

УДК 78.27;78.491

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-9

Письменна Оксана Богданівна
кандидатка мистецтвознавства,
професорка кафедри теорії музики, завідувачка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>

Чжан Цзеї
аспірант кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-3628-8224>

ОКТЕТ ЯНГ ЙОНГА ДЛЯ ЗМІШАНОГО СКЛАДУ: РИСИ ІМПРЕСІОНІЗМУ Й НОВАТОРСЬКІ ТЕХНІКИ

Стаття спрямована на розкриття стилевих тенденцій у камерно-інструментальній китайській музиці в кінці ХХ століття на прикладі Октету Янг Йонга для флейти, гобоя, кларнету in B, труби in C, тромбону, ударних музичних інструментів, альту й контрабаса. У роботі також відзначено мовностильові видозміни, які відбувалися в музичному мистецтві в країні впродовж окресленого періоду – від проголошення Китайської республіки до часів звершення впливу «китайської революції». У музичній мові почався поступовий перехід від домінування західноєвропейських тенденцій до переважання індивідуалізації музичної мови.

Окреслено основні віхи життя митця, події та постаті, які вплинули на його формування як композитора-новатора. Янг Йонг у творчих пошуках слідує одній із тенденцій розвитку камерно-інструментальному жанру в цей період, а саме використанню змішаних складів: класичних європейських і китайських національних інструментів. Відчуття східного колориту в композиції досягається введенням орієнтальних інструментів ударної групи: три литаври, вібрафон, карильйон, вітряні куранти, трикутник, п'ять том-томів, там-там (великий і малий), п'ять темпл-блоків, марімби, виконання на яких доручено одній людині. Комплексний аналіз виражальних особливостей твору виявляє імпресіоністичні тенденції в переплетенні з новаторськими техніками. Твір укладений у чотири розділи з наскрізним розвитком. Розгорнутою програмою композиції композитор обрав вірші класичного китайського середньовічного поета Ду Фу, що передбачає змалювання музичними засобами зримих картин нічної природи, різних відтінків душевних переживань героя.

Ключові слова: камерна інструментальна ансамблева музика, музична культура Китаю, символи, імпресіонізм, стиль, новаторські техніки, новий поліфонічний тип викладу, композитор, аналіз музичних творів.

Pysmennna Oksana, Zhang Zeyi. Yang Yong's Octet for mixed composition: impressionist features and innovative techniques

The purpose of the article is to identify stylistic trends in chamber instrumental Chinese music of the late twentieth century on the example of Yang Yong's Octet for flute, oboe, clarinet in B, trumpet in C, trombone, percussion, viola, and double bass. The work also notes the linguistic and stylistic changes that took place in the country's musical art between the proclamation of the Republic of China and the Chinese Revolution. The musical language began a gradual transition from the

dominance of Western European trends to the predominance of individualization of the musical language.

The main milestones of the artist's life, events and figures that influenced his formation as an innovative composer are outlined. Yang Yong follows one of the trends in the development of the chamber-instrumental genre in this period, namely the use of mixed compositions: classical European and Chinese national instruments. The sense of oriental flavor in the composition is achieved by the introduction of oriental percussion instruments: three timpani, vibraphone, carillon, brass, triangle, five tom-toms, tam-tams (large and small), five tempo blocks, and marimba, performed by one person.

A comprehensive analysis of the work's expressive means reveals impressionistic tendencies intertwined with innovative techniques. The work consists of four movements with a cross-cutting development. The composer chose the poems of the classical Chinese medieval poet Du Fu as an extended program of the work, which involves the depiction of visual pictures of night nature, various shades of the hero's emotional experiences by musical means.

Key words: *chamber instrumental ensemble music, Chinese musical culture, symbolism, impressionism, style, innovative techniques, new polyphonic type of presentation, composer, analysis of musical works.*

Вступ. Музичне мистецтво попередніх епох, включно з XIX століттям, відзначалося побутуванням єдиного домінантного стилю в певних часових рамках з низкою характерних особливостей. Помітні зміни в цій ситуації відбувалися від XX століття. Розгалуження філософських поглядів і соціокультурних тенденцій, розвиток і прагнення до новацій у мистецькому мисленні, музичному мисленні зокрема, призвели до формування різноманітних стилів, що об'єдналися в напрями модернізму, постмодернізму тощо. У тогочасній соціокультурній ситуації спостерігається існування єдиного інформаційного простору, що сприяє активній взаємодії численних різновекторних культур. Такі явища відбуваються й на прикладі взаємопроникнення європейських і позаєвропейських національних тенденцій, що призводить до культурної конвергенції в академічній музиці, а також до естетико-семантичної трансформації певних уявлень у західній і східній музичних культурах¹.

