

Results. In the process of analyzing the cycle «4 Latin American Preludes», the genre elements of the shoro of Afro-Brazilian origin, the Creole waltz-shoro, the song of Vidalita and the malambo dance with Argentine and Uruguayan roots are identified. The «Ancient Suite» reveals the composer's neoclassical searches – baroque allusions to the European tradition of ancient instrumental cycles, with the involvement of an improvisational prelude to the usual alternation of the genres of minuet, musette, sarabande and gigue. The dodecaphonic polyphonic technique in the composer's guitar work is characterized as a leading vector of close attention to modern methods of writing (along with octatonic phenomena); the non-orthodox nature of the use of the system, which coexists with the dance rhythms of the Neapolitan tarantella in the Italian Sonata No. 4, as well as with the archetype of the Andalusian fandango in the Spanish Sonata No. 2, and with the rhythmic core of the Afro-Brazilian batuk in the Brazilian Sonata No. 5, is revealed. The timbre imitations of percussion sounds are considered in connection with the use of specific techniques of sound production on the guitar. Guido Santorsola's stylistic preferences for the use of folklore resources of the multicultural Uruguayan environment and the nearest regions of Argentine and Brazilian cultures are complemented by the composer's attraction to European neoclassical paradigms of creativity, as well as attempts to combine new composition techniques with material of different genre and style.

Key words: Uruguayan guitar music, guitar works of Guido Santorsola, genre and style features, national folklore traditions.

Надійшла до редакції 10.05.2023 р.

УДК 78.21; 78.61

ОБРАЗ ЛЕГЕНДАРНОЇ МУЛАН У ПОЛОТНІ ЛЮ ХАНЛІ «МУЛАН СІ» ДЛЯ СОЛО ЯНЦІНЯ ТА АНСАМБЛЮ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Жень Цзяці – аспірантка кафедри історії музики факультету оркестрових інструментів,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0002-9667-4347>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.599>
991945543@qq.com

Окреслено спосіб відтворення одного із зразків китайського героїчного епосу – легенди про Мулан в ансамблевій інструментальній композиції Лю Ханлі «Мулан Сі» для соло Янцїня та ансамблю народних інструментів. Опора митця на фольклорні першоджерела надала твору розповідного характеру в плані музично-виражальних засобів.

Детальний розгляд масштабного твору дав можливість визначити архітектонічні та композиційно-драматургічні особливості полотна. Виявлено, що літературна програма твору, на яку вказують заголовки кожної частини, доволі опосередковано відображена в музиці.

Аналіз музичної мови митця Лю Ханлі у композиції «Мулан Сі» продемонструвала вдале поєднання митцем європейської музичної мови та національної фольклорної основи.

Ключові слова: Янцїнь, Лю Ханлі, музична мова, жанр, фольклор, програмність, композитор.

Актуальність теми. «Варіації Мулан Сі» належать перу Гао Лонга і були скомпоновані як сольний твір для Янцїня 1962 р. Під час Національної конференції зі спостереження за музичними інструментами з ним ознайомився Лю Ханлі і згодом здійснив аранжування твору для ансамблю народних інструментів. Так у 1982 р. композиція отримала нове життя в іншому жанрі та у виконанні іншим складом: соло Янцїня з ансамблем народних інструментів – шен, лютянь, чжунжуань, гаоху, ерху, чжун ху (два академічні струнні) віолончель, контрабас.

Цей твір містить багато складних прийомів гри на Янціні. Він є одним із найвідоміших композицій на цимбалах у XX ст. та обов'язковим для багатьох конкурсних змагань.

Аналізуючи цей твір, перш за все слід звернути увагу на особливості літературного джерела. Поема «Мулан Сі» належить до героїчного епосу народів світу. Сьогодні важко сказати чи існував французький Роланд, німецькі Нібелунги чи навіть та ж Мулан. Проте у пам'яті народу вони закарбувалися як благородні захисники, як образ національної доблесті та незламності. Зразки героїчного епосу мають на меті донести людям славетні події давнини. Тому Гао Лонг, пишучи «Варіації Мулан Сі», а згодом Лю Ханлі, komponуючи ансамблеву інструментальну композицію, спираючись на фольклорні першоджерела, надали твору розповідного характеру.

Повертаючись до постаті Мулан, необхідно відзначити основні джерела відомостей про неї. Першою письмовою згадкою про героїню є «Балада про Мулан», – народна пісня, яку, як вважається, створено під час правління династії Північна Вей (386–535 рр. н. е.). Її знаходимо в антології книг і пісень ченця Чжицзяна династії Південний Чень (557–589 рр. н. е.). Історичним місцем дії «Балади про Мулан» є військові кампанії Північної Вей проти кочівників Руран.

