

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
МИСТЕЦТВ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ВИКОНАВСТВО НА СТРУННО-ЩИПКОВИХ  
ІНСТРУМЕНТАХ В КИТАЇ: ЕТАПИ РОЗВИТКУ**

Магістерська робота

**СЮЙ ВЕНЬЦЗЕ**

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, професор

Чернявська М.С.

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

Сюй Веньцзе

**Харків – 2022**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. СТРУННО-ЩИПКОВІ ІНСТРУМЕНТИ В КИТАЇ ЯК СФЕРА ТВОРЧОСТІ: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ.....</b>	<b>6</b>
1.1. Зародження та розвиток струнно-щипкових інструментів у Стародавньому та Середньовічному Китаї.....	6
1.2. Виконавство на китайських струнно-щипкових інструментах у XX столітті.....	10
1.3. <i>Гуцинь</i> та <i>гучжен</i> в контексті національної комуністичної ідеології.....	13
1.4. Реформа <i>гуциня</i> та <i>гуджена</i> у другій половині XX століття.....	17
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>22</b>
<b>РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК АРФОВОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЇ..</b>	<b>24</b>
2.1. Китайська арфа <i>конгоу</i> : історія та сучасна еволюція.....	24
2.2. Шляхи західноєвропейського арфового мистецтва у Китаї.....	33
2.3. Розвиток китайського арфового мистецтва у XXI столітті.....	39
2.4. Творча діяльність видатних китайських арфістів.....	42
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>45</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>47</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>51</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** У музичній культурі Китаю струнно-щипкові інструменти займають значне місце. Вони відрізняються різноманіттям видів, широким поширенням і виразністю тембрів. Найбільш популярними є *цинь, гуцинь, піпа, чжен, гуджен, конгху*. Струнно-щипкові інструменти є найдавнішими і улюбленими в народі, вони супроводжують багато важливих подій в житті людини, служать невід'ємною частиною традиційних обрядів і звичаїв. За багатовікову історію розвитку в Китаї накопичено багатий досвід виконавства на цій групі інструментів, апробований цілий спектр різноманітних прийомів гри. Даний шар можна назвати одним із символів китайської національної музичної культури в цілому.

На нинішньому історичному етапі назріла необхідність узагальнення досвіду, прогнозування подальшого розвитку виконавства і освіти в Китаї на струнно-щипкових інструментах. У сучасному китайському музикознавстві досі відсутнє спеціальне дослідження, в якому були б вивчені етапи розвитку національного виконавського мистецтва, узагальнені його найбільш характерні закономірності та тенденції.

Формування цілісного уявлення про динаміку розвитку виконавства на струнно-щипкових інструментах в Китаї, про його вплив на сучасне музичне мистецтво є сьогодні **актуальним** завданням. Представлений в дисертації історико-хронологічний огляд дозволить розглянути общехудожественная тенденції китайського музичного виконавства в історичному ракурсі, наблизитися до більш повного розуміння сучасного художнього процесу в китайському музичному мистецтві.

**Метою дослідження** є наукове узагальнення історичного досвіду формування та динаміки розвитку виконавства на струнно-щипкових інструментах в Китаї.

Відповідно до поставленої мети в роботі вирішуються наступні **завдання:**

- розглянути еволюцію виконавства на струнно-щипкових інструментах в Китаї;
- позначити її основні етапи та виявити характер динаміки розвитку;
- дослідити виконавську, педагогічну, методичну та організаційну діяльність представників китайських музикантів, які володіють струнно-щипкових інструментами.

**Об'єктом дослідження** є музичне мистецтво Китаю і Європи.

**Предметом дослідження** є динаміка розвитку виконавства на струнно-щипкових інструментах в Китаї.

Основними **методами**, використаними в роботі, стали:

- аналітичний - при вивченні наукової літератури;
- теоретичний - при дослідженні концептуальних засад творчої діяльності, які проявляються у взаємозв'язку музично-виконавської майстерності, педагогічної, організаційної та інших видах діяльності китайських піаністів;
- історичний - при аналізі музично-культурного життя Китаю досліджуваного періоду.
- історико-типологічний - сприяє вибудовування історичних зв'язків і наступності різних ланок в області китайського музичного мистецтва;
- компаративний - притягнутий для обґрунтування ментальних основ китайського виконавського мистецтва на струнно-щипкових інструментах;
- порівняльного аналізу - при порівнянні виконавських прийомів на різних струнно-щипкових інструментах.

**Теоретична база дослідження.** На сьогоднішній день основні зусилля національної музикознавчої думки в Китаї спрямовані на дослідження:

- багатовікової історії китайського музичного мистецтва (Лю Бінцян [14], Й Ген-Ір [29], Lan, Yusong [43], Meng Jiaxin [50], Xin Yue Li [56], Бо Хе [59], Ван Гуанзін [60], Ван Цзя [64]);

- розвитку китайського національного інструментарія (Cheng Te-yuan [37], Gaywood H. [39], Lee Yuan-Yuan [44], Liang Ming Yuen [45], Li Yuan-Ching [48], Li Yuan-Ching [48], Meng Jiaxin [50], Xin Yue Li [56], Дін Ян [67], Жан Маочин [68]).

Розкриття теми затребувало розгляду наукових праць, присвячених:

- розвитку китайського національного музичного мистецтва у XX–XXI ст. (Бай Є [1], Ян Янь [35], Cheng Te-yuan [37], Shen Sin-Yan [53], Ван Цзя [64], Лю Ши Янь [70], Чжен Юан [72]);

- зв'язкам китайської композиторської творчості з музичним фольклором (Ван Ін [4], Вей Цзюнь [5], Gaywood H. [39], Ван Сяотонг [63]).

- проблемам виконавства на струнно-щипкових інструментах і педагогіки в Китаї (Ло Чжихуей [13], Liang Ming Yuen [45], Ван Тянь [63], Ван Цянь [65], О Ван Цянь [71], Ян Івень [73]).

Виконавський аспект роботи визначив особливий інтерес до літератури, що розкривають найважливіші тенденції сучасного світового інструментального мистецтва (В. Дулова [7], О. Катрич [9], Н. Покровська [23], Во Lawergren [36]).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в наступному, що *вперше*:

- узагальнені найбільш характерні закономірності і тенденції розвитку виконавства на струнно-щипкових інструментах в Китаї;

- дана оцінка виконавської, педагогічної, методичної та організаторської діяльності видатних представників в області виконавства на струнно-щипкових інструментах в Китаї;

- виявлена динаміка концертної практики на струнно-щипкових інструментах в Китаї, визначено особливості концертного життя і гастрольних виступів китайських музикантів.

**Практична значимість дослідження** бачиться в можливості усвідомлено підходити до проблем навчання на національних і західних

струнно-щипкових інструментах в подальшій практичній педагогічній роботі в Китаї.

**Структура дослідження.** Робота складається з Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 57 сторінок, з них основного тексту – 50 сторінок, Список використаних джерел – 73 найменування.

# РОЗДІЛ 1

## СТРУННО-ЩИПКОВІ ІНСТРУМЕНТИ В КИТАЇ

### ЯК СФЕРА ТВОРЧОСТІ: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

#### 1.1. Зародження та розвиток струнно-щипкових інструментів у Стародавньому та Середньовічному Китаї

Історія виконавства на струнно-щипкових інструментах почалася одночасно з виникненням самої музики і інструментарію в Китаї та не може бути відірвана від них. Вивчаючи шляхи їх розвитку, можна оцінити рівень сучасного мистецтва гри на інструментах і пояснити його особливості.

Історія Китаю має приблизно понад чотири з половиною тисячоліття існування. В епоху Чжоу (XI – III ст. до н. е.) правляча династія, усвідомлюючи велику силу музики, засновує Музичне відомство, при якому вперше в історії музики Китаю (можливо, вперше у всесвітній історії) відкриває музичну школу для підготовки музикантів та танцюристів. Цей період характеризується різким збільшенням музичного інструментарію, що призвело до необхідності класифікації залежно від матеріалів, у тому числі виготовляються інструменти (камінь, залізо, шовк, бамбук, гарбуз, земля, шкіра, дерево).

У цю епоху складається філософське осмислення ролі та місця музики у суспільстві, і воно пов'язане, перш за все, з діяльністю Конфуція (бл. 551–479 рр. до н. е.). Виходячи зі свого розуміння музики, конфуціанство вважає, що музика є одним із найважливіших засобів суспільного виховання та управління державою. Музика має надихати суспільство на високі ідеї, але водночас вона може розбещувати його звичаї. Отже, мета музики у тому, щоб у гармонію протилежні, водночас взаємопроникні, космічні початку інь і ян, сприяти пробудженню добрих моральних сил нашого суспільства та устрою ідеального держави.

Конфуціанське вчення про музику, хоча воно було панівним, але не було єдиним у Стародавньому Китаї. Насамперед тут слід назвати даосизм, засновником якого вважається Лао-цзи (приблизно VI–V ст. до н. е.) – автор невеликого за обсягом трактату «Дао де цзин» («Класичний шлях та його сила»). У поглядах на музику даосизм вважав, що необхідною якістю музики є простота і природність, бо тільки вони є критерієм прекрасного в житті та мистецтві [29].

У духовному образі китайської цивілізації конфуціанство і даосизм позитивно доповнювали одне одного, компенсуючи деякі вади свого вчення. Так, якщо конфуціанство, довівши свої ідеали до логічного завершення, відкидав право індивіда на духовну свободу, то даосизм, навпаки, закликав його до духовного самовдосконалення та задоволення своїх духовних потреб. Саме завдяки цьому негласному союзу одержало сприятливий розвиток, з одного боку, офіційне мистецтво «високої» традиції, з іншого, – світське мистецтво, вільне та необмежене рамками суворої ідеологічної системи.

У Стародавньому Китаї, поряд з філософським осмисленням ролі та місця музики у суспільстві, велика увага приділялася проблемам теорії музики. Одним із перших трактатів, в якому містяться відомості про теорію музики, є «Гуаньцзи», авторство якого приписується Гуань Чжуну (645 рр. до н.е.). У трактаті йдеться про числове вираження кожного з п'яти звуків пентатонного звукоряду гун (палац), шан (рада), цзюе (ріг), чжи (заклик), юй (крила). При цьому певне звучання кожного звуку служило у давніх китайців показником справ у державі. Якщо звуки ладової організації засмучені, всі вони, заважаючи одне одному, наближають дні загибелі держави.

П'ять основних звуків пентатонного звукоряду, приблизно III в. до зв. е., поповнилися двома додатковими звуками (п'єн-чжі та п'єн-гун), утворивши гаму з семи звуків. Так, одночасно існували п'яти- та семиступна гами при першості пентатоніки.

Епоха Чжоу, особливо її пізній період, є вихідним етапом історії розвитку музичної культури Китаю. Саме в цю епоху відбувається

філософське осмислення ролі музики в суспільстві, було здійснено класифікацію інструментів з восьми класів та зроблено спробу наукового пояснення системи звукоряду. Саме в цей період музика, виділяючись із синкретичного виду мистецтв (музика + поезія + хореографія), стає самостійним його видом і одержує назву «іньюе» («мистецтво звуків»). Невипадково, багато діячі культури наступних поколінь часто звертали погляди до духовних цінностей чжоуської епохи.

Найважливішою подією для майбутнього музичної культури Китаю було заснування в *ханську епоху* (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.), а саме у 112 р. до н. е. державної установи – особливої музичної Палати під назвою «юефа». Палата повинна була суворо стежити за музичним життям країни, бо дотримання встановлених норм і правильне проведення забезпечували порядок у державі.

Музична Палата Юефу проіснувала 106 років. Вона систематизувала правила та порядок проведення палацових церемоній та ритуальних обрядів, провела найранішу класифікацію музики за родами (класична яюе та народна суюе), започаткувала збирання народних пісень. Діяльність Палати вплинула на розвиток пісенної поезії, підготувавши потужний розквіт китайської поезії в танську епоху (618-907). Під її впливом були написані, наприклад, «Нові народні пісні» Бо Цзюй-і (772–846), «Юефу на нові теми» Юань Чженя (779–831), вірші на кшталт юефу Ду Фу (712–770) та інших [29].

В історії Китаю великий інтерес становить *епоха танської династії* (618-907). Вона увійшла в історію Китаю як «золоте століття». Вже перші роки свого правління імператорський двір і уряд засновують спеціальний заклад Цзяофан (618), відповідальний станом музичної культури країни. У цю епоху остаточно формуються основні засади класичної ритуальної (церемоніальної) музики яюе, закладені ще епоху Чжоу. Принципи, що сформувалися остаточно в танську епоху, надалі залишаються майже незмінними у всіх наступних століттях.

Поряд із суворою класичною формою придворної ритуальної музики яює великий розвиток отримує світська музика, тобто банкетно-церемоніальна яньює, парадно-військова кучуэйює, пісенно-танцювальна дацюй та інструментальна, особливо виконавство на *цині*.

