ra filosofii) : 26.00.01. Lviv. 19 s.

4. Moskalenko, V. Ponyatie «muzykalnoe proizvedenie» v aspekte metodiki analiza. Istoricheskie aspektyi teoreticheskikh problem v muzykovedenii. Kiev : KGK, 1985. S. 50–64.

5. Novakovych, M. (2012). Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchoosti Borysa Liatoshynskoho) : monohrafiia. Lutsk : Tverdynia. 168 s.

6. Prykhid, V. (2019). Molodizhnyi symfonicnyi orkestr Ukrainy – vpershe razom. *Music-rewier. Ukraine*. 1 serpnia 2017 roku. URL : [www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CAD9B0659A47A5ACC225816F0060FFC3](http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CAD9B0659A47A5ACC225816F0060FFC3) (10.03.2009).

7. Samokhvalov, V. (1964). «Hrazhyna», «Na barehakh Visly»: symfonicni tvory B. Liatoshynskoho. Kyiv : Mystetstvo. 32 s.

8. Samokhvalov, V. Chertyi simfonizma B. Lyatoshinskogo. Kiev :

Muzichna UkraYina, 1977. 169 s.

9. Tszou, Vei. (2015). Kompozytsiini ta dramaturhichni funksiі tembru trombona v orkestronii tvorchosti kompozytoriv XIX stolittia: do problemy tembrovoi semiolohii muzyky : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03. – Odesa. 19 c.

11. Chekan, Yu. (2009). Intonatsiinyi obraz svitu : monohrafiia. Kyiv : Lohos. 227 s.

**Dan Jiakun** – Postgraduate student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: 253866824@qq.com  
ORCID 0000-0003-0068-1566

### **The timbre and intonational semantics in the brass parties at the Suite «Yellow River – The Golden Beach» by Zhu Jia He: European-Chinese echoes**

*The problem of European-Chinese dialogue and artistic parallels in musical culture is covered in the article. This is one of the most actively studied in the Ukrainian territory, primarily by Chinese researchers. Special attention is paid to the theoretical issues of brass orchestral culture and creativity in the context of Ukrainian-Chinese artistic parallels. The purpose of the article is to highlight the main timbre and intonation semantic models in the brass parties of «Yellow River – The Golden Beach» by Zhu Jia He and show some excitement with famous works of European music on the example of Borys Lyatoshynsky's symphonic poem «On the Vistula's banks». The author proposes the concept of «timbre and intonational semantics» and its model, which is substantiated and illustrated in the process of analysis. In his interpretation, the author derives from the «intonational concept» introduced by V. Moskalenko and the concept of «intonational image of the world» by Yu. Chekan. It is concluded that in the symphonic poem «On the Vistula's banks» by B. Lyatoshynsky the timbre and intonation symphonic expressions are an important factor. Extremely important role in this process is played by brass instruments as «signs» of figurative and emotional semantics of a work related to tragic rethinking of folklore material, its timbre and intonational modulation from the original version to the modern one. The brass parties in the work of Ukrainian culture coryphaeus B. Lyatoshynsky and the Chinese Zhu Jia He are represented by the various timbre and semantic models described in the analysis process. In the symphonic suite «Yellow River – Gold Coast» by Zhu Jia He, the use of similar timbre and intonation models, as in the work of B. Lyatoshynsky, became «symbolic» semantic phenomena of world culture. The study may be of practical importance to future researchers of the processes of European-Chinese dialogue and convergence*

*phenomena in contemporary Chinese academic music, as well as to researchers and performers of orchestral music.*

**Key words:** *Chinese orchestral music, European-Chinese musical parallels, brass instruments, timbre and intonational semantics, timbre and intonation model.*

Стаття поступила до редакції 28 квітня 2019 року.

---

УДК 78.21

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.154.166>

*Енджі Пань Хунь*

**ПРО ВПЛИВ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ НА  
ДРАМАТУРГІЮ ФОРТЕПІАНОГО КОНЦЕРТУ  
«ЧОТИРИ ДУХИ» ЧЕНЬ Ї**

**Енджі Пань Хунь** – аспірант, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна). E-mail: [engipanhon@gmail.com](mailto:engipanhon@gmail.com)  
ORCID ID 0000-0001-5441-5816

**Про вплив національних традицій на драматургію фортепіанного концерту «Чотири духи» Чень Ї**

*Жанр фортепіанного концерту займає помітне місце в творчості сучасних китайських композиторів. Інтерес викликає інтеграція китайської культури в західний світ музики, усвідомлення різноманітності фортепіано для адаптації національного музичного матеріалу. У статті вперше проаналізовано один з останніх творів сучасного китайсько-американського композитора Чень Ї - фортепіанного концерту «Чотири духи» (2016). Метою статті є визначення впливу давньої китайської міфології на зміст і структуру фортепіанного концерту «Чотири духи». Проаналізований концерт поєднує в собі органічно пан-європейські та національні особливості, причому національне домінує над європейським. Це проявляється в концерті на змістовому рівні, через зображення китайської міфології, а також у музичній мові, стилізуючи і цитуючи народні мелодії, поширені в різних регіонах Китаю. Посилаючись на основи китайської міфології, Чень Ї в чотиричастинному циклі відтворює типові уявлення про чотирьох священних тварин, символів китайської культури: дракона, хуапхи (поєднання черепах і змії), тигра і фенікса. В ліричній і енергійній музиці першої частини концерту композитор стилізує в китайські народні пісні з Центрального Китаю. Таємничий настрій і*