У пізнішій адаптації Мулан активно діяла в період заснування династії Тан (бл. 620 р. н. е.).

Отже, Мулан – легендарна народна героїня епохи Північної та Південної династій (IV–VI ст. н. е.) Китаю. Її ім'я включено до книги «Сто красунь» Янь Сіюань, яка є зібранням різних жіночих образів у китайському фольклорі. Серед учених досі точаться дебати щодо реального існування Мулан: чи була історичною особою чи лише легендою. Оскільки її ім'я не фігурує в книзі «Зразкові жінки», у якій зібрані біографії жінок часів династії Північна Вей, більшість науковців вважають Мулан вигаданим персонажем.

Згідно з легендою, Мулан зайняла місце свого літнього батька під час призову в армію, переодягнувшись чоловіком. Після тривалої та видатної військової служби проти орд кочівників за північним кордоном, у війні, де відбулося сотні битв, – Мулан отримує нагороду та призначення від імператора: їй пропонують високу посаду при дворі, але Мулан відмовляється від неї. Натомість героїня просить швидкого коня, щоб повернутись якнайскоріше до рідних. Також, на превеликий подив товаришів по зброї, Мулан розкриває їм свою таємницю: вона жінка. Після повернення з війни та возз'єднання з сім'єю, усамітнюється у своєму місті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанням діяльності китайських митців композиторів – авторів опусів для Янцзиня, які водночас є виконавцями – янциністами, присвячена низка праць. Але в них немає комплексного аналізу музично-виражальних засобів, архітектонічних особливостей, стилєвих тенденцій окремих композиторів.

Так, питанню зародження та формування виконавських шкіл гри на Янцзині присвячене дослідження Сян Цухуа «Мистецтво китайських цимбал». У музикознавчій літературі постать Лю Ханлі, як знаного янциніста, висвітлюється в плані суспільно-громадської діяльності, як пропагандиста та популяризатора творів для інструмента. Це роботи китайських дослідників: Лі Січжан, Цуй Боцян «Лю Ханлі: Звук п'єс Янцзиня у Китаї – Інтерпретація проф. Лю Ханлі, музичного педагога, композитора та виконавця на Янцзині», Мен Цзяньцзюнь «Вважаєте Ле Хая довіреною особою – Інтерв'ю з виконавцем і викладачем Янцзиня Лю Ханлі». Сама ж композиторська творчість митця розкривається у загально-філософському та образному планах: Ван Вей «Оцінка та аналіз «Пісні про Мулан» для Янцзиня». Праці, присвячені комплексному аналізу виражальних засобів, особливостям формотворення, особливостям програми у творі Лю Ханлі «Мулан Сі» для соло Янцзиня та ансамблю народних інструментів, відтак, визначенню стилєвих особливостей та індивідуальних прийомів нотного письма, – відсутні, як у зарубіжному, так і українському музикознавстві.

Тому, для розвитку китайської музики та сучасного музикознавства важливо досягти національну стилістику у поєднанні з європейськими мовними традиціями у творчості митців Китаю. Відтак, комплексний аналіз музичної мови на прикладі показової композиції Лю Ханлі «Мулан Сі» є потрібним та актуальним.

Мета статті – дослідити стилєве спрямування, особливості музичної мови, синтез західноєвропейських рис та елементів національного фольклору у творчості Лю Ханлі на прикладі композиції «Мулан Сі» для соло Янцзиня та ансамблю народних інструментів.

Методологічна основа роботи зумовлена структурою і художньою специфікою об'єкта і включає: музично-стильовий підхід і комплексний музикознавчо-структурний аналіз самого музичного матеріалу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Задум митця, у якому реалізовано та «продемонстровано» поступове розгортання сюжету – героїчного шляху головної героїні, укладено у низку різнохарактерних та різнонастрєвих епізодів. За принципом завершеності та контрастності побудов, можна виділити три основні частини А+В+С. Ця складна тричастинна форма обрамлена Вступом та Епілогом. Відзначаємо також нетрадиційне розташування Каденції перед середньою частиною. Загалом виходить наступна послідовність частин: Вступ, Adagio «А», Каденція (hua cai), Allegro «В», Largo «С», Епілог.

Вступ. Розпочинається твір зображенням хвилюючої картини збирання та формування армії. Керуючись літературним сюжетом, Лю Ханлі доволі часто вводить до музичного тексту прийоми звукозображальності, ілюстрування певних образів чи подій за допомогою засобів музичної виразності. Уже у 5-ти тактовому Вступі (ab a¹b¹ с, відповідно, структура: 2+2+1), у варіантно повторюваній початковій побудові вводиться «звучання» військових сурм: тутті усього складу ансамблю на тремоло, *f* та довга тривалість (половинна з крапкою, 1-й і 3-й т.т.) – створюють ефект потужного одностайного заклику. Тональною опорою вважаємо «а», оскільки відсутній терцієвий звук, можна допускати – А-dur, а-moll.