Музикування на цині, подібно до церемоніальних оркестрів яює, є унікальним явищем в історії культури Китаю. Феномен циня, пов'язаний з його історичною довговічністю та особливим становищем, яке він займає у спільній історії культури Китаю, заснований на безлічі складових. Згідно з релігійними уявленнями верхня дека, звернена вгору, мається на увазі Небо, нижня плоска – Земля. П'ять струн ранньої конструкції циня означають 5 елементів світобудови (вогонь, вода, земля, дерево, метал), 7 струн пізньої конструкції – сім днів тижня.

Сконструйований таким чином інструмент повинен був мати особливий тембр, що ідеально відповідає ідеям встановлення гармонії на Небі та Землі, контакту духів предків з живими людьми. Звучання інструменту розглядалося як духовного розкріпачення, набуття гармонії з навколишнім світом. Усе це лежало у руслі ідеології як конфуціанської, а й даосско-буддистської доктрин. У світлі цієї ідеології віталася гра цине в усамітненні на лоні природи – «в тіні лісу», «сидячи на камені» і т. д. музиканта грає на цину на тлі природи.

Одним з найдавніших китайських інструментів є *цинь* або *гуцинь* («Гу» означає древній. Інше, більш повна назва цього інструменту – *цисяньцинь*, що означає семиструнний цинь); його історія налічує більше трьох тисяч років. *Цинь* займає важливе місце в китайській музичній культурі. *Гуцинь*, можливо, володіє найбільш багатю палітрою звучання серед відомих в світі музичних інструментів: цей інструмент має понад ста обертонів. *Піпа* нарівні з *цинем* є найдавнішим і найпопулярнішим інструментом в музичній культурі Китаю.

Чотириструнна *піпа* знаменита своєю яскравою виразністю і здатність звучати пристрасно і героїчно могутньо, в той же час невловимо тонко і витончено. Виконавський діапазон обумовлений безліччю прийомів гри на піпі – таких, як тань (щипок струни вліво кінчиком нігтя вказівного пальця

правої руки), тiao (підняття струни кінчиком нігтя великого пальця правої руки направо), гоу (принцип, як і в тiao, тільки наліво), мо (повільний, плавний щипок), яо (швидке тремоло на одній струні), сао (швидкий перебір трьох-чотирьох струн другим пальцем правої руки справа наліво), фу (те саме, що і сао, але зліва направо) і багато інших .

*Чжен*, як *pipa* і *цинъ*, також належить до скарбниці стародавніх інструментів Китаю. Своїм зовнішнім виглядом *чжен* нагадує *цинъ*, проте слід зауважити, що *цинъ* здавна вважався інструментом правлячого класу, на Чжен переважно музицировали прості люди.

Практика та теорія циня постійно вдосконалювалася. У другій половині цинської династії (1644–1911) у суспільній свідомості посилюється інтерес до спадщини минулого, і було записано багато зразків музики, у тому числі для циня, наприклад: «Гуанлінсань» («Втеча з Гуанліня»), «Хуцзяшибапай» («18 часток свистульки з травинки»), «Цзюкуан» («Буйство п'яного») та ін.

Наприкінці XIX століття Китай ще був аграрною економікою продовжуючись у феодальному стилі, що існував століттями. Хоча в інших країнах спостерігалися економічні та політичні події, Китаю бракувало належно застосовних методів, які можна було б використовувати для розробки та модернізації подібним чином. Злам століть став переломним періодом в історії Китаю. З одного боку, цей перелом пов'язаний з насильницьким залученням китайського суспільства до форм європейської цивілізації, з іншого – з наростаючим хвилюванням народних мас, що призвело до Сінхайської революції 1911 року, внаслідок якої було повалено не лише владу цинської династії, а й вся система імперії.

## **1.2. Виконавство на китайських струнно-щипкових інструментах у XX столітті**

Революція 1911 року повалила династію Цинь і ця подія призвела до кінця 5000-літній імперське правління. С цього моменту молоді китайці

отримали можливість виїжджати в західні країни для навчання музиці. У Китаї починається масове знайомство з європейською музикою, вводиться європейська система нотації. Постійно збільшується число китайської молоді, що слухала західну музику, навчалася грати на західних інструментах і навіть шукала шляхи, які дозволили б адаптувати західну музику до китайської культури.

XX століття стало для Китаю періодом великих політичних та економічних зрушень та потрясінь. Щоб жити своєю власною культурою, Китаю необхідно засвоїти багато прогресивного з іноземних культур, чого не було зроблено достатньо в минулому. На початку XX століття відбулася справжня революція китайської музики. Однією з пропозицій було позичати Західні риси і прищеплюють ідеї до китайської музики, тоді як інша ідея полягала в прищепленні Китайські риси західних ідей. Китайське захоплення західною музикою та її наукове осягнення охопило усі аспекти, включаючи виготовлення інструментів, логіку гармоніки та мелодичні структури, а також той факт, що це був продукт країн, економіки яких продемонстрували такий підхід. На традиційну китайську музику часто нарікали за те, що вона представляла феодальне суспільство, тоді як сучасна музика повинна була представляти сучасне егалітарне суспільство.

Ці ідеї були реалізовані при розробці масових пісень, за якими потім пішли національна музика і, отже, розробка інструментів, придатних для її озвучування. Музика як мистецтво надавала корисну підсвідому допомогу комунізму та її революційне використання вперше виявилось в 1920-х і 1930-х роках завдяки розвитку масової пісні, розвиватиметься колективне почуття та єдність. Пісні для мас «протиставили традиційні мелодійні форми, будучи широкими, маршовими, виконані в простих строфічних формах і призначені для співу в унісон, супроводжується гармоніями західного стилю з будь-якими доступними інструментами» [41, с.9].

Це був розвиток цих масових пісень з їхнім політичним змістом, який задав параметри подальшої реформи музики Китаю протягом 1940-х та 1950-

х років. Мао Цзедун підтримав цю думку, заявивши, що вся музика повинна містити офіційне послання уряду та прийняття принципів, що містяться в працях Лу Сюня «Вся література – це пропаганда, але не вся пропаганда – це мистецтво» [52, с. 13].

За іронією долі, Мао Цзедун просто заважав, а не заперечував конфуціанську думку певна музика була хорошою, тоді як інша музика могла руйнувати. У Китаї "Національна музика" була музикою, яку можна було сприймати як виразно китайський, беручи "найкращі" елементи китайської музики та сплавляючи їх з «найкращими» елементами західної музики. Поняття "національної" музики не було відродження традиційної музики, але зливої художньої музики, народної музики багатьох меншин, релігійної музика, оперні жанри та сольні стилі.

Ці спроби створити західну музику в симфонічному стилі, одночасно зберігаючи регіональні стилі вимагали реформування багатьох традиційних китайських інструментів. Багато з їм не годилося виконувати музику західного стилю, оскільки їм бракувало необхідної гучності, їх налаштування, як правило, не було сумісним з іншими інструментами, і вони не могли досягти бажаного діапазону тембральних частот. Нова музика також висувала нові вимоги щодо інструментів для створення нових „західних” гармоній. Наступні результати реформи продемонстрували державні оркестри (Нап 1979: 14-30).

Розвиток музичної культури після встановлення Китайської народної республіки у 1949 р. протікає у двох напрямках. Це – активне впровадження у культурне життя країни елементів європейської музики, з іншого – розвиток власне китайської традиційної музики.

### **1.3. Гуцин та гучжен в контексті національної комуністичної ідеології**

Гуцин традиційно був сольним інструментом освіченої еліти і ідеологічно це не підходило до комуністичної політики рівності та згуртованості. Крім того, з практичної точки зору гучність гуцина була

недостатньо голосною музичний репертуар був переважно набагато більш вільним ритмом, ніж суворий темп маршові мелодії, які цінував комуністичний уряд. Гучжен на відміну від них ідеальний засіб для просування підсвідомого музичного послання комунізму.

Гучжен, інструмент народу, був не тільки підходящим за обсягом, але й здатним виконання нового репертуару комуністів. Інструмент здійснив погляд Мао Цзедун, що «мистецтво та література повинні служити робітникам, фермерам та солдатам. Мистецтво повинні підкорятися політиці» [37, с. 181].

Перше визнання гучженга політично корисним було позначено в 1948 році коли Цао Чжен був працевлаштований в Національній музичній академії викладачем інструмент. Це призвело до структурного розвитку, викладання інструменту в інших установ та композиція нових творів, що відповідають марксистській ідеології. У 1950 р. Цао Чжен заснував викладання гучжен у Маньчжурській академії мистецтв Лу Сюнь, Іт саме тут відбулося багато основних структурних реформ цього інструменту, зокрема використання струнних машин і збільшення кількості струн з шістнадцяти до вісімнадцять.

1954 року Лю Юаньцин виступав за створення музичного інструменту Науково-дослідний інститут та Національний комітет з досліджень приладів, за якими слідували шляхом створення декількох фабрик інструментальної реформи. До цього часу був гучжен розглядається як інструмент народу. Інструменти, які раніше були побудовані виконавці тепер можуть бути структурно досліджені, процесу, якому сприяв нові заводи. Було проведено дослідження кількості струн, потенціалу для розширення обсягу, тембрального та тонального діапазону.

До 1959 р. Було вироблено близько 250 різних музичних інструментів на заводах в Шанхаї, Пекіні та Тяньцзіні. Метою цього випуску було виробництво інструментів, придатні для виконання національних композицій у новому національному оркестрі.

Спілка музикантів розглянула деякі основні проблеми:

1. Важливо було регулювати інструменти не тільки так, щоб висота і інтонація був стандартизований, але також сприяв масовому виробництву інструментів та насолоджувався цим економіки великого виробництва.

2. Особливо помітною проблемою на струнних інструментах була їхня низька якість і тон, невеликий обсяг звуку.

3. Вироби у західному стилі вимагали збільшення компаса висоти, що часто означало додавання рядків.

4. «Рівний темперамент» міг існувати, але багато інструментів були здатні гри у пентатонічній гамі, тоді як нова «національна» музика вимагала виробництва хроматичні лусочки.

5. На додаток до включення хроматичної шкали, з додатковими ладами та іншими зміни, висоту тону потрібно було стандартизувати до  $A = 440$ Гц.

6. Визнали важливість відродження старовинних інструментів.

7. Розробка інструментів, які були б придатні для гри дітей, заохочувальна музика з юних років також розглядалася. [48, с. 30].

Розробка нового музичного репертуару відбувалася таким чином: враховувалась значна частина традиційного репертуару для гуцинів та гучженів непридатний для виступу через свої феодалні відтінки. Розробка нового мюзиклу репертуар заохочувався квотами, встановленими співпрацею між Шанхаєм Асоціація музикантів та Шанхайська асоціація письменників за композицію нового матеріалу [42, с. 102]. Ці квоти мали на меті надихнути на виробництво таких як під час «Великого стрибка вперед». Виробнича стратегія мала на меті вплинути як на економіка та мистецтво. Художньо «Великий стрибок» включав усі типи музики та гуцини як все ще здатний зберегти свою позицію. Qin Research, новий журнал був включений у «виробництво» плани 'щодо гуцина, хоча це мало мати досить обмежений тираж.

Тому художники колективно фіксувались як політичний орган, а не як фізичні особи. Одним із гасел, який з'явився в цей період, було теза: «Зробіть минуле служінням сьогодні», за допомогою якого художні вироби повинні були відображати погляд людства на суспільство [42, с. 112].

«Високорозвинені та зрілі музичні форми та техніки від буде використана капіталістична Європа, але ці форми та прийоми будуть критикуватися, оцінюватися і перетворені, щоб привести їх у відповідність з орієнтацією нації і мас», - сказав свого часу Мао Цзедун [цит. за: 37, с. 182]. Ці слова продемонстрували погляд Мао Цзедуна що йому потрібен товар, який відображає суспільство та його людей. Музика в народі була віддавала перевагу замість інтелектуальної "мистецької" музики, такої як гуцин. Це було з цієї причини що гучжен був популяризований, оскільки він вважався здатним виражати ці ідеали.

У 1961 р., 17 - 28 серпня, відбувся симпозіум з редагування навчальних матеріалів для Гучжен відбувся в Сіані під керівництвом Комуністичної партії Китаю «Сотня Квітів» [37, с. 215]. Вона в першу чергу мала на меті забезпечити форум для обговорення навчальних матеріалів гучжен, для обміну інформацією та вивчення сучасні дослідження того часу. Обговорення також включали стандартизацію пальців, символи та прийоми.

1962 року керівництво «Десять пунктів про літературу та мистецтво», видане Міністерством культури і Всекитайська федерація літературно-мистецьких гуртків, запропонувало менш офіційне втручання у мистецтво [56]. З 1963 року політична атмосфера поліпшилася завдяки фінансуванню музичної конференції гуцинів Асоціація. На жаль, цей клімат не продовжувався, і гуцинь незабаром був знову вважається, що представляє зневажений феодалний лад.

Культурна революція була по суті кампанією політичного характеру відображаючи боротьбу за владу між Мао Цзедуну та керівним органом на той час. Кампанію здійснила група, відома як Червона гвардія, більшість з яких були студентами. Намагаючись прагнути до нової національної музики, вони виконували вказівки усунути всі аспекти як традиційної музики, що відображала старе феодалне суспільство, так і Західні елементи, що відображали буржуазне суспільство.