Музична культура Піднебесної, що творилася китайськими митцями з часів проголошення Китайської республіки (1912 р.) до «культурної революції» (1966 р.), у своїй орієнтації на європейську традицію зазнавала неприйняття суспільства. Але наприкінці 1970-х років державним урядом здійснено низку реформ, що сприяли свободі висловлювання. Тому цей період політичного «потепління» характеризується інтенсивним творчим розвитком: митці, сповнені ентузіазму, розпочали пошуки свого індивідуального мовностильового виявлення.

Зокрема, і в музичній галузі останньої третини XX століття спостерігається вихід китайської професійної музики на новий щабель розвитку, який відображається в посиленні зацікавленості до музичної естетики «Нової хвилі». Сучасники, які підтримували нововведення в житті країни, з великим захопленням сприйняли нове віяння, яке приніс цей музичний стиль. Митці ретельно досліджували весь спектр сучасних західноєвропейських засобів композиції, адаптувавши їх до своїх національних методів, створили новий стиль в історії китайського музичного мистецтва, який вирізняється великою мірою індивідуальності.

¹ Ден Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Харків, 2018. 205 с.

Матеріали та методи. Серед талановитих композиторів, які починають свою діяльність у Китаї наприкінці ХХ століття, вагоме місце належить китайському композитору, професору кафедри композиції Центральної консерваторії **Янг Йонгу** (Ян Юн 杨勇, нар. 1955 року). Його перші музичні враження в дитинстві формувалися під впливом Пекінської Опери та різноманітних видів національних пісень, характерних для півночі Китаю. Згодом цей музичний досвід відіграв вирішальну роль у виборі освіти й майбутньої професії. Його творчий шлях розпочався в 1973 році, коли він став студентом Центральної Пекінської консерваторії зі спеціальності «композиція». Своє професійне вдосконалення Янг Йонг продовжив у магістратурі. Упродовж трьох років (1979–1982) вивчав композицію під керівництвом професорки Сяо Шансянь² та отримав ступінь магістра за спеціальністю «теорія композиції та композиційних технік».

Після закінчення навчання в 1982 році Янг Йонг почав викладацьку діяльність у Центральній консерваторії в Пекіні. У 1987 році він переїхав навчатися до США, а в 1995 році отримав докторський ступінь в Університеті Брандейса. Під час навчання в США Янг Йонг зацікавився різними сучасними методами аналізу музики, таким як система аналізу Шенка, теорія Ф. Лемана, а також вивчав сучасні методи музичної композиції, такі як випадкова музика, мінімалізм та електронна музика, особливо під впливом Едгара Вареза (Edgard Victor Achille Charles Varèse), відомого авангардного композитора ХХ століття. У 2006 році, повернувшись до Китаю з глибокими пієтетом до національної культури, він продовжив викладацьку діяльність на кафедрі композиції Центральної консерваторії в Пекіні.

Композиторський доробок митця рясніє цікавими творами різних жанрів. Напрямок розвитку музичного мислення й основні риси авторського письма Янг Йонга яскраво відобразилися у фортепіанному циклі «Дві музичні п'єси Цинхай», де перша п'єса написана в старовинному жанрі пасакалії, а друга – у стилі легкої танцювальної музики. Серед творчого надбання композитора також виділяємо такі вокальні й інструментальні твори: «Нові шістнадцять дощок» (2004), «Роздуми на гірському озері» (2002–2003), «Пісня річки» (2001), «Цвітіння орхідей» (2001), «Чотири пісні Лі. Привітання» (2000), «Свинцеве Ехо і Ехо Золоте» (2000), «Гірський хребет» (1998), «Гробниця Су Сяоксяо» (1995), Октет (1991), Перший струнний квартет (1991), Другий струнний квартет (1992) тощо.