Після акордів на форте усього складу ансамблю, висхідний енергійний рух кварто-квінтовими співзвуччями продовжує лише сольний інструмент Янцзинь. Слід звернути увагу на те, що композитор використовує у гармонічному звучанні другий, третій та четвертий звуки обертонового ряду. Це основний та квінтовий тон тонічного тризвуку, як результат – по вертикалі звучать ч. 4 і ч. 5. Саме ці інтервали є властивими для прадавніх діатонічних духових інструментів, також кварта та

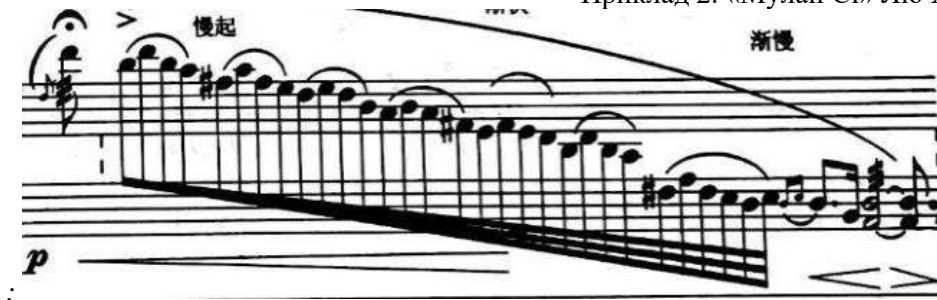
квінта мають природний різкий, потужний, відтак сигнальний характер. Висхідний рух квартами та квінтами створює враження почергового вступу багатьох військових рогів із різною теситурою звучання, від найнижчих до найвищих (Приклад 1).

Приклад 1. «Мулан Сі» Лю Ханлі (1-й т.)



Компенсує висхідний цілеспрямований рух низхідне пощаблеве спадання (трихорд-тетрахорд із кроком кварта, терція). У низхідних пасажах прослідковується рух по пентатоніці з опорою на d. У повторному варіантному проведенні початкової побудови ясно прослуховується і функційне забарвлення, з перевагою субдомінанти: $I_{5/3}$ і IV та $IV_{5/3\#}$). Щодо темпових градацій, то у цьому, і майже у всіх пасажах є виставлені авторські рекомендації та позначення, а також ремарка «сильно, вільно»: повільно – прискорити – сповільнити, які також доповнюють різну міру напруження чи схвильованості (Приклад 2).

Приклад 2. «Мулан Сі» Лю Ханлі (2-й т.)¹



Завершується вступ (після повтореної початкової двотактової побудови) протилежним цілеспрямованим висхідним поривом мелодії у Янциня, який передає зростання напруження: це висхідні ломані арпеджію кварто-квінтових співзвуч (можна трактувати і як $IV_{5/3}$ без терцієвого тону, оскільки прослуховується субдомінантова функція) і завершальною квінтою у нижньому регістр, що звучить як запитання без відповіді. Це як варіант початкового матеріалу (1 т.) у арпеджованому фактурному викладі (Приклад 3).

Приклад 3. «Мулан Сі» Лю Ханлі (5-й т.)



Схвильований енергійний характер вступу ніби передбачає картини протистояння, бойових дій, війни.

Adagio «Прощання», «А» (6-40 т.т.). У цьому розділі автор окреслює образ дівчини Мулан використовуючи мелодико-інтонаційні звороти народних пісень розповідного характеру. Починається Адажіо (четверть = 46) із яскравого наспівного мотиву у партії сольного інструменту,

основуючись на відтинках еолійського мінору та пентатоніки, які виступають тематичним зерном даного епізоду з опорою на «а» та перемінним на «с». Короткі фрази на тремоло дуже зв'язні, співучі та плавні (Приклад 4).



Адажіо представлено переважно у виді діалогу двох «осіб» – цимбали та ансамблю. Основні теми, доручені Янцзиню, а інструменти ансамблю лише підтримують його та підкреслюють важливість «висловленого». Іноді тема доручається інструментам ансамблю – шену, ерху. Тоді тлом виступають хвилеподібні пасажі (відтинки пентатоніки, ламані арпеджіо, тощо), які доручені нижньому голосу Янцзиня та іншим народним інструментам. Таким діалогом досягається комплементарність руху музичного полотна (Приклад 5).