#### 1.4. Реформа гуциня та гуджена у другій половині ХХ століття

Традиційні інструменти не були здатні створювати музику, яка б підходила ці вимоги і, отже, для їх внесення були потрібні коригування придатні інструменти. Існувало три способи регулювання приладів, щоб дозволити більші можливості. Одним із методів було регулювання натягу струн, можливого для двадцять п'ять струнних педалей гучжен. Іншим рішенням було регулювання довжини струни шляхом встановлення регульованих мостів. Третім методом була зміна перестановки позицій нот, що призводить до інструментів, таких як метелик гучжен.

Однією із модифікованих версій гучжена була модель Сюй Чжен'гао. Цей гучжен мав двадцять одну струну з капроною намоткою і був винайдений на Шанхайській національній фабриці музичних інструментів No.1. За структурою він був схожий на шістнадцятиструнний гузлієнг, але був більшим за структурою і був сконструйований таким чином, що кожна нота мала обмежений сустейн і краще підходила до темпів. Двадцять одна струнна версію була створена за зразком династії Тан гучжен і японського кото. Однією з причин харіге у виробництві інструментів була розробка акустики. Верхня сторона гузлієнга традиційно була вирізана з одного шматка дерева. Іноді верхня поверхня побудована із шматочків ілірі, але кращі результати приносять, коли один шматок зі смаком змочують та формують у форму.

Розвиток гуджена тривав у Маньчжурії. У 1963 році Чжан Кун створив двадцять один струнний дун-фанг-хонг (що означає «Схід – червоний»), модульований гучжен, використовуючи метод cut-off. Це передбачало встановлення пристрою, подібного до перевернутої арфи, у тому місці, де справа рука грає на інструменті. Пристрій Tliis міг переміщати нотатки, розділені символом октави в унісон, рухаючи модулятор нот з ручним управлінням, пристрій був здатний виробляти до дванадцяти модуляцій пентатонічної шкали.

Незважаючи на Потенціал інституту, його успіх був недовгим після змін в точці артикуляція контактного аїду в результаті модуляції призвела до багатьох вовчих нот. Два моделі приладу, що оскаржуються, модульований '35-А' гуджен (1964) та шестимодний '35-В' модульований гуджен (1965), але жоден з них не мав успіху з часів зміна довжини струни спричинило занадто багато структурних проблем. Змін напруги не викликав лише структурну втому через постійне затягування та розхитування струн, але точність тону і співвідношення інтервалів стали нестабільними.

Подальші проблеми з'явилися, коли на інструменті грали в тих техніках ковзання, які не можуть бути використані, якщо вони перевищують інтервал у чверть, оскільки якість тону була нерівномірною, та динаміку було важко контролювати. Багато з цих проблем були вирішені розробка двадцяти двох струнних гуджен, які мали більш досконалу техніку для модуляції. Крім того, інструмент підходив для акордної гри, дозволяючи супровід, який слід додати до мелодії.

Після того, як ці розробки були зроблені, дослідження було скорочено на час Культурна революція. Наприкінці цього періоду в 1975 р. Музична академія Шеньяна випустив двадцять чотири струнні мостові стилі педалі, модульовані гуджен. Це брало участь довжина струн, що змінюються на головному мосту. Оригінальний міст був замінено на кутовий гриф з двома рухомими містками, на вершині яких можна переміщати за допомогою шківної системи. Струни пропускали через невеликий рухомий міст. На лівій стороні кожного рухомого мосту був невеликий стрижень, який використовувався для зміна приміток. На жаль, проблема точності кроку все ще не була вирішена. Коли тяга була використана і притиснута до рухомого мосту, ефективна довжина струни створювала занадто велике додаткове натяг. Виступ на інструменті був також зробив більше змін, оскільки характерні ефекти, такі як слайди та орнаменти, були затримується через скорочену довжину рядка.

У 1979 р. в режимі 21 із п'ятьма назвою модульований гуджен у стилі ключа та дванадцять режимів. У маньчжурії Іньюкоу було створено 25 струнних модульованих в стилі педалей гучженг ' Завод музичних інструментів. Гучжен у стилі педалі включав педальну коробку для управління стрижні тиску і механізм зміни нот. Подальші зміни включали збільшення обсягу за допомогою збільшеної резонуючої камери, більш точний крок. Прилад використовував пентатонічну шкалу, але цю шкалу, яка починалася на Еб, можна було налаштувати нові режими із зростаючими інтервалами до четвертої.

Гуджен – метелик. Однією з основних розробок інструменту стала сорок дев'ять струн у формі метелика гучжен, розроблений Хе Баоцюанем у 1978 році та виготовлений Шанхайською консерваторією на Музичній інструментальній фабриці. Цей інструмент був призначений для виконання сучасних творів, які вимагали різноманітного тону кольору та нот. Інструмент був розроблений для бути рівнодушним і здатний створити всі дванадцять нот октави. В середині інструменту - місток, щоб струни з кожного боку могли працювати паралельно.

Під кожною струною знаходиться рухомий міст. Компас інструменту три октави, починаючи з D. Хоча він і призначений для виконання модєрних творів, традиційні фігури в пентатонічному масштабі все ще можна відтворювати на лівій стороні вкладання. Попри тональну універсальність "Метелика гучжен" не надто популярна. Основна причина для це полягає в тому, що структура по суті є фізією двох укорочених гучженгів, що призводить до зменшення розміру резонуючої камери, як наслідок, більш вузький діапазон тимбральних коливань і обсягу. Деякі традиційні методи також є більш складними, наприклад, ан і ін. А короткостроковою проблемою є відсутність репертуару, написаного спеціально для навчального закладу досліджує потенціал інструменту.

Відсічний модульований Гучжен. Інший тип гучжена, розроблений Лі Тайган, – це «Комбінація напруга / відсікання» – модульований Гучжен.

Модуляція кроку досягається натисканням а шток, який опускає перший головний міст іншим важелем так, щоб міст це робив не чіпати струн. Потім він замінюється другим головним мостом і включається рівень натягу рядки збільшуються, щоб можна було змінити режим. Два мости мають лише 10 мм, крім того можлива зміна способу, поки тембр залишається незмінним.

Від 1975 року до наших днів, протягом останніх двох десятиліть, – у Китаї і гуцинь, і гучжен користувалися відродження їх традиційних стилів, проте наслідків попередніх десятиліть не було забутий. Зміни можуть спостерігатися в структурних змінах приладів, методи навчання, репертуар, а також нотація.

### Гуцинь

Викладання обох інструментів переважно обмежується консерваторією хоча деякі приватні викладання продовжуються, особливо серед старших поколінь. В викладаючи гуцин, було багато спроб знайти нові методи навчання і адаптація до музики модему. Однак, незважаючи на короткочасні відступи від традиційного методів, загалом було встановлено, що не існує іншого адекватного методу навчання крім відносин "магістр-студент", які тривали століттями. Новий композиції все ще розробляються для guqin. Багато з них – більше «експериментальний» характер із використанням сторонніх звуків та ефектів, і часто покладаючись на використання мікрофона. Давній процес відпочинку «дапу» все ще продовжується, і він продовжується ця техніка, яка по суті зберігає гру на гуцинах як унікальну форму мистецтва, а не як просто музичний інструмент.

Останні десятиліття спостерігалось пожвавлення гукінських клубів, які майже стали вимерла під час культурної революції. У великих містах Шанхаї, Пекіні та Росії Ченду, гуцинські клуби зараз проводять регулярні засідання. Ці зустрічі, як правило, приймають форму адреса, за якою слідує більшість учасників, що виконують твір, Часто однаковий заголовок твору може виступати кілька разів, пропонуючи досить повторювану програму. Однак заголовок має тенденцію до фіналізації як розпливчастий опис твору з

отриманими виставами незрівнянний. Ці зустрічі гравців guqin є важливими для збереження регіональних рис, а також для обміну репертуаром, що зберігається в усній традиції. Зараз guqin також використовується в деяких регіональних жанрах ансамблю, таких як Jiangnan sizhu, але це потрібна допомога мікрофона, якщо його потрібно збалансувати з гучністю дізі, янцінь та ерху.

В останні роки були зроблені спроби проведення структурних реформ, спрямованих на гуцина, але не на тривалий термін колись були внесені корективи. Налаштування гуцина часто може бути проблематичною і трудомісткий процес. Однією з спроб подолати цю проблему була заміна традиційні дерев'яні тюнінг-кілочки із системою, подібною до гітарних, що замінює складна система шовкових ниток із звивистим металевим кілочком.

Останнім часом електрифікація та посилення стали більш важливим питанням років. Однією з переваг викладання за допомогою посиленого вчення є те, що це резонанс звук може бути відразу досягнутий. Однак недоліком є те, що смуги не розвиваються правильна техніка та сила в їх руках.

### Гуджен

Ситуація з гуценгом протиставлялася ситуації з гуцинями в минулому два десятиліття, коли його стали викладати майже виключно в системі консерваторії. Незважаючи на вузькість цього середовища, універсальність інструменту забезпечила його популярність. Його можна грати в групах з іншими гравцями гуджен, об'єднавшись як член китайського оркестру і використовуватись як ансамбль чи сольний інструмент. В додаток, придбання інструменту порівняно недорого. Інструмент розумного якості можна придбати приблизно за 800 юанів, тоді як базовий гуцин коштував би щонайменше 1000 юанів.

Метод викладання зуджен є цілком схожим на метод викладання quqin з великою кількістю значення приділяється відносинам магістр-студент. Ці відносини не мають слугують тій же дидактичній меті, що і для гуцина, де система продовжує а Конфуціанський ідеал поваги господаря, швидше він

відображає китайську соціальну систему Росії поважаючи знання та старший вік. Однак guzheng, як і guqin досі спирається на усний метод навчання як переважний метод навчання.

В останні роки спостерігається збільшення кількості виданих записів два інструменти. Це відбулося головним чином завдяки поступовому відкриттю уряд дозволив звукозаписним компаніям з Гонконгу, Тайваню, а також Франції робити записи. Записи модему містять не лише окремі інструменти, але й часто акомпанементи з використанням модernih аранжувань традиційних мелодій. Ролі гуциня та гучжену, схоже, останнім часом стали більш схожими років, ніж будь-коли раніше. Вони поділяють навчальне середовище в консерваторіях і є У 1996 році 100 юанів коштували приблизно 8,50 фунтів стерлінгів, як поважаються як індивідуальні, так і сольні вправи з оркестровим супроводом. Крім того, обидва заходи, незважаючи на спроби ХХ століття реформувати їх, мають чинив опір будь-яким постійним структурним змінам, оскільки багато з "реформованих" версій мають відкинуто. Можна зробити висновок, що в цьому випадку традиції було більше впливовий, ніж технологія.

## **Висновки до Розділу 1**

Чжен, широко відомий як Guzheng, є струнно-щипковим інструментом, який є частиною сімейства цитр. Це один з найдавніших китайських музичних інструментів згідно з документами, написаними за часів династії Цинь (до 206 р. до н.е.). Через свою довгу історію чжен називали гу-джен де «гу» означає «давній» з китайської. Гучжен був популярним інструментом з давніх часів і вважається одним з основних камерних, а також сольних інструментів китайської традиційної музики. З середини 19 століття сольний репертуар guzheng зростав і розвивався в напрямку все більшої технічної складності.

Гуджен складається зі спеціального дерев'яного звукового корпусу зі струнами, вигнутими через рухомі містки вздовж довжини інструменту з

метою налаштування. У ранні часи Чжен мав 5 струн (цілком ймовірно, з бамбуковим корпусом); пізніше розвинувся у 12-13 струн за династії Тан (618 - 907 рр. н. е.) і 16 струн у династії Сун і Мін (з 10 по 15 століття). Сучасний Чжен зазвичай має 21-25 струн.

Налаштування висоти струни визначається положенням бриджа, отже, гуджен в принципі можна налаштувати на будь-який бажаний масштаб. Традиційно використовується пентатоніка. Інструменталіст перебирає струни правою рукою і торкається струн лівою рукою, щоб створити потрібну висоту звуку та створити тонкі тони та орнаменти (див. малюнки, на яких Лю Фан грає на Гучжені). Повну гамму також можна отримати, вміло натискаючи лівою рукою на певні струни з іншого боку бриджу.

Техніка гри на гучжені передбачає прикріплення невеликого плектру на кожен палець за допомогою спеціальної стрічки. Для традиційних репертуарів інструменталіст здебільшого використовує три пальці правої руки для щипування, тоді як ліва рука натискає на струну з іншого боку бриджу, щоб створити особливі тональності та орнаменти. Для деяких сучасних репертуарів потрібні обидві руки, щоб створити складну гармонію, використовуючи по чотири пальці кожного, а це означає, що навіть пальці лівої руки повинні мати плектри. У деяких випадках можна використовувати смичок для віолончелі для гри на Guzheng, щоб створити тривалі звуки та спеціальні ефекти. Можна також використовувати палички, щоб бити по струнах, як ударний інструмент.