Після повернення Янг Йонга на батьківщину у 2006 році з'являється низка нових творів, що виникли як результат звукового досвіду, набутого за кордоном. Основними композиціями цього періоду є такі: «Гірська пісня» (2019), «Три правила фольклору» (2016–2017), «Дев'ять струн на вершині» (2016), «Ліричний щоденник» (2014), «Осінній звуковий фу» (2013), «Даоцин» (2013), «Дикий гусак Північна мелодія» (2013), «Єврейські вірші» (2010–2011), «Концерт трьох струн» (2009) тощо. У цих композиціях

² Сяо Шансянь (1905–1991) – музична педагогиня й композиторка. Протягом 1924–1928 рр. здобувала освіту в Пекінській жіночій вищій школі: вивчала гру на фортепіано в класі Владімера А. Гарца (Vladimer A. Gartz) і Каміли Альбертівни Бенуа-Хорват. Гри на національних інструментах ерху й піпу навчалася в Лю Тяньхуа, а теорії та історії музики – у Сяо Юмея. 1928 р. приїхала до Шанхаю на роботу асистентом викладача в класі фортепіано Національної консерваторії. У 1930 р. професійно вдосконалювалася в Королівській музичній академії в Брюсселі. Восени 1935 р. повернулася в Китай, а 1936 р. одружилася з німецьким диригентом Германом Шерхен (Hermann Scherchen), який входив у десятку найкращих диригентів світу. Згодом переїхала до Швейцарії, займалася педагогічною діяльністю, читала лекції. У 1950 р. повернулася до Китаю, де працювала професоркою і викладачкою композиції Центральної консерваторії до виходу на пенсію.

автор гармонійно поєднує здобутки західної культури з китайськими народними музичними елементами.

За свою плідну працю композитор Янг Йонг отримав визнання й численні нагороди³. Він виступав у Сполучених Штатах Америки, Великобританії, Італії, Німеччині, Канаді, Швеції, Нідерландах, Данії, Україні, Південній Кореї, Японії та інших країнах, був високо оцінений фахівцями та професіоналами музичної галузі. Його творчість набула великої популярності як удома, так і за кордоном, отримавши нагороди національного фонду мистецтв, Массачусетської ради мистецтв, Meet The Composer та інших фондів. Композиції Янга Йонга виконували чимало видатних оркестрів у багатьох країнах світу, а саме: Голландський новий оркестр, Бостонський сучасний симфонічний оркестр, Барселонський симфонічний оркестр, Гонконгський оркестр і Симфонічний оркестр Святого Йосипа в США. З композитором також співпрацюють камерні оркестри світового рівня: Берлінський філармонічний оркестр, австрійський оркестр Ділай, оркестр Парнасу Сідней, Альфа-оркестр в США, Новий оркестр Poteauton у Пітсбурзі тощо⁴.

Література. Проблеми камерно-інструментальної музики в Китаї та композиторам, які творили в цьому жанрі, присвячена низка праць китайських музикознавців. У розвідках Віктора Батанова «Універсальність музичного професіоналізму в XX сторіччі й діяльність Юна Ісанга»⁵, а також у статті «Жанрово-стильові тенденції в камерно-інструментальних ансамблях»⁶ окреслені основні напрями розвитку жанру впродовж окресленого періоду, побіжно заторкуючи й доробок Янга Йонга.

Змішані склади камерно-інструментальних ансамблів інноваційне гармонійне й поліфонічне звучання, темброві особливості описує Лі Сіань у статті «Культурна трансформація і структура поля напруженості китайської музики»⁷, відзначаючи, що компонування творів проходить під лозунгом «використання іноземної музики для китайських цілей» і «витіснення старого, щоб ввести нове».

У праці Вей Міня «Художня концепція використання ресурсів народної музики для інструментального письма – аналіз шляху до створення камерної музики

³ Серед головних нагород – перший приз Вашингтонського міжнародного конкурсу композиції, перший приз у Міжнародному конкурсі композиції ALEA III в США, перший приз у Міжнародному конкурсі композиції «Валентини Буккі» (Valentina Bucchi) в Італії, перший приз у Міжнародному конкурсі композиції “Citat de Tarragona” в Іспанії, перший приз у Міжнародному конкурсі композиції “Delta Omicron” у США, 13 послідовних призів Він отримав міжнародні нагороди, такі як Щорічна спеціальна премія Американського товариства композиторів, письменників і видавців (ASCAP).

⁴ Boston University Concert Programs. URL: https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/32088/1991_09_Alea_III_int_comp_competition_concert_web.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 12.08.2024).

⁵ Батанов В. Універсальність музичного професіоналізму в XX сторіччі й діяльність Юна Ісанга. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*: збірник статей / гол. ред. О. Смоляк. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 3. С. 83–89.