Поєднання кількох горизонталей творять іноді співзвуччя з доволі ясно окресленими функціями. Акорди побічних щаблів (III, VII) не є найяскравішими виразниками функційності своїх груп. Їх використання підтримує спокійний ліричний настрій, уникаючи зайвої напруженості як загалом, так і в місцевих кульмінаціях. Тризвуки III, VII натурального щаблів, V – натурального мінору, I – при напластуванні відтинків пентатонік згладжують кульмінаційні моменти. Слід зауважити, що тоніка тут теж не має виразного звучання, оскільки представлена септакордом першого щабля з доданими тонами.

Барвистість співзвучч досягається використанням акордів із доданими тонами: I_7^{+4} (з квартою), VII^{+6} (з секстою), IV_7^{+2} (із секундою). «Розцвічування» функцій, як правило, відбувається шляхом появи у сольній партії низки альтерованих неакордових звуків а також акордів із альтерованими тонами – $II_{\#}^5$ і $IV_{\#}^3$.

У плані використання техніки виконання, – вібрато та щипок струн, – Адажіо можна розділити на дві частини. Обидва прийоми покликані виразити пристрасний, і водночас, делікатний м'який музичний образ Мулан. Перша частина розділу фокусується на вібрато, друга частина зосереджується на щипках струн.

Для переходу до віртуозної каденції Янцзиня, композитор вводить різкі темпові та динамічні градації: від використання шістдесят четвертих до шістнадцятих та ще з ремаркою «сильно сповільнити», а також на динамічних контрастах: $p - mp - mff - ff$.

Каденція³ (41-44 т.т.). Каденція покликана створити сильну нестримну емоційну атмосферу, відтворюючи типовий ритм маршів та звучання барабанів. За масштабами, – це невеличкий розділ, який доручений лише солюючому Янцзиню та демонструє віртуозність, майстерність виконавця. Ця сольна побудова має певну інтонаційну спорідненість зі вступом. Низхідна спрямованість варіантних секвенцій трихордних та тетрахордних поспівок, шляхом чергування кроку на терції-секунди, перегукується настроєво та тематично з другим елементом теми Вступу. Вона поміщена композитором не традиційно, як завершення певної частини циклічного полотна, а як самостійна частина між першою та масштабною другою. Ще дві побудови солюючого Янцзиня розміщені у другій частині, чергуючись із тутті усього ансамблю (див. схему 1).

Цікавим є ритмічний малюнок кожної із фраз: ефект динамізації побудови та пришвидшення руху досягається подрібненням тривалостей: тріолі восьмих та нормативні шістнадцяті. Плавна нестримність мелодики чотирма хвилями (ніби дві парні ланки секвенції : 41-42 та 43-44 тт.) звучить

у верхніх регістрах Янцинця. Натомість нижній голос більш стриманий: квінтові та октавні співзвуччя на цілий такт (Приклад 6).

Приклад 6. «Мулан Сі» Лю Ханлі. Каденція Янцинця (43-44 т.т.)



Під час відтворення цієї частини сила рук повинна бути збільшена, а подвійні співзвуччя мають виконуватись повним і потужним звуком.

Кожна ланка супроводжується рекомендаціями автора щодо тонких темпових градацій: *трохи швидше – прискорити – повільніше – потужно глибоко* 43-44 т.т. Пер. Ж. Ц), що свідчить про тонкі емоційні відчуття композитора, відтак необхідність їх відтворення віртуозом-виконавцем. Усі ці темпові, динамічні перепади виражають суперечливість настрою і нервозність головної героїні Мулан перед раптовою зміною у її житті та прийняттям важливого небезпечного рішення.

Allegro «Жорстока битва з Міо», «В» (45 – 186 т.т). Центральний розділ твору, в якому відбуваються основні події, описані у літературному джерелі. Напружене протистояння двох армій, яке завершується енергійною картиною поля битви: «Боротьба і запеклі бої» – так зазначає Лю Ханлі на початку частини. Швидкий та запальний характер масштабної побудови (четверть = 168) зображає широкі азійські степи та високі гори, покриті кригою, потужні пориви вітру і два величезні війська що зішлись у кривавій боротьбі на тлі картини фантастичної природи – імператорська армія і племена кочівників. Ніби низка різних фрагментів боїв, коротких миттєвих сутичок, різних ракурсів бою – так у музичному полотні чергуються спільні за характером, але дещо відмінні за тематичним матеріалом, метро-ритмічною організацією, динамічними відтінками, чергуванням тутті оркестру та соло Янцинця, невеликі побудови (фрази, речення, періоди). Позначаючи появу кожного нового відтинка побудови новою буквою, – їх буде понад 10, – схематично зображаємо калейдоскоп картин.