Сучасна гра гучжен для традиційної китайської музики значно змінилася через еволюцію інструмента. Техніка лівої руки є дуже важливою для гри гучжен, як добре висловив великий музикознавець, професор доктор Тран Ван Кхе: «Права рука створює звук, а ліва рука віддає душу музиці» [цит. за: 49]. На сучасну гру гучжен дуже вплинула західна музика. Зараз серед молодшого покоління прийнято носити на пальцях обох рук маленькі плектри, щоб перещипувати струни, щоб грати гармонію та акомпанемент (одна рука грає мелодію, а інша акомпанує як база). Власне, вміти грати з вечерею швидкості та точності стало необхідною умовою.

## РОЗДІЛ 2

### РОЗВИТОК АРФОВОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЇ

#### 2.1. Китайська арфа *конгоу* : історія та сучасна еволюція

Якщо виконавство на багатьох китайських струнно-щипкових інструментів достатньо висвітлено істориками та музикознавцями, то арфове мистецтво у Китаї в цьому відношенні виявилася обділеним: про ньогої мало пишуть і мало знають. Який внесок арфи в китайську музичну культуру? Внесла вона щось нове в фактуру, стиль виконання, музичні форми або тільки засвоювала досягнення інших інструментів? Що підтримувало її протягом тисячоліть, не даючи зникнути, подібно до інших древнім інструментів? Чи є у неї майбутнє? На ці питання не було відповідей, так як в самій історії арфи досі багато «білих плям».

Розпорошеність фактичного матеріалу по різних, в тому числі рідкісних, виданнях, уривчастість і хаотичність його викладу не дозволяють створити повну картину еволюції інструмента. Оцінки особистості і творчості окремих арфістів через історичну обмеженість і пристрастей сучасників виявлялися, як впливає з нововиявлених документів, завищеними або заниженими, а відомості про деякі явища арфової культури носили напівлегендарний характер.

Через недостатність аналізу проблем арфового мистецтва і музики для арфи важко було належно вшанувати її роль в загальній історії музики. Тому автором зроблена спроба зібрати воедино і наскільки можливо документально точно підтвердити наявну в його розпорядженні інформацію про арфове виконавство різних країн і епох, розібрати, систематизувати та узагальнити її, зробивши певні висновки, що обумовлює актуальність дослідження.

Недостатньо перерахувати відомі факти і повторити вже усталені оцінки багатьох явищ арфового мистецтва. Слід розглянути їх в зв'язках з усіма значними подіями громадському та культурному житті різних країн в певний

історичний період, результатом чого могло стати їх інше освітлення і оцінка в історії арфи. У ній необхідно було показати нерозривність історії арфи з історією інших інструментів, арфового мистецтва – з розвитком музики, і підкреслити, що сама музика є частиною величезної системи – духовної культури людства – що разом з нею безперервно еволюціонує; що, нарешті, арфове мистецтво пов'язано багатьма зв'язками з матеріальною культурою і суспільними відносинами людей.

У 1996 року в окрузі Цімо автономного району Сіньцзян Китаю було виявлено два древніх святилища 5 століття до н. е. Ще одна важлива археологічна знахідка вийшла в березні 2004 р. – в районі Шаньшань Сіньцзян-автономного району було розкопано три стародавні кунхоу приблизно 1000 року до н. е., що викликало фурор у всьому світі. Ці археологічні знахідки змінили час передачі Кунхоу в Китай, який колись вважався 2 століттям н. е., у китайських музичних академічних колах. Ці нещодавно розкопані кунхоу є не тільки матеріальними об'єктами музичного спілкування між Сіньцзяном та країнами на заході, але й підтвердженням культурного спілкування між Сіньцзяном та північно-західними районами в давнину [51].

На нашу думку, ці кунхоу не тільки схожі між собою, але й мають багато спільного з стародавніми арфами в Пазирику, Ассирії та Ольвії. Таким чином, виникає питання взаємозв'язку між цими артефактами та тими, що нещодавно були відкопані у святинях автономного району Сіньцзян, та їх історичне значення.

Протягом жовтня – листопада 1996 року на могильнику, могила № 14, було розкопано два конгоу. Могила № 14 розташована на терасі гобі, яка знаходиться приблизно в 2 кілометрах на захід від села Загунлук. 19 корпусів в основному впорядковані, а одяг та посуд - добре збережені. Тому ці конгуси в основному зберігаються як початковий стан, коли їх ховали.

Перший конгоу був розміщений на грудях двох корпусів і зберігається добре, за винятком струн і шкірного покриву. Довжина цього конгоу становить 87,6 см, він має звукову коробку, шию та палицю. Звукова коробка та шия були

вирізані із цілого шматка дерева, який зроблений з різнокольорової листяної тополі, а звукова коробка виглядає як пів гарбуза. Звукова коробка має довжину 41,6 см, ширину 6,8 -13,2 см і висоту 4,0 см-6,8 см. Зовні саунд-бокс був полірований гладким, а на отворі є сліди шкірного покрову. Шкірний чохол приклеювався до звукової коробки клеєм. Порівняно із зовнішнім, внутрішня частина звукової коробки набагато сира, що залишається від ріжучих слідів ножа. Звукова коробка має глибину 2,8 см-5,2 см і товщину 0,2 см-1,3 см. У нижній частині звукової коробки є прямокутний звуковий отвір. Він довжиною 2 см, а по боках отвору для звуку є вм'ятини. Вид збоку шиї прямокутний, а шийка приблизно 46 см в довжину і 8 см в ширину. Верхній кінець шиї трохи товщі, а для фіксації палиці вирізана овальна врізка. Палиця зроблена з китайського тамариску, і трохи вигнута до звукової коробки. Довжина палиці становить 31,2 см, а перетин овальний. Кінець палиці закріплений у врізці і зміцнений клином. На палиці є очевидні сліди від трьох струн.

Другий конгоу було розміщено на лівій стороні жінки середнього віку. Струни та шкірний покрив відсутні. Але звукова коробка, шия та палиця зберігаються добре. Звукова коробка стала мало деформованою, а шийка дещо спотворена. Звукова коробка і шия вирізані із цілого шматка дерева, який виготовлений з різнобарвно-листяної тополі. довжиною см, шириною 4,5-9,2 см і висотою 3-7 см. Кутова звукова дірка знаходиться внизу звукової коробки. Звукова коробка довжиною 24,5 см, шириною 3,8-7 см і глибиною 2,7-4,6 см. На зовнішній стороні звукової коробки є сліди шкірного покрову, а для фіксації шкірного покрову знайдено 24 кілочка. Вид збоку шиї прямокутний, довжина 33 см, ширина 6-7 см і 1,5-4 см товщиною. На шиї є прямокутна врізка, яка використовується для фіксації палиці. Виїмка видовблена, має довжину 2,3 см і ширину 1,4 см. Палиця довжиною 31 см, діаметр тер 1,2 см. Палиця посилена дерев'яним клином.

Могила No 14 була датована вуглицем як 2711 ± 61 рік тому, і археологи попередньо визначили дату цієї могили як 5 століття до нашої ери [51].

Графство Шаншань лежить на північній стороні басейну Турпана. Розкопані конгуси різняться за розмірами, один з них має лише розбиті шматки, а цей менший. Довжина 61 см. Він має звукову коробку, шию, палицю та струну. Звукова коробка та шия були вирізані із цілого шматка дерева, що є різнобарвно-листяною тополею. На звуковій коробці є шкіряний чохол, який приклеївся до зовнішньої сторони коробки. Існує відмітка від п'яти рядків, прив'язаних до палички струн, але знайдено лише одну. Він виготовлений із сухожилля вола. Могила визначена археологами приблизно 1000 р. До нашої ери.

Що стосується визначення найдавнішого часу виникнення китайського конгоу, то через різні записи історичних даних та відсутність матеріального об'єкта в музичних академіях сперечаються про точний час його походження. Серед вчених переважає погляд на «династію Хань» як час виникнення інструменту. Це можна побачити не лише у китайському музичному словнику, але також у дослідженнях японських та американських вчених, таких як Kishibe Shigeio, Hayashi Kenzo та В. Лавєргрен. Однак ці нещодавно відкопані конгуси показали, що конгоу з'явився в Сіньцзяні задовго до династії Хань.

Подальші дослідження китайських древніх історичних записів: Шибен

Шибен – це історичний запис періоду воюючих держав, який довгий час залишався поза увагою в дослідженнях. Більшість вчених приділяють більше уваги Шицзину, що є записами династії Хань, і дійшли висновку, що відповідно до нього в Хань Династії з'явилися китайські конгуси. Але тепер, судячи з нещодавно відкопаного конго, задовго до Хана Династії, Конгоу вже з'явився в Сіньцзяні. І дати цих конгусів наближаються до дати Шибена.

Згідно із записами Шибена, конгоу зробив ШиЯнь – придворний музикант династії Шан. Оскільки це не те саме із записами сидзі, в яких Конгоу був записаний як творіння Хоудяо - придворного музиканта династії Хань, Шибен давно нехтували. Зараз, з нещодавно розкопанним конгоу у Сіньцзяні, з'явилося більше підказок. Як найдавніший історичний запис Конгоу в Китаї, шибен має велике значення для вивчення оригінального часу

китайського Конгоу. Враховуючи відсутність детальних досліджень з цього приводу, я вважаю за необхідне надавати подальші дослідження Шибену.

Розглянемо важливі матеріальні об'єкти музичного спілкування між Сіньцзяном та зарубіжними країнами. Найвідоміші в Сіньцзяні не лише схожі між собою, але й схожі на стародавні арфи в Пазирику (350 р. До н. е.), Ассирії (650 р. до н. е.) та Ольвії (400-200 р. до н. е.). У старовинних малюнках можна знайти багато подібностей між китайськими конгусами та цими стародавніми арфами є: дата, форма, положення звукової коробки, довжина тіла, кількість струн, положення гри тощо. Окрім подібності цих арф, є багато важливих підказок, на які слід звернути увагу - у могилах Шаньшань також знайдені луки сасанідського характеру, одяг шаманських рис та черепи кавказької раси. Усі ці культурні реліквії чітко показали, що культурне спілкування вже розпочалося між Сіньцзяном та районами Алтаю, Ассирії та Чорного моря. Все це спричинило великі проблеми для дослідження давньої історії музичного спілкування між цими областями.

Виявлені в Сіньцзяні конгуї довели, що поява Конгоу в цій місцевості може бути датована приблизно 1000 р. до н. е., і що поширена думка про походження китайського конгоу є сумнівною. Ці нові знахідки зробили необхідним подальше дослідження записів Шибена. Крім того, ці нещодавно розкопані конгоу надали нам дуже важливі археологічні матеріали для вивчення музичного спілкування між Сіньцзяном та районами на північному заході, що також є великим випробуванням для досліджень давньої культурної комунікації.

«Сьогодні в Китаї майже 300 мільйонів людей, які вчаться грати на гучжені, але кількість людей, які вивчають конгоу, менше 500» [51], – сказав Ву Цянь. Отже, навпаки, конгоу, багатострунний щипковий інструмент сімейства арф, виявляється єдиним для кількох вибраних. Однак Ву, видатний майстер конгоу і віртуоз, на диво, здається, дуже задоволений цією фігурою. Оскільки конгоу завжди створювали і грали для демонстрації та вдячності протягом історії, навряд чи він коли-небудь стане популярним музичним

інструментом у будь-який час у майбутньому. Для переважної більшості людей вони дізнаються про конгоу, милуючись, спостерігаючи та слухаючи його, і вважають його одним із найважливіших музичних втілень китайської культури. Тим не менше, вони не відчують бажання навчитися грати на ній.

За словами Ву Цяня, в давнину конгоу був інструментом, на якому грали лише в імператорському палаці, оскільки лише королівські члени мали право насолоджуватися його дульцетом і небесним звуком. Він також використовувався як інструмент для сприяння інтелектуальному розвитку принців та принцес. З нагоди, коли Конгоу грав для імператора, коли він проводив церемоніальне поклоніння небам і землі, всі, крім членів королівського двору, повинні відійти з найближчого району, оскільки простим людям було заборонено чути гру на інструменті [51].

Якщо так, то цілком логічно, що кількість сучасних виконавців конгоу залишатиметься на досить помірному рівні, і майбутній потенціал конгоу, що перетворюється на популярний інструмент, буде досить малим, оскільки це було його долею протягом тисячоліть.

Легенди свідчать, що Бог музики був настільки вражений мальовничою красою смертного світу, що не хотів його залишати. Коли йому, нарешті, довелося піти, він лишив там свій улюблений інструмент конгоу на знак своєї особливої прихильності до цього місця.