⁶ Батанов В. Жанрово-стильові тенденції в камерно-інструментальних ансамблях. URL: <http://https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-stilevy-e-orientiry-kamerno-instrumentalnoy-muzyki-kitayskih-kompozitorov-hh-veka> (дата звернення: 12.08.2024).

⁷ Лі Сіань. Культурна трансформація і структура поля напруженості китайської музики. *Китайське музикознавство*. 1994. № 4. 44 с.

сучасної народної музики Ян Юна «Осінь звукова fuga»⁸ розглядаються питання поєднання китайських народних і європейських академічних інструментів. Основні віхи життя й досягнення Янг Йонга окреслені в статті Сунь Сяойе «Композитор, сповнений відчуття народної музики»⁹.

Особливості музичної мови та стильові тенденції загалом у творчості Янг Йонга й зокрема його творів у камерно-інструментальному жанрі поки що не стали об'єктом дослідження ні китайських, ні українських музикознавців. Тому детальний комплексний аналіз показового твору митця останнього десятиліття XX століття – Октет для змішаного складу, – вважаємо потрібним і корисним для виконавців камерно-інструментальних творів, також для китайських та українських музикознавців. Висвітлення особливостей музичної мови композитора дає можливість зарахувати його до загального стильового поля розвитку жанру в Піднебесній під кінець XX століття. У цьому вбачаємо **актуальність статті**.

Серед **методів дослідження** переважають *історичний* – при окресленні етапів розвитку камерно-вокального жанру; *джерелознавчий* – при опрацюванні наукової літератури; *структурно-аналітичний* – для аналізу камерно-вокальних творів композитора, визначення стилю, семантичного змісту й особливостей музичної мови композитора.

Результати. Китайська музична культура відзначається домінуванням саме вокального музичного жанру як найбільш природного та відповідного національній ментальності. Проте Янг Йонг не менш важливе місце у своїй творчості відводить інструментальним композиціям, що підтверджується їх переліком. Одним із показових зразків цього жанру є **Октет**, створений у 1991 році. Цей твір написаний для змішаного складу інструментів: флейти, гобоя, кларнета *in B*, труби *in C*, тромбона, ударних музичних інструментів, альту й контрабаса. Викладу музичного матеріалу передую невелика поетична інтродукція, яка наштотує слухача на відповідний лірично-ностальгічний тужливий настрій твору. За літературну основу композитор обрав поему Ду Фу. Перед уявою постають зримі картини нічної природи та душевні переживання самотнього героя.

*Біла ніч, місяць наче не натягнутий лук,
Обвуглений ліхтарик майже задрімав.
Виють гірські вітри; бентежний неспокій;
Падає листя з дерев; цикади стривожені.
Якийсь час я задую приємні миттєвості на схід від річки,
І спливає в уяві човен під снігом.
Виникають варварські пісні, що захоплюють зірки, які сходять;
Руїни вже давно в темряві, і дерева прихилились до каменів.
Коли небо нахилене, люди придивляються пильніше, місяць заходить.*

Для кращого розуміння музичної композиції необхідно проникнутися ідеєю поетичного твору й дослідити глибокі філософські символи, закладені поетом. **Ду Фу** (杜甫, 712–770) – визначний китайський поет, діяльність якого пов'язана з поетичною історією династії Тан. Він присвятив своє життя розвитку китайської поетичної культури. У творчості митець уміло відобразив життя власного народу, різноманітні грані людської

⁸ Вей Мін: Художня концепція використання ресурсів народної музики для інструментального письма — аналіз шляху до створення камерної музики сучасної народної музики Ян Юна «Осінь звукова fuga». *Журнал Центральної консерваторії*. 2017. Вип. 4. С. 48, 62.

⁹ Сунь Сяойе. Композитор, сповнений відчуття народної музики. *Музичне життя (music life)*. 2020. Вип. 2. 37с.

особистості й красу рідного краю. Як окрему ланку, китайські літературні критики виділяють вірші на політичну тематику, які історично висвітлюють панораму правління династії Тан: від феєричного злету до падіння. Загалом поетична спадщина митця налічує більше ніж півтори тисячі творів, що збереглися до наших часів. Найвідоміші його вірші: «Пісня про хліб і шовк», «Повертаються дикі гуси», «Три розлуки» й багато інших.