Схема 1. Композиція «Мулан Сі» Лю Ханлі (у третьому рядку – ремарки автора – програмні назви частин; у шостому рядку відзначені солюючі проведення Янцинця):

Вступ	A	каденція	B	C	Епілог
1-5 т.	6-40 т.	41-44 т.	45-186 т.	187-192, 193-222 т.	223-238 т.
	Adagio. «Прощання»		Allegro «Жорстока битва з Міо»	Largo «Тріумфальне повернення» «Спокійний спогад»	Adagio «Відтворення спогадів»
aba ₁ b ₁ c	d d ₁ d ₁ c	f f ₁ f ₂ f ₃	g h i j k l j ₁ m n o p r	d ^v s	d ^v t
2+2+1	5+5+12+13	1+1+1+1	20+8+8+4+22+22+17+8+8+9+8+7	6+30	6 + 10
b, b ₁ , c-solo		f- f ₃ solo	j, l-j ₁ solo		
a e	A	e a h e	e G a D	e a	A

Окреслимо деякі із фрагментів. Так, у першому «g» у партії цимбала мелодика поєднує синкоповані ритми із пасажами короткими тривалостями – тетраходами в неточному проведенні (Приклад 7).

Приклад 7. «Мулан Сі» Лю Ханлі. (45-50 т.т.)



Також зустрічаються інтонації із попередніх розділів, проте тут вони мають зовсім інше навантаження. Оркестр у всьому підтримує сольну партію, надаючи динамічним градаціям більшої виразності. Фактура супроводу має переважно гомофонно-гармонічний виклад. Окремої уваги заслуговують фрагменти, де звучить лише сольний інструмент. До прикладу, у соло Янціня «І, І» – 107-128 такти, композитор використовує двоголосся, де верхній голос витриманий і слугує супроводом, а нижній проводить мелодичну лінію, зберігаючи інтервальну будову мотиву – «І». У даному фрагменті, у його другій одноголосній, по звуках пентатоніки, побудові відбувається повернення і закріплення попередньої тональності *a-moll* «j₁» (Приклад 8).

Приклад 8. «Мулан Сі» Лю Ханлі. Каленція Янціня (106-128; 129-146 тт.)



Просвітлена Каденція частини, яка звучить у *a-moll*-і, може символізувати передбачення світлого майбутнього – миру у Китаї та повернення Мулан додому.

Виходячи з цього можна вважати, що у контексті твору *a-moll* – це тональність мирного життя, а *e moll* – тональність, яка відображає буремні події війни.

Варто згадати і звукозображальні моменти – біг коня – невід’ємного військового атрибута тогочасних воєн. Ці моменти передані за допомогою повторюваного ритмічного малюнку «восьма – дві шістнадцяті – дві восьмі»

(Приклад 9).

Приклад 9. «Мулан Сі» Лю Ханлі (172-179 тт.)



Largo. «Тріумфальне блискуче повернення» «С» (187-192т.т.). Музика сповнена сили та блиску: повторювані кварто-квінтові співзвуччя, октавні дублювання в діалозі соло – *ff* і тутті – *f*, комплементарний ритм.

На початку частини, – четверть = 48 та ремарка – повільно, широко, протяжно. Усі ці виражальні засоби у короткій 6-титактовій побудові передають радість та урочистість моменту (Приклад 10).

Приклад 10. «Мулан Сі» Лю Ханлі (187-189 тт.)



Доповнює настрій цієї частини наступна – «Спокійний мирний спогад» (193 – 222 т.т.). Тут композитор передбачає повільний, спокійний характер виконання: четверть=52. Загалом, ця частина є найбільш інтонаційно спорідненою із завершальним *Adagio*, яки й також є спогадом, що фігурує і у назві. Спільність тематичного матеріалу, метроритмічної організації служать об'єднуючими факторами та створюють медитативно-розповідний характер.

Епілог Adagio «Відтворення спогадів» (223-238 т.т.). Частина звучить як підсумування усіх попередніх: композитор ніби хоче продемонструвати, що все у світі має циклічний характер і повертається до первинного стану. Звучить у помірному спокійному темпі: четверть=52. Підтверджує цю думку вибір музично-виражальних та формотворчих засобів. Діалогічний виклад партії Янціня та інструментів ансамблю, дублювання подекуди партії цимбал, варіантний принцип розвитку, аркоподібне тональне співвідношення із Вступом (a moll), поступове ускладнення вертикальних поєднань – всі ці фактори служать єдності масштабної побудови та динаміці її розвитку.