«Існує поширена помилкова думка, що конгоу вимер у династії Сун. Це чутки, які потрібно виправити» [44, с. 15], – стверджує Ву. З часу появи в династії Шан (1600-1046 рр. до н. е.) розвиток конгоу відзначався частими оновленнями, що робило його живою скам'янілістю китайської історії. Кунхоу, виготовлений у давнину, мав лади, але ще не був оснащений модуляційними пристроями, а діапазон інструменту був відносно обмеженим. Виникнення дворядного контурного кунхоу (також відомого як двоконтурний кунхоу) можна простежити ще за часів створення фресок Дуньхуан. Рухаючись вперед в історії, інструмент досяг свого піку популярності в династії Цин (1644-1911), під час якого існували оркестри кунхоу, що

склалися з 64 або 128 музикантів, що грали на вертикальних та горизонтальних різновидаї інструмента. Виробничі методи кунхоу протягом кожного періоду демонстрували найкращі навички ремесла та технічні знання того часу.

Дизайн та музичні характеристики кунхоу зазнали низку змін протягом своєї історії, що допомогло інструменту адаптуватися до різних часів, місцевих культур та естетики в різні періоди. Вподобання людей до музики змінювались в різні епохи, отже, сучасні та класичні кунхоу відрізняються у багатьох відношеннях. У минулому люди вірили, що хороша музика повинна бути простою, і обожнювали прості тони, тоді як сучасні смаки музики підкреслюють велику кількість і обширність акордів.

Таким чином, не дивно було б почути несприятливі коментарі сучасних слухачів після прослуховування деяких старих простих мелодій, що виконуються на кунхоу. Цей прогресивний інструмент завжди готовий інтегруватися в сучасну епоху, досконалюючи свій звуковий світ. Ву зазначив, що ця риса кунхоу дуже добре відповідає духу китайської грамоти, який здатний вижити за будь-яких обставин.

В очах непрофесіоналів китайський кунхоу цілком схожий на західну арфу за формою, звуковим механізмом та технікою гри, і багато хто навіть думає, що це один і той же інструмент. Ву Цянь, майстер кунхоу, а також професійний арфіст, має найбільше право провести порівняння між цими двома інструментами.

Найбільша різниця між кунхоу і арфою полягає в кількості рядків струн. У кунхоу є два ряди струн, пояснив Ву. Це означає, що при налаштуванні інструменту потрібно одночасно проводити дві точні настройки, наступаючи на дві педалі настройки. Крім того, два набори струн дозволяють поліфонію, що робить можливим створення рясних тонів і нот одночасно. Що стосується прийомів звуковидобування, то звуковий щиток арфи звернений вниз, а кунхоу – догори. Лади – це бонус до виступу Кунхоу, що дозволяє йому створювати ковзання – унікальний елемент класичної китайської музики.

Твердість і натяг струн на цих двох інструментах, а також кількість рядів струн відрізняються одна від одної, що призводить до різних прийомів гри, включаючи специфіку аплікатури, специфіку артикуляції, застосування сили і навіть використання суглобів.

Тривалий час на міжнародних змаганнях кунхоу називали китайською арфою. Починаючи з 2001 року, після невпинних зусиль Цуй Цзюньчжи, промоутера сучасного кунгоу, котрий десятиліттями займався поширенням мистецтва цього інструмента, він зрештою вийшов на світову арену під своїм іменем.

Розглянемо сучасна еволюцію конгоу. Ву навчився грати на кунгоу під керівництвом Цуй Цзюньчжи та здобув багато світових нагород. Однак Ву не захоплюється тими блискучими назвами. «Мистецтво ніколи не повинно бути позначене ярликом будь-якої людини. Ми повинні пропагувати мистецтво, а не окремих людей» [44, с. 27], – стверджує музикант.

Через свою пристрасть до кунхоу Ву повністю присвятив своє життя вивченню інструменту. Середня ціна куонхоу становить близько 50 000 юанів (7625 доларів США), тоді як ціна преміальних інструментів, що використовуються в музичних виставах, може досягати понад 200 000 юанів (30 500 доларів США). Кунхоу дуже великий і важкий через вагу тюнінгових систем. Кожного разу, коли його переносять в інше місце, Ву повинен викликати службу переїзду, і потрібні принаймні двоє сильних чоловіків.

Зараз робляться спроби включити конгоу до списку світової культурної спадщини, і Ву докладає до цього великих зусиль. Він вважає, що китайці мають у своїх кістках культурні гени, а музика є життєво важливою частиною культури. «Цей ген може бути розроблений музикантами. Нагороди або досягнення – це не індивідуальна заслуга, а місія, наділена вам історією, і ви обрані для досягнення найкращих результатів у цій справі» [44, с. 49], – сказав музикант.

Кожне покоління музикантів внесло свій внесок у розвиток кунхоу – унікального традиційного китайського музичного інструменту. Наприклад,

сучасні майстри конгоу, такі як Цуй Цзюньчжи, Чжао Гуаньюнь і Тан Ціхуа, присвятили себе розвитку та поширенню конгоу. Ву каже: «Одна людина може надихнути інших людей, але зусилля однієї людини обмежені». Однак тисячі років існують покоління ремісників і виконавців кунхоу, які присвятили своє життя та багатство передачі конгу, таким чином забезпечуючи постійний прогрес цього інструменту. Це не особисте досягнення, а культурно-історичне накопичення.

Хоча це музичний інструмент, який вимагає високої кваліфікації, кількість професійних виконавців кунхоу протягом останніх років постійно збільшується. У 2000 році в Китайському професійному комітеті кунхоу було лише 16 осіб, і не більше 6 з них займалися організацією виступів на повну ставку. З просуванням соціальних груп відкриваються все більше і більше навчальних класів кунхоу, і зараз у Китаї є майже 500 виконавців, які володіють навичками гри на цьому інструменті.

Намагаючись популяризувати інструмент, наблизити чарівність звучання кунхоу більшій кількості людей, Ву прагне представити його сучасними способами, організовуючи салони, концерти та інші світські заходи. Враховуючи обмеженість відвідувачів концертів у Конгоу, Ву намагається перетворити традиційні концерти на концерт інструментальної музичної драми, музичний жанр, що підкреслює здатність кожного виконавця змінювати ролі між актором, танцівником, співаком та музичним виконавцем. Це виявляється ефективним у демонстрації традиційного китайського мистецтва та посиленні залучення аудиторії.

Музикантам важливо зберігати класичні риси виступу кунхоу під час публічного спілкування та просування інструменту, водночас будучи інклюзивним. «Першим кроком має бути популяризація мистецтва кунхоу, яка зробить цей інструмент доступним для людей за допомогою сучасних засобів, і, природно, це приверне увагу аудиторії» [44, с. 42], – сказав Ву. Живучи в палаці як привілейований королівський інструмент, кунхоу ніколи не здобув

популярності серед громадськості, але весь час розвивався, прагнучи йти в ногу з часом.

## **2.2. Шляхи розвитку західноєвропейського арфового мистецтва у Китаї**

Арфа є одним із найстаріших струнних інструментів у світі, а фрагменти глиняних виробів, виявлених на рівнинах Месопотамії, дозволяють простежити походження арфи приблизно до третього тисячоліття до нашої ери. Серед здогадів про зародження арфи найближчими до записів про ці розкопані артефакти є те, що арфа походить від лука і стріл мисливців. Легенда свідчить, що під час полювання мисливці випадково виявили, що натягнута тятива може видавати чіткий і приємний звук, тому мисливці здогадались прив'язати до луку більше тятив, і такий музичний інструмент став прообразом арфи.

Ранні арфи структурно ділилися на частини: гриф і резонатор. У середні віки барди подорожували з арфами, що зробило арфу популярною по всій Європі. У той же час зародились гуслі, які були доповнені колоною, з більш стійкою тригранною конструкцією, що започаткувало сучасні гуслі.

Оскільки арфа почала використовуватися все більше і більше, а у ранніх арф було менше струн, вони мали суттєву ваду – неможливість завершити звук, що змінюється, і це багато в чому обмежувало виконавців. У середині-кінці XVII століття була винайдена багатострунна арфа з розподілом на подвійні та потрійні струни, що набула широкого поширення в Італії, Іспанії, Уельсі. Ці арфи отримали природні тони та змінні тони одночасно, що досягалося шляхом налаштування кількох рядів струн окремо. Таким чином, це тимчасово вирішувало проблему, яка полягала в тому, що арфа не могла змінювати тон у ті часи [36].

Наприкінці XVII століття в Австрії музиканти винайшли «гачкову арфу». Ця арфа має ряд гачків, розташованих у верхній частині струн, і при

натягуванні гачків на струни звук піднімається на півтону. Арфа – це музичний інструмент, на якому грають обома руками, і якщо вам часто доводиться звільняти одну руку, щоб повернути гачок під час виконання, це дуже вплине на цілісність виконання. Хоча цей тип арфи з серповидним гаком не використовувався постійно, його виробнича ідея була використана в сучасній важільній арфі, яка також може мати функцію зміни голосу.

Арфа з перехресними струнами (хроматична арфа) слідує деяким ідеям багатострунної арфи. Вона має два ряди X-подібних поперечних струн, які еквівалентні білим і чорним клавішам на піаніно. Однак переплетення струн ускладнює їх розрізнення виконавцем, у той же час дерев'яний корпус вже не витримує натягу подвоєної кількості струн, і необхідно використовувати міцнішу металеву конструкцію, а така конструкція має більшу вагу.

Німецький майстер Якоб Хохбрукер винайшов педальну арфу одинарної дії. У нижній частині арфи розташовані сім педалей, що відповідають семи тонам C, D, E, F, G, A та B. При натисканні на педаль усі відповідні тони арфи підвищуються на півтону. В результаті виконавець більше не переймається ручним налаштуванням діакритичних клавіш у процесі виконання, що дало змогу виконувати більш складні та різноманітні твори. Пізніше, в 1810 році, французький майстер Себастьєн Ерар винайшов сучасну педальну арфу подвійної дії, в якій натискання педалі вниз підвищує звук на півтон, а натискання вгору – понижує його на півтон. З цього моменту арфа справді досягла своєї мети: вона стала здатна плавно відтворювати всі тони, ставши зрілим та унікальним інструментом.

Сучасна концертна педальна арфа має 47 струн та має висоту близько 1,8 м. Струни складаються з нейлонових, кишкових та сталевих струн. Арфа з м'яким середнім басом та чистим дискантом є чудовим інструментом для сольної та камерної музики, а також важливим хроматичним інструментом у симфонічному оркестрі.

На початку ХХ століття у Шанхаї іноземні музиканти та симфонічні оркестри почали давати концерти для арфи. Оскільки всі музиканти, які грали

на арфі в той час, були іноземцями, а місця виконання в основному розташовувалися в міській ратуші та інших не дуже доступних для широкого загалу місцях, кількість городян, які могли побачити арфу, була обмежена, але її прекрасне звучання все одно залишало глибоке враження на людей.

Після Жовтневої революції на початку XX століття до Китаю, переважно у Харбін, емігрувала велика кількість російських музикантів. Серед них арфістка Дружніна, яка на той час була викладачем гри на арфі та фортепіано в Харбінській вищій консерваторії № 1. Після заснування Нового Китаю в 1949 році музичні академії та трупи в Шанхаї та багатьох інших місцях направили своїх музикантів для навчання гри на арфі у Дружніної, так з'явилася перша група студентів-арфістів у Китаї. У 1959 році до Шанхаю для проведення майстер-класу з гри на арфі був запрошений східнонімецький арфіст А. Шварц. Професора Шварца запросили навчати студентів на систематичній основі. Далі, у Китаї, паралельно з розвитком навчання у багатьох місцях по всій країні стали з'являтися інші професійні викладачі арфи, які здійснили стрибок арфового мистецтва практично з нуля.

Приблизно в 1960 р. Центральна музична консерваторія і Шанхайська музична консерваторія відправили для подальшого навчання своїх студентів Цзо Іня та Цао Ченцзюня до Радянського Союзу. Після того, як вони повернулися з навчання, вони влаштували у двох місцях «арфові спецвипуски». Вони привезли багато партитур для арфи та навчальних матеріалів, які значно покращили гру на арфі. Через брак студентів професор Центральної консерваторії музики Цзо Інь почав невпинно шукати таланти у початкових та середніх школах і виростив багатьох фахівців із гри на арфі.

Професор Цао Ченцзюнь склав «Базовий курс гри на арфі», всеосяжне керівництво для фахового навчання [63]. До нього увійшли сольні твори для арфи та камерні твори композиторів багатьох країн, а також їх авторські твори. Деяка китайська музика, адаптована іншими, у перші дні стала дуже важливим навчальним матеріалом для гри на арфі. Переживши важкий початковий етап розвитку, такий як нестача вчителів та відсутність підручників і партитур,

паростки арфового мистецтва, нарешті, розквітали та енергійно виростили під тяжкими зусиллями старшого покоління арфових попередників.

Щоб продемонструвати перевагу арфової версії при виконанні народної музики звернемося до п'єси «Струнна поезія» з району Лічуань. У цьому прикладі застосування яскравих та унікальних звуків стає можливим завдяки широкому діапазону арфи. Нижній діапазон подвійними нотами має добре резонансне звучання (фраза «вітальні квіти котяться»), в той же час, ліва рука виконує мелодію в середніх та високих частотах, щоб досягти гарного ефекту супроводу. Послідовне виконання басової лінії до-мі-соль імітує невпинний обертальний рух. Він сильно резонує в низькому діапазоні важких сталевих струн. Цей особливий звуковий ефект звучить як тло, на якому розгортається більш жвава мелодія, яка виконується швидкою нігтьовою технікою виконання лівого вказівного пальця. Виконання цієї техніки показує святкову ауру дії і добре покращує загальну атмосферу музики.