Образ нічної природи, що є тематично близький до обраного твору, утілюється також в інших творах поета: «При місяці згадую брата», «Подорожуючи, вночі описую почуття», «З весняної ночі радію дощу». Форма віршів і поетична мова творінь Ду Фу постійно вдосконалювалася в процесі творчості, урешті, досягла небачених висот майстерності. Твори Ду Фу досі не втрачають своєї актуальності, посідаючи вагоме місце в скарбниці східної літератури. Важко переоцінити його величезний вплив на формування китайської поезії. Ду Фу в Китаї й зараз згадують із надзвичайною пошаною та називають «корифеєм поезії»¹⁰.

Світова прем'єра Октету відбулася 14 вересня 1991 року на Alea III¹¹ Міжнародному конкурсі композиторів у Бостоні, музичний директор – Теодор Антоніо (Theodore Antoniou), Гюнтер Шуллер (Gunther Schuller) – запрошений диригент. Композиція прозвучала у виконанні Gaudi Victor String Quartet¹².

Твір скомпонований за принципом наскрізного розвитку з виділенням окремих чотирьох розділів. Композитор застосовує модель ансамблевого письма, у якій поєднується ідея рівноправності інструментів із моментами висунування «перших серед рівних», якими є флейта, гобой і кларнет. Ці тембри заявляють про свою домінантність уже з перших тактів твору. Важливу роль у вираженні всього спектру емоцій автор відводить ударним інструментам. У партитурі зазначено цілу низку групи ударних інструментів, гру на яких доручено одному виконавцю, серед них – 3 литаври, вібрафон, карильйон, куранти, вітряні куранти, трикутник, 5 том-том, там-там (великий і малий), 5 темп-блок, марімба. Більшість із цих інструментів прийнято використовувати в орієнтальній музиці: додають відчуття східного колориту в композиції.

У загальний настрій твору слухача вводить тема, доручена дерев'яним інструментам. Мелодична лінія, що проводиться спершу в партії кларнета в спокійному темпі (четвертна = 55), немов пробивається крізь темряву ночі, шукаючи свій шлях. У її основі переплітаються півтонові зсуви та стрибки на широкі інтервали (приклад 1).

¹⁰ Ду Фу. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 1 : А – К. С. 580–581. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Schavurskyi_Borys/Zarubizhni_pysmennyky_entsyklopedychnyi_dovidnyk_Tom_1.pdf?PHPSESSID=820musa50f0nikff8dkknsiio5 (дата звернення: 12.08.2024).

¹¹ Alea III – це колектив сучасної музики в Бостонському університеті, команда, яка займається популяризацією, виконанням музики ХХ століття. Заснована в 1978 році, Alea III є вже третьою такою групою, організованою музичним керівником Теодором Антоніо. Колектив дуже зацікавлений музикою, яку він охоплює, відкритий для експериментів і досліджень. Протягом багатьох років Alea III запропонували можливості світової прем'єри для десятків сучасних композиторів, часто під керівництвом самого композитора та з розширеними програмними примітками чи коментарями. Колектив виконав понад 525 творів близько 360 композиторів, більшість із яких є сучасниками. Завдяки його натхненню створені десятки інших сучасних груп, які пропонують молодим композиторам і музикантам більше можливостей виконання й осягнення сучасної музики.

¹² Boston University Concert Programs. URL: https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/32088/1991_09_Alea_III_int_comp_competition_concert_web.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 12.08.2024).



Приклад 1. Октет. Янг Йонг (тт. 1–4). Початкова тема розділу А

Ефект поривів вітру, про які йдеться в пролозі («Виють гірські вітри»), реалізується за допомогою уривчастого фразування та хвилеподібної динаміки ($p - f - mp - pp$), що змінюється навіть у межах однієї фрази. Доповненням до глибокого кларнетового соло звучать ударні інструменти, вони вводяться почергово (том-том, литаври, вібрафон, там-там), створюючи різноманітними тембрами образ нічної атмосфери, таємничості. Тема у видозміненому вигляді проводиться в партії флейти (11 т.) і гобоя (19 т.), їх звучання нашаровується, створюючи мереживо голосів і тембрів. Струнна група – альт і контрабас – у цьому розділі виконує акомпанувальну роль, тримає педаль на довгих нотах, чергуючи з акордами *pizzicato*.