Висновки. Літературна програма – неймовірна легенда про давні часи, про героїчну Мулан, – знайшла своє відображення в музиці. Епізоди твору зберігають принцип контрастності, що свідчить про мінливість подій і відображає внутрішні переживання головної героїні поеми. Міфічний сюжет укладений у наступну послідовність частин: Вступ, *Adagio «А»*, Каденція (hua cai), *Allegro «В»*, *Largo «С»*, Епілог, серед яких центральні, найвагоміші, окреслюють складну тричастинну форму зі Вступом та Епілогом. Програма реалізована доволі абстрактно, що і є характерним для китайської музики.

Щодо засобів музичної виражальності у творенні образів та змалюванні подій виділимо найвагоміші. У ладово-тональній сфері домінуючу роль, звичайно, відіграє пентатоніка. Зазвичай, це відтинки ладу різних нахилів, завдяки чому у музиці проявляється східний колорит. Пентатоніка зустрічається як у горизонталі, що надає мелодії розповідності, так і як вертикалізація ладу, що має безпосередній вплив на колористичність та функційність гармонії. Більшість акордів набувають нестандартного для європейської системи звучання. Через особливості побудови акордів, функції стають менш виразними. Так акорди домінантової групи не створюють напруження, оскільки використовуються лише у натуральних ладах: – $V_{5/3}$ та V_7 , $III_{5/3}$, $VII_{5/3}$. Відсутність $VII^{\#}$ щабля послаблює звучання місцевих кульмінацій. Тонічна група, часто представлена I_7 , що послаблює його навантаження, як тонального центру і не дає відчуття стійкості. Багато акордів не мають чіткої ладової визначеності, оскільки застосовуються без терцієвого тону, що дозволяє їх сприймати лише у контексті. У субдомінантовій групі $IV_{5/3}$ зазвичай використовується із підвищеною терцією, що є проявом мажоро-мінорної системи. Деяким фрагментам твору характерна біфункційність та поліпластовість. Ускладнення функцій відбувається завдяки появі у партії сольного інструменту доданих тонів.

У зображенні образів митець використовує різну міру насиченості фактури: світлі, ліричні стани та картини протилежні до зображення війни та боїв, скликання воїнів сурмою, бігом коня.

На композиційну структуру частин, окремих побудов впливають національні моделі формотворення, а саме – варіантний розвиток тематизму, а також східна традиція імпровізації.

У палітрі мовностильових виражальних засобів композитор Лю Ханлі поєднав ладово-гармонічні, метроритмічні, темброві особливості китайської та європейської музики.

Перспективи подальшого дослідження проблеми лежать у сфері вивчення особливостей музичної мови низки китайських композиторів у творах різних жанрів для Янціня.

Примітки:

¹. На нотних станах, відповідно, скрипковий та басовий ключі.

². На верхньому та нижньому нотних станах, відповідно, скрипковий та басовий ключі.

³. Каденція (hua cai) як вільна, віртуозна вставка в музичний твір, виконується солістом без супроводу, зазвичай розміщується наприкінці будь-якої частини переважно в концертах для сольного інструменту з оркестром (ансамблем). У даному полотні місце розташування інше.

Список використаної літератури

1. Ван Вей «Оцінка та аналіз «Пісні про Мулан» для Янціня «Журнал університету Чанша» 2009 рік. 06 випуск, С. 26-28 扬琴独奏曲《木兰辞》赏析 作者: 王薇 杂志: 《长沙大学学报》2009年第6期 第26-28页.
2. Китайська цивілізація: традиції та сучасність / ред.: Л. В. Матвеева; Ін-т сходознавства ім. А. Кримського НАН України, Українська асоціація китаєзнавців. Київ, 2005. 111 с.
3. Лі Січжан, Цуй Боцян «Лю Ханлі: Звук п'єс Янціня у Китаї – Інтерпретація професора Лю Ханлі, музичного педагога, композитора та виконавця на Янціні». Ж.: Музичне життя. Вип. 7, 2008 р. 扬琴声声奏华年 - 解读音乐教育家、作曲家、扬琴演奏家刘寒力教授 作者: 李喜章 崔博谦 杂志: 《音乐生活》2007年第7期
4. Лі Сяоган «Короткий аналіз майстерності виконання пісні Yangqin «Мулан Сі». Ж. «Північна музика». Вип. 3, 2015 С. 31-32. 浅析扬琴曲《木兰辞》的演奏技巧 作者: 李小刚 杂志《北方音乐》2015年第3期 31-32页

5. Мен Цзяньцзюнь «Вважаєте Ле Хая довіреною особою – Інтерв'ю з виконавцем і викладачем Янціня Лю Ханлі». Ж. : «Інструмент», 2019-10. 视乐海为知己—访扬琴演奏家、教育家刘寒力 作者: 孟建军 杂志: «乐器» 2019年第10期