У цій роботі поєднуються китайські та західні уявлення про прекрасну мить приходу весни. Вібрато у лівій і правій руці передає схвильовану атмосферу захвату першими весняними теплими променями сонця, а нігтьова техніка гри імітує щебетання птахів. Подекуди поплескування по струнам у басовій зоні та удари пальцями по дошці деки імітують розкати грому. Такою барвистою серією унікальних музичних ефектів композитор хоче висловити радість від приходу весни.

Інший приклад обрано з давньої пісні «Весняна річка і квітка у місячну ніч». Музичний настрій цієї п'єси, як можна здогадатись з назви твору, ліричний. Приклад відображає техніку виконання, яка нагадує сканування: використовується задня частина нігтів чотирьох пальців лівої руки, щоб швидко зачіпати струни від високого діапазону до басу. Зазвичай ліва рука грає в середньому та низькому діапазонах, але тут можна використовувати унікальну барву високого діапазону, що створює атмосферу сильної чуттєвості.

Розглянемо особливі функції педалей арфи. Відомо, що основний лад арфи діатонічний – Cес-dur. Але завдяки застосуванню семи педалей – за кількістю шаблів діатонічної гами можна впливати однією педаллю на струни звукоряду арфи одночасно у всіх її октавах. Це дозволяє перебудовувати арфу у всі мажорні та мінорні тональності. Кожна з педалей, переміщаючись у трьох позиціях, приводить важелі у рух. Вони вкорочують робочу довжину струни з таким розрахунком, щоб їх звучання підвищувалося на півтону (при натисканні педалі до половини) або тон (при повному натисканні педалі). На відміну від фортепіано, орієнтованого на темперований стрій, завдяки специфіці конструкції, на арфі дуже легко можна грати пентатонічні та гексатонічні тональності в китайських національних ладах. Наприклад, можна легко перейти з мажору або мінору в лади гун, шан, цзюе та ін. перемиканням педалей у відповідні слоти.

Підтвердженням остаточної асміляції західноєвропейської арфи у китайську музичну культуру стали твори – обробки китайського фольклору та традиційної музики, де застосовані виконавські техніки гри на арфі. В останні роки, намагаючись створити нові твори, видатні китайські композитори та виконавці розпочали шукати проривні технології композиції та досліджувати прийоми, які здатні принести багатші висловлювання. Завдяки інноваціям у традиційному виконанні арфи, вони певною мірою реалізували поєднання китайського та західного творів та впровадили нові музичні ефекти. Так, вони звернулись до потягування та перкусії.

Струни у різних частинах конструкції арфи можуть мати зовсім різні звукові ефекти. На пошуки нового звучання наштовхував досвід гри на знайомих китайських інструментах. Імітуючи звучання цинь, потрібно виконання в середині струн подушками пальців, при цьому тон інший, м'який та гармонійний. Але якщо виконавець чіпляє струни ближче до їх кореня, звук ближче до гучжена або гітари. Якщо у корінь струни покласти камертон, вібраційна сила змусить струну зіткнутися з дошкою деки і буде досягнутий ефект перкусії. Сильне почуття терміновості звуку буде при шкрябанні

великих сталевих струн нігтями. А якщо по цій області вдарити по струнах долонею, буде виданий музичний ефект, схожий на гонг. Майже всі перелічені прийоми можна побачити у виконанні сольного твору для арфи «Дві стародавні пісні Дуньхуана».

Обертони арфи дуже чисті, красиві та ефірні, що налаштовує людей на медитативний стан. Це не суперечить художній концепції виконання китайських творів. Педальна арфа має здатність грати одну і ту ж ноту на двох різних струнах одночасно, що відомо як енгармоніки. Для арфи є унікальними глісандо, педальні слайди та ударний звук. Традиційна техніка октавних обертонів може бути доповнена обертонами другого ступеня та п'ятого ступеня на дві октави вище, які видобуваються на одній і тій же струні. Проте, застосування обертонів п'ятого ступеня в даний час не дуже поширене. Що слід зазначити, не кожний інструмент здатний якісно утворювати обертони вищого порядку, тому виконавці повинні прослуховувати перед грою можливість їх видобування на різних арфах. Конструкція резонаторного корпусу арфи також суттєво впливає на можливість зміни тону.

Як згадувалось раніше, хоча арфа, як діатонічний інструмент має чіткий тембр, вона дозволяє легко змінювати звук та переключати тональності простим натисканням педалей, що забезпечує хроматичні та ключові зміни. Комбінуючи педалі, можна отримати багато діатонічних та синтетичних гам. Це збільшило роль арфи і на теперішній час арфа вважається невід'ємним членом оркестрових ансамблів. В національній оркестровій та симфонічній музиці, крім традиційної мажоро-мінорної тональності, можна широко використовувати пентатонний стиль, що можна бачити, наприклад, у таких творах, як «Концерт для фортепіано з оркестром Жовта річка», «Лян Чжу», «Мрія метелика» тощо.

Сучасні композитори і виконавці подекуди використовують новаторську техніку «ковзання» педалі. Це розширена техніка застосування педалі для арфи, яка використовує переваги звуку, створюваного, коли ми змінюємо педаль на струні, яка все ще вібрує. Іноді її називають «подвійним

підніманням або опусканням» педалі. Ця унікальна техніка виконання сповнена сучасності, і в останні роки вона широко застосовувалася на Заході. В китайській народній музиці прийом використовується, наприклад, в сольному творі для арфи «Дивна поезія». Ця техніка також дуже підходить для інтерпретації китайських творів, бо ковзання на півтону робить звук арфи схожим на гучжен. Можна показати ефект зменшення риму, уповільнюючи зміну або перемикавання педалі. Крім того, ефект ковзання акордів також може завершуватися одночасною зміною двох педалей лівою та правою ногами.

### **2.3. Розвиток китайського арфового мистецтва у XXI столітті**

Інноваційна практика навчання гри на арфі в Китаї – Літній табір для арфістів «Відчиняючи двері в мистецтво». Важливими завданнями у навчанні гри на арфі та виконавстві у нову епоху став неухильний розвиток арфової музики в Китаї, який складається з вивчення нового репертуару, освоєння нових методів виконавства та пошуку нових талантів. Інноваційною та стійкою практикою популяризації та навчання гри на арфі став літній арфовий табір «Відчиняючи двері в мистецтво», що був заснований у 2011 році. Завдяки його існуванню стало можливим використовувати нові форми арфової освіти.

Складність професійного навчання гри на арфі викликана багатьма причинами, але найголовніша причина в тому, що більшість людей взагалі не знає про такий музичний інструмент. Оскільки для початку навчання взагалі можлива нульова базова підготовка потрібне підвищення соціальної поінформованості про можливість навчання гри на арфі.

Як згадувалося вище, арфа – це музичний інструмент із тонкою механічною структурою. У виробничому процесі є багато етапів, які потрібно виконувати вручну. Крім великого розміру арфи існують надзвичайно високі і суворі стандарти вибору деревини. Тому ціна арфи відносно висока, а вихід невеликий, і їй не судилося сформувати масштабну освіту, подібно до

фортепіано та інших музичних інструментів. Популяризація арфи завжди була проблемою, яка обмежувала прогрес навчання гри на арфі.

Влітку 2011 року професор Ван Гуань, арфістка Центральної консерваторії та Пекінський концертний зал Чжуншань вперше спільно зі своїми студентами провели літній арфовий табір «Відчиняючи двері в мистецтво». Вчителька Ван Гуань спонукала своїх учнів сформувати педагогічну команду, яка відчинила дітям двері для близького контакту з арфою. Вперше у Китаї проводився літній арфовий табір універсального характеру, повністю відкритий для учнів нульового рівня. Оскільки люди були майже незнайомі з цим музичним інструментом, кількість претендентів виявилась дуже мала, за понад місяць після відкриття та реєстрації з важким трудом набрали всього понад 20 студентів. Після десяти років популяризації цього заходу, в 2021 р. вдалося записати вже понад 70 студентів. Більш того, списки кандидатів на реєстрацію були швидко сформовані протягом декількох днів після відкриття. У першому літньому таборі було всього 4 арфи та 3 педальні арфи, а в десятому літньому таборі минулого року – 31 арфа, у тому числі 21 арфа та 10 педальних арф. Для арфи, яка є нішевим інструментом, цих змін у цифрах вже достатньо, щоб порадувати вихователів шкільного літнього табору. Літній табір не лише дозволив дітям познайомитися з грою на арфі, а й дозволив викладачам вдосконалити педагогічний процес для новачків, націлений на залучення юних обдарувань.

Важливий аспект навчання в тому, що більшість викладачів – студенти Музичної консерваторії. Вони вперше намагаються передати досвід, який самі нещодавно отримали, іншим. Багато з них, зіткнувшись із живими та активними дітьми, губляться і не знають, з чого почати. Тут на допомогу приходять досвідчені викладачі а також спрацьовує колективний досвід плюс атмосфера дружньої команди. Кожен з учасників швидко засвоює матеріал і завершує своє навчання лише за кілька днів.

Така система освіти, спрямована на навчання учнів відповідно до їх здібностей, а викладачів спонукає використовувати приклади та методи, які

зроблять студентів більш уважними і терпимими. Більшість випускників консерваторій отримавши цінний педагогічний досвід, продовжує викладати в учбових закладах країни, учні арфісти стають адаптованими до подальшого навчання в консерваторії. Протягом останніх десяти років Центральна консерваторія музики безпосередньо брала участь у виховній роботі арфового табору. Міністерство освіти наполягає на арфовій освіті і сприяє створенню профільних навчальних закладів, тому що арфісти вкрай затребувані як виконавці симфонічного оркестру. Багато хто з тих, хто вчився грати на арфі в арфовому літньому таборі «Відчиняючи двері в мистецтво» не лише познайомились з цим музичним інструментом, але і обрали гру на арфі своєю професійною діяльністю.

За останні два роки деякі колишні учні літнього табору були прийняті до Центральної музичної консерваторії та Тяньцзінської музичної середньої школи для подальшого навчання. Порівняно з минулими декількома десятиліттями, тепер у нас є найкращі умови для досягнення популяризації, бо з'являється все більше і більше власне музичних інструментів - арф, і все більше і більше підприємств, які бажають підтримати арфову художню освіту.

З лютого по липень 2021 року Концертний зал Чжуншань приєднався до освітнього заходу, започаткованого викладачами гри на арфі, включаючи Ван Гуаня та Сунь Шімена, для проведення довгострокового онлайн-тренувального табору з гри на арфі. Онлайн-тренувальний табір долає географічні обмеження, і студенти з усього світу можуть навчатися у формі відеоуроків, що значно розширює світогляд студентів, які вивчають арфу. Крім проведення просвітницьких заходів, таких як літні табори, викладачі також активно проводять різні форми арфових концертів, від сольних до ансамблевих, від традиційної арфи до електроарфи, від класичного репертуару до популярних творів для фіксованих груп аудиторії.

В даний час кількість студентів, які вивчають арфу в професійних коледжах, невпинно зростає, і все більше і більше дорослих і дітей вивчають арфу у вільний час як хобі. З популяризацією цього інструменту епоха арфової

освіти стає все молодшою і молодшою. Вважається, що діти, які навчаються грі на арфі з чотирьох-п'яти років і малі слухачі, що вирости на концертах, обов'язково зможуть оволодіти китайською арфою і досягти високої майстерності в майбутньому.

Ще один значний форум арфістів у Китаї – Всесвітній конгрес арфістів. Відомо, що Всесвітній конгрес арфістів – найбільша подія у світі арфістів, в якій бере активну участь велика кількість арфістів та студентів з усього світу. У 2017 році 13-й Всесвітній арфовий конгрес вперше проводився у Азії та пройшов у Гонконгу, в Китаї, що повною мірою продемонструвало міжнародне визнання розвитку арфової кар'єри Китаю. На 3-му Всесвітньому конгресі арфістів, що відбувся у Відні, Австрія, в 1987 році, брали участь лише три або чотири китайські вчителі арфи. У 2017 році понад 400 викладачів, студентів та любителів арфи з усього Китаю зібралися у Гонконгу заради гри на арфі. Все більше і більше китайських арфістів беруть участь у міжнародних фестивалях та конкурсах мистецтва та добиваються відмінних результатів.

#### **2.4. Творча діяльність видатних китайських арфістів**

##### *Китайська арфістка Юй Дан*

У 2001 році Юй Дан виграла золоту медаль на Міжнародному конкурсі арфістів у США, ставши першою в історії китайкою, яка отримала золоту медаль на Міжнародному конкурсі арфістів. (Американський міжнародний конкурс арфістів - один із двох найвідоміших арфових конкурсів у світі сьогодні).