Музичне полотно поступово оживає, активне *accelerando* готує поживалення темпу – *Piu mosso* (33 т.), яке позначене виплеском виразного акорду за участі дерев'яних духових, трикутника й альту. Гомофонно-гармонічний виклад фактури змінюється низхідним рухом квінтолями, який починається в партії флейти, його підхоплює гобой і кларнет. Із початком *Piu mosso* розпочинається розробкова фаза першого розділу. Уперше на звуковій арені з'являються мідні інструменти – труба і тромбон. Порівняно з дерев'яними, які є названими «солоістами», у мідних насиченість партії є менш віртуозною, частіше використання їх у гармонічній функції з окремими сольними епізодами.

Кульмінація першого розділу випадає на початок 50 такту. Стан напруженості переданий тремоло духових у високому регістрі й низьких струнних на *forte*. На фоні тремолоючих інструментів вимальовується лаконічне соло марімби, що завершується ефектним арпеджованим акордом зі стрімким *crescendo* до *ff* (приклад 2).



Приклад 2. Октет. Янг Йонг. Соло марімби (48–52 т. т.)

Спад кульмінаційного епізоду викладено емоційними діалогами-перекличками духових на фоні тремоло струнних, що супроводжується поступовим затиханням у динамічному плані аж до *ppp*, заповільненням темпу та поступовим переходом альту в зону гри на підставці – *poco a poco sul ponticello*. Цей спеціальний спосіб видобування звуку надає альту зловісного, шиплячо-свистячого звучання. Композитор використав його задля створення ефекту загадковості й таємничості, адже він є дуже вдалим засобом для повноцінного та винахідливого звукопису на струнно-смічкових інструментах.

Завершальна фаза першого розділу (69 т.) – *Meno mosso* – характеризується розрідженням звучання. На зміну інтенсивності напруження кульмінаційного епізоду приходить полегшення, автор залишає лише окремі інструменти. Головну роль на себе перебирає альт, окрім гармонічної функції йому доручається ведення мелодичної лінії. Переважання середнього й низького регістру, завдяки переходу на альтову флейту й бас-кларнет, створює певні асоціації заглиблення в нічні роздуми.

Свої образні барви вносить розділ В (117 т.). Зміна настроєвого тону передана трансформацією ритмічної пульсації та, що очевидно, появою цілком нового тематичного матеріалу (приклад 3).

«Нотки» збентеження відчуються вже з перших тактів. В основі мелодичної лінії – уривчасті фрази, побудовані на широких стрибках, що в комплексному нагромадженні інструментів утворюють дисонансні звучання. Початковий мотив зосереджений навколо інтервалу малої септими (с – b), синкопований ритм і миттєва градація динамічної палітри сприяють підсиленню відчуття душевного неспокою.

У процесі розгортання розділу мелодична лінія наповнюється довшими фразами (т. т. 160–168). Тематичний матеріал у стретному викладі проводиться в партії флейти, кларнета, труби, гобоя та альту з поступовим ритмічним ущільненням (від дуолів до секстолів). Загальний висхідний рух переносить слухача в зону високого регістру, у поступовому *diminuendo* інструменти зникають, остання квінтоль звучить у виконанні лише флейти на *pp*. Весь накопичений неспокій розчиняється, немов мильна бульбашка, яка підіймається вгору й ледь помітно, беззвучно щезає. Бажаний ефект невагомості створюється завдяки прийому *glissando* в партії альту й ударних. Особливий тембр вітряних курант забезпечує досягнення потрібного колористичного задуму. Такт цілковитої тиші (169 т.) – пауза *tutti*, провіщає початок чогось нового (приклад 4).

Після короткочасного затишшя, ніби вихор, вривається нестримне *Piu mosso* (170 т.) – початок розділу С. Шалений рух шістнадцятими в темпі 132 уд./хв. на *ff* нагадає бурю, що зриває все на своєму шляху. У ядрі тематичного матеріалу хід на інтервал малої терції (es-c, fis-a). Містичності додає том-том, який, наче символ незворотності часу, розміреними ударами відбиває вісімки. Бурхливий потік нот, експонований на початку

Приклад 3. Октет. Янг Йонг. Розділ В (117–120 т. т.)

Приклад 4. Октет. Янг Йонг (169–172 т. т.) Розділ С. Емоційно бурхлива тема

розділу, увірвався раптово й так само різко обривається. На зміну йому приходить виразна мелодійна тема широкого розміреного характеру, що зароджується в партії гобоя (185 т.), її підхоплює труба та флейта (приклад 5).