References

1. Van Vei «Otsinka ta analiz «Pisni pro Mulan» dlia Yantsinia «Zhurnal universytetu Chansha» 2009rik. 06 vypusk, S. 26-28 扬琴独奏曲《木兰辞》赏析 作者: 王薇 杂志: 《长沙大学学报》2009年第6期 第26-28页.
2. Kytaiska tsyvilizatsiia: tradytsii ta suchasnist / red.: L. V. Matvieieva; In-t skhodoznavstva im. A. Krymskoho NAN Ukrainy, Ukrainska asotsiatsiia kytaieznavsiv. Kyiv, 2005. 111 c.
3. Li Sichzhan, Tsui Botsian «Liu Khanli: Zvuk pies Yantsynia u Kytai – Interpretatsiia profesora Liu Khanli, muzychnoho pedahoha, kompozytora ta vykonavtsia na Yantsyni». Zh.: Muzychne zhyttia. Vyp. 7, 2008 r. 扬琴声声奏华年 - 解读音乐教育家、作曲家、扬琴演奏家刘寒力教授 作者: 李喜章 崔博谦 杂志: 《音乐生活》2007年第7期.
4. Li Siaoan «Korotkyi analiz maisternosti vykonannia pisni Yangqin «Mulan Si». Zh. «Pivnichna muzyka». Vyp. 3, 2015 S. 31-32. 浅析扬琴曲《木兰辞》的演奏技巧 作者: 李小刚 杂志《北方音乐》2015年第3期 31-32页.
5. Men Tsziantsziun «Vvazhaite Le Khaia dovirenoi osoboio – Interviu z vykonavtsem i vykladachem Yantsynia Liu Khanli». Zh. : «Instrument», 2019-10. 视乐海为知己—访扬琴演奏家、教育家刘寒力 作者: 孟建军 杂志: «乐器» 2019年第10期.

THE IMAGE OF THE LEGENDARY MULAN IN LIU HANLI'S COMPOSITION «MULAN SI» FOR YANGQIN'S SOLO AND THE ENSEMBLE OF FOLK INSTRUMENTS

Ren Jiaqi – Postgraduate student of the Department of the History of Music, Faculty of Orchestral Instruments, Lviv National Musical Academy named after M. V. Lysenko

The way of translating into music one of the samples of the Chinese heroic epic – the legend of Mulan in the ensemble instrumental composition «Mulan Si» by Liu Hanli for the solo of Yangqin and the ensemble of folk instruments is indicated. The artist's reliance on folklore primary sources gave the work a narrative character in terms of musical and expressive means.

A detailed analysis of a large-scale work made it possible to determine the architectonic and compositional and dramatic features of the composition. It has been established that the literary program of the work, which is indicated by the headings of each part, is rather indirectly reflected in the music.

The analysis of the musical language of the artist Liu Hanli in the composition «Mulan Si» demonstrate the artist's successful combination of the European musical language with a national folkloric background.

Key words: Yangqin, Liu Hanli, musical language, genre, folklore, programming, composer

UDC 78.21; 78.61

THE IMAGE OF THE LEGENDARY MULAN IN LIU HANLI'S COMPOSITION «MULAN SI» FOR YANGQIN'S SOLO AND THE ENSEMBLE OF FOLK INSTRUMENTS

Ren Jiaqi – Postgraduate student of the Department of the History of Music, Faculty of Orchestral Instruments, Lviv National Musical Academy named after M. V. Lysenko

The purpose of the work is to investigate the stylistic direction of the features of the musical language of Liu Hanli's creation, using the example of the composition «Mulan Si» for Yangqin's solo and the ensemble of folk instruments and, therefore, to reveal the synthesis of Western European features and the elements of national folklore.

The methodological basis of the work is determined by the structure and artistic specificity of the object and includes: musical and stylistic approach and comprehensive musicological and structural analysis of the musical material itself.

The scientific novelty of the work is determined by the fact that for the first time it investigates the signs of the composer's musical language in the composition «Mulan Si» for Yangqin's solo and the ensemble of folk instruments in order to prove that Liu Hanli reproduced the legendary image of Mulan and her exploits in music, applying the transformation of Chinese folklore and romantic means of expression. For the first time, a complex of expressive means, architectonics, and therefore dramaturgy and program design were analyzed in detail.

Conclusions. The literary program is reflected in the music. The episodes of the work retain the principle of contrast, which indicates the variability of events and reflects the inner experiences of the main character of the poem.

The literary plot is arranged in the following sequence of parts: Introduction, Adagio «A», Cadence (hua cai-huangkai), Allegro «B», Largo «C», Epilogue, among which the central, most important ones outline a complex three-part form with Introduction and Epilogue. The program is implemented quite abstractly, which is typical for Chinese music.