У конкурсі Юй Дан виділилася з 37 конкурсантів з 14 країн та отримала першу премію та два спеціальні призи (спеціальний приз за концерт для арфи аргентинського композитора Ginastera; спеціальний приз премія за сучасний твір «Макамат» ізраїльського композитора Маяні).

Вона стала одним з кращих та активних новачків у світі арфістів, відкритих конкурсом. Серед її призів – арфа марки LYON & HEALY з

покриттям із 24-каратного золота вартістю 55 000 доларів, виготовлена спеціально для конкурсу.

У 2002 році її сольні концерти у знаменитих Вігмор Холл у Лондоні та Еліс Таллі Холл у Лінкольн-центрі у Нью-Йорку викликали бурхливий резонанс. Майстерність Юй Дань, плавне виконання, глибока інтерпретація музики та лірична музичність привернули увагу багатьох глядачів.

«Вона виявила унікальний та надзвичайно високий талант, який змусив людей по-новому оцінити мистецтво гри на арфі. У неї, здається, є здатність змусити обидві руки, а іноді й кожен палець звучати, як кольори та фактури різних інструментів». ["Нью-Йоркський концертний музичний критик"]

«Який великий художник! У її чудовій грі стільки почуття та кольору, і я ціную кожну її хвилину». [Скайлар Кангай, британський майстер арфи та професор Королівської музичної академії].

Юй Дан, перша китаянка, що стоїть в авангарді світового арфового мистецтва і видатна молода виконавиця на світовій сцені. Вона грає на арфі, як її навчили китайські вчителі і керуючись східними уявленнями, але вона виграла безпрецедентну нагороду у світі арфи, який монополізували жителі Заходу, домігшись прориву фактично з нуля в історії китайського арфового мистецтва. Кілька її конкурсних змагань у Сполучених Штатах призвели до чудових здобутків, і вона підштовхнула багатьох іноземних студентів до сцени в країні арфи. Зрештою, для свого життя та кар'єри вона обрала Гонконг, де співіснують китайська та західна культури, сподіваючись, що більше східних людей зможуть навчитися та насолодитися унікальною чарівністю китайського арфового мистецтва.

Отримавши нагороду в 2001 році, Юй Дан швидко прославилася в міжнародному світі арфістів і стала одним з найкращих та найактивніших новачків у світі арфістів, відкритих на конкурсі. Вона виступала у семи концертах на 8-му Всесвітньому конгресі арфістів у Швейцарії. Багатьох європейських та американських глядачів знову і знову приваблювали сольні концерти у Вігмор холлі в Лондоні, Еллі Таллі холлі у Лінкольн-центрі в Нью-

Йорку, концерт у Наварро, Іспанія, де майстерне виконання Юй Дан та її глибока та ліричної інтерпретація музики викликала захоплення.

В останні роки Юй Дан дуже активно виступала на міжнародній музичній сцені: як солістку на арфі її запрошували виступати в Лондоні, Парижі, Женеві, Нью-Йорку, Сан-Франциско, Сіетлі, Атланті, Солт-Лейк-Сіті, Лас-Вегасі, Флориді, Денвері та Міннеаполісі, Токіо, Кобе, Кагосімі, Фукуї, Гонконзі, Таїланді, Пекіні, Шанхаї, Шеньяні, Гуанчжоу та інших місцях для проведення сольних концертів та публічних лекцій. Вона виступала з сольними концертами і читала лекції на Всесвітньому конгресі арфістів у Нідерландах і в Королівській музичній академії в Лондоні, Європі, Америці та Азії. Її перший компакт-диск «Nightingale» було випущено компанією EGAN і видано у липні 2002 року, а її другий компакт-диск «Spring River Flower Moon Night» також був випущений у жовтні 2005 року.

#### *Китайська арфістка У Цзеїнь*

Відома арфістка У Цзеїнь, яка в даний час живе в Сан-Франциско, США, цілий рік виступала з відомими оркестрами, такими як Симфонічний оркестр Сан-Франциско і Балетний оркестр Сан-Франциско. У Цзеїнь виступала із Симфонічним оркестром Сан-Франциско у концертному турі по США у 2014 році, мала турне Європою та турне Азією у 2016 році. У 2004 році Цзеїнь була призначена головною арфісткою Симфонічного оркестру Напа. 2006 року її запросили виступити на Національній конференції Американської асоціації арфістів. У 2011 році вона приєдналася до Стенфордського ансамблю нової музики та була запрошена виступити на пекінському та шанхайському фестивалях сучасного мистецтва. У Цзеїнь народився Шанхаї і почала вчитися грати на фортепіано у віці 4 років і на арфі у віці 9 років. Вона навчалася у Шанхайській консерваторії музики, а пізніше отримала повну стипендію від Музичної консерваторії імені Самуеля Рубіна в Ізраїлі для навчання у Тель-Авіві, Ізраїль. Згодом вона отримала ступінь бакалавра та магістра музичного виконання у Музичній консерваторії Сан-Франциско.

## Висновки до Розділу 2

Історія китайської арфи конгоу сягає у глибокі століття. Архіологічна спадщина найдавніших китайських імператорських інструментів конгоу налічує 1000 років до нашої ери. Незважаючи на це, розвиток інструменту продовжився у ХХ столітті, що спричинило сучасну еволюцію інструменту. Сьогодні конгоу має сучасний вигляд завдяки діяльності майстрів та виконавців на цьому інструменті – Ву Цянь, Цуй Цзюньчжи, Чжао Гуаньюнь, Тан Ціхуа.

Одним із західних інструментів, які посіли в ХХ столітті гідне місце в оркестрі і в сольному виконавстві, стала арфа – західний струнно-щипковий інструмент. Отримавши в Китаї унікальну можливість співіснувати і активно розвиватися паралельно з китайськими струнно-щипковими інструментами, арфове виконавство в Китаї в значній мірі впливає на них.

Визначну роль у розвитку арфового мистецтва відіграли іноземні арфісти – емігранти, які на початку ХХ століття розпочали свою діяльність в оркестрах Шанхаю, Харбіну, Пекіну. Сучасна система арфової освіти у Китаї, прийоми гри, що застосовуються при виконанні можна побачити на прикладі перекладень китайської старовинної традиційної музики «Струнна поезія», «Весняна річка і квітка у місячну ніч», «Дві стародавні пісні Дуньхуана».

Аналіз арфового репертуару виявив його неминущу художню цінність, що змушує по-новому поставитися до арфи і відвести їй високе місце в ряду інших музичних інструментів. Арфове виконавство в Китаї довело свою затребуваність і стало невід'ємною частиною національної музичної культури.

Арфа – це один з найстаріших струнно-щипкових інструментів на Заході, який був оцінений багатьма китайськими композиторами і виконавцями. Арфа надзвичайно гармонійний інструмент, який є дуже художньо виразним, а техніка виконання на ній дуже багата. У західних творах широко застосовують характерні методи звуковидобування, зокрема щипкову техніку, арпеджію, ударну та ін. Хоча арфа часто здається огорнутою аурую

спокою та містики, китайські арфісти прагнуть представити Китаю більш живий тип арфової музики. Сучасні китайські композитори поєднали китайські та західні елементи у своїх творах, що надало змогу отримати гарні результати.

## ВИСНОВКИ

В даному дослідженні представлено наукове узагальнення історичного досвіду формування динаміки розвитку виконавства на струнно-щипкових інструментах у Китаї. Найдавніші струнно-щипкові інструменти посідають значне місце у музичному мистецтві Китаю. Найбільш популярні з них – цинь, гуцінь, піпа, чжен, гуджен, конгоу. За багатовікову історію розвитку в Китаї накопичено багатий досвід виконавства цієї групи інструментів, апробовано спектр різноманітних прийомів гри.

У ХХ столітті відбувається адаптація стародавніх інструментів до нових вимог часу. Арсенал струнно-щипкових інструментів у Китаї поповнюється західним інструментом арфою, яка стала широко застосовуватися як в оркестрі, так і в сольному виконавстві.

Адаптація китайського струнно-щипкового інструментарія до нових вимог часу викликала необхідність його реформування та еволюції. Насамперед це стосується інструментів, здобувших у ХХ-XXI століттях найбільшого поширення – *гуцинь, гуджен, конгоу*. Сьогодні у Китаї створена система музичної освіти цих інструментів – від музичних шкіл до вищих навчальних закладів.

Арфове мистецтво також набуває свого поширення – створюються інноваційні практики навчання – у 2011 році розпочав роботу літній табір для арфістів «Відчиняючи двері в мистецтво». 2017 року в Гонконгу понад 400 викладачів, студентів та любителів арфи з усього Китаю взяли участь у 13-му Всесвітньому арфовому конгресі. Виконавська діяльність арфістів Юй Дан та У Цзеїнь сьогодні відома в усьому світі.

Значення музики в Китаї було визнано щн 2000 років тому заснуванням юефу музичне бюро. Політизація музики простежується ще до часів Конфуція та Події цього століття в певному сенсі лише продемонстрували зміну ролі між Гуцинь і Гучжен. З середини ХІХ ст. є переломним періодом в історії Китаю. З одного боку, цей перелом пов'язаний з насильницьким залученням

китайського суспільства до форм європейської цивілізації, з іншого – з наростаючим хвилюванням народних мас, що призвело до Сінхайської революції 1911-1913-х років, внаслідок якої було повалено не тільки владу цинської династії, а й вся система імперії.

Вестернізація китайської музики, можливо, знищила її стара музика, але це також могло бути конструктивним засобом відродження старих мелодій представляючи їх у новому контексті. З тих пір процес вестернізації відкрився новим двері для Китаю. Зараз країна вирає від двох видів музики - західних мелодій із західними інструментами та традиційною музикою із традиційними інструментами. Обидва типи заохочуються, і традиційна музика в певному сенсі отримала вигоду від модернізації вказівки. Зараз він засвоїв деякі елементи модemu, поповнюючи інші та повернення до певних традиційних елементів.

XX століття відрізнялося від попередніх епох рішення з боку Китаю накласти зовнішньополітичну модель як керуючу систему таким всеосяжним способом, що навіть форми мистецтва стали політичними засобами. Комуністичний режим був успішним у використанні музики як політичного судна зображуючи гучжен як заклик народу, а гуцин як елітаря аристократичний символ. Новий репертуар для гудженга був розроблений, але гравці гуцинів були до них ставляться як до зрадників і піддають страшній віктимізації.

Розвиток музичної культури після встановлення Китайської народної республіки у 1949 р. протікає у двох напрямках. Це – активне впровадження у культурне життя країни елементів європейської музики, з іншого – розвиток власне китайської традиційної музики.

Гучжену було надано пріоритет у дослідженнях, і сьогодні застосовується цей інструмент продукт реформ. З іншого боку, гуцин був насуплений і заборонений цілком під час Культурної революції. Однак з часів культурної революції гуцин отримала відродження, яке передбачало

створення консерваторійних курсів для вивчення гуцинів, відродження гукінських клубів, нові записи та концерти репертуару.

Одним із західних струнно-щипкових інструментів, що посів у ХХ столітті гідне місце в оркестрі та в сольному виконавстві Китаю, стала арфа. Отримавши в Китаї унікальну можливість співіснувати та активно розвиватися паралельно з китайськими струнно-щипковими інструментами, арфове виконавство у Китаї значною мірою вплинуло на них. Аналіз арфового репертуару виявив його неминущу художню цінність, що змушує по-новому поставитися до арфи і відвести їй високе місце серед інших музичних інструментів. Арфове виконавство в Китаї довело свою популярність і стало невід'ємною частиною національної музичної культури.

Арфа має довгу історію і є барвистим музичним інструментом з багатою виразною силою. З моменту винаходу сучасної двосторонньої педальної арфи в 1810 р. арфа широко використовувалася в західних країнах, де народилася велика кількість чудових арфістів, композиторів і педагогів. В Китаї арфа з'явилася відносно пізно і деякий час продовжувала стикатися з труднощами у її популяризації.

5000-річна історія розвитку навчання гри на китайській арфі конгоу в Китаї свідчить про багатовікові традиції, на основі яких сьогодні застосовується інноваційна практика навчання гри на арфі в сучасному Китаї. Яскравим прикладом цього процесу є приклад літнього табору для молоді «Відкриття дверей у мистецтво» як типового заходу.

Що ж зацікавлює в арфі? По-перше це унікальний діапазон та тон арфи. Діапазон концертної педальної арфи простягається від «ре-бемоль» контроктави до «соль-дієз» четвертої октави, для виготовлення 47 струн використовують три різні матеріали – сталеві струни в басовій області, струни з овечої кишки в центральній області та нейлонові струни в верхній звуковій області. Так досягається звучання, що має надзвичайно багаті барви: звук у басовій області глибокий і широкий, дуже потужний, середні тони сповнені і округлі, м'які, а високий тембр ясний, зернистий, прозорий.