У цьому розділі композитор відображає конфлікт двох душевних станів – нестримного напруження й розміреного спокою. Ці два переважаючі образи, що знаходяться на різних емоційних полюсах, спершу заявляють про себе окремо, а далі співіснують, ведучи боротьбу впродовж цілого розділу за першість. У спокій розміреної мелодії все більше вкраплюються елементи тривоги, напруженості й, урешті, таки знову здійснюється вихор. Розділ С завершується тріумфом теми бурхливого характеру, початкова її фраза проводиться в партії мідних і струнних інструментів.

Своєрідним підсумком усього твору є останній розділ D (268 т.) – *Poco meno mosso*. Окрім введення нового матеріалу, в основі містить фрагменти тем із попередніх розділів у точному і трансформованому вигляді, що поєднуються за принципом монтажу. Він розпочинається відчайдушним закликком флейти, що переростає в діалог між дерев'яними й мідними духовими. Струнні беруть на себе місію забезпечення «надійного тилу» та повертаються до своєї початкової функції акомпанування. Звучання дерев'яних духових набуває більш глибокого характеру й переноситься в нижній регістр, для цього здійснюється заміна інструментів на альтову флейту, англійський ріжок і бас-кларнет (293 т.).

Приклад 5. Октет. Янг Йонг (185–188 т. т.) Тема розміреного спокою

живописні картини й різні градації душевних станів людини, яка відчувається цілком самотньою та порожньою на тлі безмежної та величної нічної природи.

Досліджений камерно-інструментальний твір Янг Йонга для змішаного складу інструментів репрезентує таку модель ансамблевого письма, де принцип рівноправності сполучається з висуванням окремих тембрів (флейти, гобоя та кларнета) як солістів. В Октеті простежуємо поєднання ансамблевого письма з прийомами оркестрового, що дає змогу організувати велику кількість партій у гармонійний узгоджений організм.

Література

1. Батанов В. Жанрово-стильові тенденції в камерно-інструментальних ансамблях. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-stilevyie-orientiry-kamerno-instrumentalnoy-muzyki-kitayskikh-kompozitorov-hh-veka> (дата звернення: 07.07.2023).
2. Батанов В. Універсальність музичного професіоналізму в XX сторіччі й діяльність Юна Іс-анга. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*: збірник статей / гол. ред. О. Смоляк. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 3. С. 83–89.
3. Вей Мін: Художня концепція використання ресурсів народної музики для інструментального письма – аналіз шляху до створення камерної музики сучасної народної музики Ян Юна «Осіньна звукова fuga». *Журнал Центральної консерваторії*. 2017. Вип. 4. С. 48, 62. 来源: 魏明:《将民间音乐资源用于器乐化写作的艺术构思杨勇当代民乐室内乐〈秋声赋〉创作路径解析》,《中央音乐学院学报》,2017年,第4期,第48页,第62页。
4. Го Шухуй. Поетичний світ, музичний світ, навмисний світ – підручник з чотирьох поем Ян Ліціна про династію Тан – для сопрано, ударних і фортепіано». *Музичне мистецтво*. 2004. № 1. С. 38. 来源: 郭树芸:《诗境乐境意境-杨立青〈唐诗四首-为女高音、打击乐与钢琴〉初探》,《音乐艺术》,2004年,第1期,第38页。
5. Ден Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2018. 205 с.
6. Ду Фу. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 1: А – К. С. 580–581. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Schavurskyi_Borys/Zarubizhni_pysmennyky_entsyklopedychnyi_dovidnyk_Tom_1.pdf?PHPSESSID=820musa50f0nikff8dkknsiio5, (дата звернення: 07.07.2023).
7. Лі Сіань. Культурна трансформація і структура поля напруженості китайської музики. *Китайське музикознавство*. 1994. № 4. С. 44. 李賢,《文化變遷與中國音樂張力場的結構》。中國音樂學,1994年第4期,第44頁。
8. Сунь Сяойе. Композитор, сповнений відчуття народної музики. *Музичне життя (music life)*. 2020. Вип. 2. 37 с. 孙晓烨“饱蘸中国民间音乐情怀的作曲家”音乐生活2020年第2期 37.
9. Boston University Concert Programs. URL: https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/32088/1991_09_Alea_III_int_comp_competition_concert_web.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 12.03.2024).