Regarding the means of musical expression in creating images and portraying events, the most significant ones are highlighted. In the modal-tonal sphere, the dominant role is played by the pentatonic, segments of the mode of different inclinations, , due to which oriental flavor is manifested in the music.

Pentatonic occurs both horizontally, giving the melody a narrative character, and is used as a verticalization of the mode, which has a direct impact on the color and functionality of the harmony. Some fragments of the work are characterized by bifunctionality and multi-layeredness.

The compositional structure of separate parts is influenced by the national models of shaping, namely, the variant development of thematics and the Eastern tradition of improvisation. In the palette of the speech means of

expression, the composer Liu Hanli combined the modal-harmonic, metro-rhythmic and timbre features of Chinese and European music.

The prospects for further research of the problem lie in the field of studying the features of the musical language of Chinese composers in the works of various genres for Yangjin.

Key words: Yangjin, Liu Hanli, musical language, genre, folklore, programming, composer.

Надійшла до редакції 15.02.2023 р.

УДК 93.85:78]:378

ІДЕЯ ЯГЕЛЛОНСТВА ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ МУЗИКОЛОГІЇ

Гиса Оксана Андріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва.

Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, м. Тернопіль

<https://orcid.org/0000-0003-2236-7498>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.600>

oksana.hysa@tnpu.edu.ua

Мета дослідження – розглянути творчу діяльність кафедри музикології Львівського університету в контексті ягеллонства від часу створення цієї установи у 1912 р. і до початку ХХІ ст. Виокремлено історично-культурологічні знання, що дає можливість цілісно висвітлити історію становлення та розвитку музикологічної освіти в Україні, в якій об'єктивно утвердилися ягеллонські ідеї і традиції як оригінальне культурне явище вищої музичної освіти. *Висновки.* Діяльність А. Хибінського зумовила появу плеяди польських музикологів та істориків музики, які були виховані на засадах навчально-наукової методології європейської академічної освіти. Це було перше покоління музикознавців, які отримали ґрунтовну фахову освіту європейського зразка у себе на батьківщині. Високоосвічені науковці були свідомі вагомості значення музикології для розвитку духовної сфери свого народу та розуміння здобутків власної національної культури в контексті світової культури.

Ключові слова: ягеллонська культурна традиція, кафедра музикології Львівського університету, європейська академічна освіта.

Актуальність теми дослідження полягає в необхідності комплексного вивчення навчальної і наукової діяльності кафедри музикології Львівського університету впродовж першої половини ХХ ст. І такого роду висвітлення здійснено із позицій системного аналізу всього періоду існування вказаної кафедри від 1912 р. до сьогодення.

Аналіз досліджень і публікацій. Специфіка ягеллонства розглядалась у працях польських та українських авторів, коли висвітлювалися проблеми сарматської культури (Л. Тананаєва [5]), а також польського бідермайєра (І. Подобас [4], М. Тазбір [8] й ін.). Сутність ягеллонства, як культурного феномена, відображені у працях І. Белзи, Е. Волинського й інших учених.

Розвиток музичної освіти й становлення професійного музикознавства в Україні висвітлено в контексті складних суспільно-політичних реалій першої половини ХХ ст. у працях О. Валіхновської [1], О. Гнатишин, Л. Гнатюк, Л. Кияновської, І. Ляшенка, О. Немкович, М. Ржевської. В їхніх студіях Галицька музикознавча школа становить органічну частину всієї української музикології.

Л. Корній [3], О. Цалай-Якименко [6] здійснили ґрунтовне дослідження періоду виникнення та формування національного типу музично-теоретичної думки й музичної освіти впродовж ХVІІ–ХVІІІ ст. Це закріплено також виданням у 1996 р. К. Шамаєвою підручника для викладачів вузів і вчителів шкіл з історії музичної освіти в Україні в першій половині ХІХ ст. Окремі аспекти становлення та розвитку музичної освіти в Західній Україні в минулому висвітлені Ю. Ясіновським [7]. Діяльність у Львові консерваторії Галицького музичного товариства і Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та його філій в містах Східної Галичини, творча праця викладачів цих навчальних закладів розкриті в наукових працях Я. Горака, Н. Кашкадамової, Л. Мазепа, Л. Шевчук-Назар. Однак зазначеній проблемі загалом мало уваги приділено в вітчизняному і зарубіжному музикознавстві. Тож існує необхідність її подальшого наукового опрацювання.

Мета дослідження – з'ясувати сутність діяльності кафедри музикології Львівського університету у руслі ягеллонської традиції Польщі й України від створення цієї установи у 1912 р. і до початку ХХІ ст.