Зацікавлені в просуванні якісних творів народної музики китайські виконавці на арфі виявили неабияку винахідливість і наполегливість, щоб перенести елементи стилю, притаманного арфовим творам західної музики у китайську народну музику та продемонструвати перевагу класичних технік виконання на арфі і деяких інших струнних інструментах. Це було досягнуто шляхом кропіткого вивчення характеристик музичних інструментів, багатьох років досліджень та практики як композиторів, так і виконавців.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бай Е. Китайская фортепианная музыка в контексте интеграционных процессов мирового музыкального искусства : дис. ... канд. искусствоведения : Харьков, 2014. 198 с.
2. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. К., 2005. 17 с.
3. Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях: Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия : учеб. пособие для студентов высш. учеб. Заведений. М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2001. 406 с.
4. Ван Ин. Претворение особенностей игры на национальных струнных инструментах в китайском фортепианном искусстве. Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена: Научный журнал. СПб., 2008. № 38 (82). С. 85 – 92.
5. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 17 с.
6. Вирановский Г. Музыкально-теоретическая система древнего Китая (краткий очерк). Одесский музыковед – 93 / ред.-сост. Е.Семенов, науч.ред. Г.Н.Вирановский. Одесса, 1993. С. 54-72.
7. Дулова В.Г. Искусство игры на арфе. М. 1975. 230 с.
8. Инь Фалу. Наши замечательные музыкальные традиции. О китайской музыке : ст. кит. комп. и музыковедов. М., 1958. Вып.1. С .18-31.
9. Катрич О. Стиль музыканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К. ; Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
10. Корыхалова Н. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. – 206 с.
11. Кравцова М. Е. История культуры Китая : учеб. пособие для вузов по специальности “Культурология”. 3-е изд., испр. и доп. СПб. : Лань, 2003.

- 415 с. (Мир культуры, истории и философии ). Библиогр.: с. 389–397.
12. Лисевич И. С. Древняя китайская поэзия и народная песня. (Юэфу конца III в. до н.э. — начала III в. н.э.). М.: Наука, 1969. 287 с.
  13. Ло Чжихуэй. Зарождение и развитие концертной жизни европейского образца в Китае. Научное мнение. СПб., 2015. № 4. С. 152–154.
  14. Лю Бинцянь. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
  15. Лю Янь. Мифические истоки музыкального искусства древнего Китая. Вестн. Полоцкого гос. ун-та. Серия Е. 2016. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/81663625.pdf>.
  16. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 16 с.
  17. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. канд. мистецтвознав. Харків, 2018. 218 с.
  18. Малявин В.В. Китай в XVI-XVII веках. Традиция и культура. М.: Искусство, 1995. 287 с. (Эпоха, быт, искусство).
  19. Музыкальные инструменты Китая: иллюстрированный очерк / Авториз. пер. с кит., под ред. и с доп. И. З. Алендера. М.: Музгиз, 1958. 51 с.
  20. Парфёнов Н.Г. Школа игры на арфе. М. 1972. 224 с.
  21. Пипа (музыкальный инструмент) URL: [http://ru.wikipedia.org/.../Пипа\\_\(музыкальный\\_\)](http://ru.wikipedia.org/.../Пипа_(музыкальный_)).
  22. Покровская Н.Н., Доброхотов Б.В. Методика обучения игре на арфе: программа для *оркестровых* факультетов (струнные инструменты) музыкальных ВУЗов. М. 1977. 24 с.
  23. Покровская Н.Н. История исполнительства на арфе: диссертация доктора искусствоведения. Новосибирск. 2000. 506 с.
  24. Поломаренко И.А. Арфа в прошлом и настоящем. М-Л. 1939. 312 с.
  25. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в ХХ веке : исследование. М. : МПГУ, 2006. 104 с.
  26. Рубин М.А. Методика обучения игре на арфе. М. 1973. 64 с.

27. Сараджева К.К. Об исполнительском мастерстве арфиста (методические записки). М. 2001. 76 с.
28. Сяо Ин. Обработка народной музыки в фортепианном творчестве композиторов Китая : автореф.т дис. канд. искусствовед. Минск, 2010. 25 с.
29. У Ген-Ир. История музыки восточной Азии (Китай, Корея, Япония) : учебное пособие для вузов. СПб. : Лань : Планета музыки, 2011. 544 с.
30. Фань Вэнь-лань. Древняя история Китая; под ред. Р. В. Вяткина. М. : АН СССР, 1958. 295 с.
31. Федорова М.А. История класса арфы Масковской консерватории: по архивным материалам: диссертация кандидата искусствоведения. М. 2018. 180 с.
32. Цзо Чженьгуань. Юецинь. Музыкальные инструменты. Энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008. 976 с.
33. Шамеева Н.Х. История становления отечественной музыки для арфы XX века: диссертация кандидата искусствоведения.М. 1992. 183 с.
34. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков, 2007. 292 с.
35. Янь Ян. Формирование китайского оркестра традиционных инструментов нового типа в 1920-е–1930-е годы. Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Вип. 50. С. 165-180.
36. Bo Lawergren. Angular Harps Through the Ages. A Causal History 261-281.
37. Cheng Te-yuan. Zheng, Tradition and Change: Ph.D. diss. University of Maryland. Ann Arbor: University Microfilms, No. 91-29-906. 1991.
38. Friesen Phillip E. Unique Characteristics of Chinese Melody: From a Western Point of View. Chinese Music, XI / 3, 1988. P. 46-53.
39. Gaywood, Harriet Rosemary Ann. Guqin and Guzheng: the historical and contemporary development of two Chinese musical instruments, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses. 1996. 154 p. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/4894/>

40. Jones, Stephen. *Source and Stream: Early Music and Living Traditions in China*. *Early Music*, 1996, p. 375-88.
41. Hamm, Charles. *Music and Radio in the People's Republic of China*. *Asian Music*, 22/2, 1991. p. 1-42.
42. Kraus, Richard Curt. *Pianos and Politics in China*. New York: Oxford University Press. 1989.
43. Lan, Yusong. *History of Ancient Chinese Music*. Beijing: China Textile Publishing House, 2011, 238 p.
44. Lee Yuan-Yuan, Shen Sinyan. *Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series)*. Chicago: Chinese Music Society of North America Press, 1999. 208 p.
45. Liang, Ming Yuen. "Qin" and "Zheng" in *New Grove Dictionary of Musical Instruments*. 3 vols. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Press. 1984. 3: 171-173.
46. Lieberman, Frederic. *Chinese Music: An Annotated Bibliography* New York: Society for Asian, Music, 1970, 365 p.
47. Lieberman, Frederic. *The Chinese Long Zither Ch 'in: A Study Based on the Mei 'an Ch 'in-p 'u*, PhD diss, 2 vols. UCLA, Ann Arbor: Xerox University Microfilms. 1977, 184 p.
48. Li Yuan-Ching. *Traditional Instruments for New Music*. *China Rec.* 9/1, 1960. p. 28-30.
49. Liu Fang. *A brief introduction to Traditional Chinese Classical Music - The differences and common ground between Classical (literati) and Folk traditions from a Historical Perspective*. URL: [http://www.philmultic.com/English/Chinese\\_music.html](http://www.philmultic.com/English/Chinese_music.html)
50. Mao Jizeng. *Traditional Chinese Orchestras*. *ChitJ. Lit* 1964, 6 :102-108.
51. Meng Jiaxin. *Konghou. A Surviving and Evolving Musical Aristocrat*. Source: *China Today*. URL: [http://www.chinatoday.com.cn/ctenglish/2018/cs/202104/t20210426\\_800244879.html](http://www.chinatoday.com.cn/ctenglish/2018/cs/202104/t20210426_800244879.html)
52. Nien Hua-ling ed. *Literature of the Hundred Flowers*. *Modern Asian*

Literature Series, New York; Columbia University Press, 1981, 425 p.

53. Shen Sin-Yan. *Chinese Music in the 20th Century*. Chicago : Chinese Music Society of North America, 2001. 284 p.

54. The Internet Chinese Music Archive. Home Page. URL: <http://www.ibiblio.org/chinesemusic/> (дата звернення: 15.05.2020).

55. Traditional Chinese music instruments. String instruments of China: erhu, guqin, guzheng(zheng), konghou, liuqin, morin khur, pipa, ruan, sanxian, yangqin, yueqin. URL: <http://www.philmultic.com/home/instruments/>

56. Xin Yue Li. *The Development of Guzheng Tuning*. A Master Thesis Presented to The Graduate College of Missouri State University, 2017. 54 p.

57. Wu Zhao. Guqin - the Chinese Zither. *Chin Lit* 1980, 12: 110-13.

58. 中国大百科全书总编辑委员会/音乐 舞蹈 – 中国大百科全书出版社 1989 年 1040 页. (Большая китайская энциклопедия. Многотомное издание. Т. 27: Музыка и танец. Пекин: Китайское энциклопедическое издательство, 1989. 1040 с.)

59. 叶博贺. 中国音乐史. 第. 册 . 北京, 文化, 1922. 245 页. (Бо Хе. История китайской музыки Т. 1 Пекин : Культура, 1922. 245 с.)

60. 王光祈. 中国音乐史 . 上海 : 上海中华书局 , 1935. 164 页. (Ван Гуанзин. История китайской музыки. Шанхай, 1935. 164 с.)

61. 王邦雄, 杨祖汉. 中国哲学史. 台北 : 空中大学出版社, 1995. 759 页. (Ван Бан Син, Ян Ханзу. История китайской философии. Тайбей : Изд-во Эйр Юниверсити Пресс, 1995. 759 с.)

62. 王晓佟. 谈民族音乐之美 // 中国科教创新导刊. 2007. № 455. 58 页 (Ван Сяотонг. О красоте национальной музыки. Инновации в китайском образовании. 2007. № 455. С. 58.)

63. 王天. 中國豎琴教學發展研究[J]. 南京 : 南京藝術學院, 2019. 86 頁. (Ван Тянь. Исследование развития преподавания арфы в Китае. Нанкин: Нанкинская академия искусств, 2019. 86 с.)

64. 王佳. 古琴与钢琴-试析中国古典音乐表演美学思想 // 钢琴艺术. 2007.

- № 7. 34—36 页. (Ван Цзя. Об эстетической идеологии исполнений китайской традиционной музыки. Музыкальное искусство. 2007. № 7. С. 34—36.)
65. 王倩談世界豎琴學術組織對中國豎琴發展的啟示。樂器，2015（6）。第 5-7 頁。(Ван Цянь О просвещении мировой арфовой академической организации развитию китайской арфы. Музыкальные инструменты, 2015 (6). С. 5-7).
66. 王振. 中国作曲技法改革. 北京, 2004. 36—41 页. (Ван Чжэнь. Эволюция композиционной техники в Китае. Пекин, 2004. С. 36—41.)
67. 丁艳. 中国民族乐器生存状况调查与分析. 艺术评论. 北京, 2010年第7期. 76—80页. (Дин Ян. Китайские национальные инструменты и глобализация. Комментарий искусства: журнал науч. тр. Пекин, 07.2010. С. 76—80.)
68. 冉茂金. 国际化背景下的中国民乐弹唱 [网络资源] /冉茂金. 网址: URL: [http://www.cflac.org.cn/wywzt/dwjl/yw/201111/t20111102\\_16170.htm](http://www.cflac.org.cn/wywzt/dwjl/yw/201111/t20111102_16170.htm). — 网络联机。(Жан Маочин. Китайские народные инструменты и глобализация URL: [http://www.cflac.org.cn/wywzt/dwjl/yw/201111/t20111102\\_16170.htm](http://www.cflac.org.cn/wywzt/dwjl/yw/201111/t20111102_16170.htm).)
69. 李明雄 民族器樂概述。北京：音樂，1997. 214页 (Ли Минсюн. Общий обзор национальной инструментальной музыки. Пекин: Музыка, 1997. 214 с.)
70. 刘志燕. 全球化背景下的“中国民间音乐”课程教学的新思考. 教育与职业. 北京, 2008年第8期. 140—141页. (Лю Ши Янь. Глобализация и китайская национальная музыка. Новое мышление в преподавании. Образование и карьера : журнал научных трудов. Пекин, 08.2008. С. 140—141.)
71. 哦，王倩。箏篋演奏中國民樂的技術與應用。《中國音樂》第 3 期，2015 年，第 196-203 頁。(О Ван Цянь. Техника исполнения китайской народной музыки в исполнении арфы и применения. Китайская музыка №3, 2015, с. 196-203).
72. 陈元. 把二胡艺术国际化 - 二胡演奏家许可印象. 网址: URL: [www.erhuart.cn/Artic...asp?id=563](http://www.erhuart.cn/Artic...asp?id=563). (Чжен Юан. Китайский

национальный инструмент *гуцинь* и эпоха глобализации . URL: [www.erhuart.cn/Artic...asp?id=563](http://www.erhuart.cn/Artic...asp?id=563).)

73. 楊一文。聆聽優美的豎琴和長笛聲——節目之星“工業二重奏”解說。上海音樂學院，上海，2000年。30頁。(Ян Ивэнь. Слушая изящные звуки арфы и флейты — Комментарий к «Индустриальному дуэту», звезде передачи. Шанхайская консерватория музыки, Шанхай, 2000. 30 с.)