

УДК 780.641/.643:316.73](510:4)

**КИТАЙСЬКІ БАМБУКОВІ ФЛЕЙТИ У СПІВДІІ З ЄВРОПЕЙСЬКИМ ІНСТРУМЕНТАРИЄМ
У КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВИХ ЖАНРАХ**

Хун ВЕНЬЦЗЕ – здобувачка освітньо-наукового ступеня кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Львів, Україна – Китай
<https://orcid.org/0000-0001-6627-5891X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1151>
330482284@qq.com

Цитування:

Хун Веньцзе. Китайські бамбукові флейти у співдії з європейським інструментарієм у камерно-ансамблевих жанрах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 290–296. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1151>

Порушується питання взаємодії народних інструментів з європейськими у творчості сучасних китайських композиторів. Використання різних типів бамбукових флейт (поздовжніх із родини сяо та поперечних із родини діцзи) виходить за межі традиційного музикування. Створення великої кількості композицій на межі ХХ-ХХІ ст., де бамбукові флейти співдіють із фортепіано та іншими західними інструментами, актуалізує дослідження специфіки сонорно-тембрального фактора в цих типах поєднань. Твори сучасних китайських композиторів розглянуто під знаменником креолізації, яка передбачає появу нових культурних виразів шляхом злиття різних традицій, їх інтеграції та взаємної трансформації. Ці композиції є ні суто китайські, ні повністю західні, творячи гармонійні сполуки, що поважають та живлять обидві традиції.

Ключові слова: китайські бамбукові флейти, сяо, діцзи, європейський інструментарій, камерно-ансамблеві жанри, креолізація.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва особливо актуальними постають питання використання та адаптації академічного та не-класичного інструментарію, в тому – автентичних та раритетних зразків, покликаних розширити сонорно-тембральний діапазон сучасної музики. Невпинно зростає інтерес композиторів до власного минулого та поглибленого вивчення і вживлення фольклорної традиції, в контексті чого відбувається симбіотичне зрощення сучасного «відкритого» академізму і з явищами найвіддаленіших епох, і глибинними етнічними первістками на всіх параметрах музичної мови.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Загальносвітова тенденція, що спостерігається на рівні багатьох національних та етнічних культур, а саме – синтез фольклорного автентичного інструментарію з класичним європейським є однією з інспіруючих у площині музикознавчих досліджень. Зокрема, в аспекті сучасних ансамблів за участі китайських бамбукових флейт, дану тему порушують Фрідерік Лау [6, 7], Лі Янг [8], Кун Кся [6], Хан Ксю [5] та ін. Чималу увагу зрощенню-креолізації у сонорно-тембровому аспекті приділяє американсько-китайський композитор і музикознавець Лей Ліанг в індивідуальних артикулах, особливо ж у співпраці з Е. Гріном [4]. У вітчизняних дослідженнях українсько-китайський дослідник Лі Ян одним із перших звертається до тематики бамбукових флейт, спираючись на історичні, міфологічні витoki цих інструментів, визначає семантичні архетипи, проте, не виходить за межі сольного репертуару [1]. Ансамблевих вимірів китайських бамбукових флейт опосередковано торкаються дослідники фортепіанної музики Китаю, наприклад, Лю Сяосі [2]. Щодо ансамблевих мікстів, то в актуальних дослідженнях З. Волмарка, Р. Кендалла («Опис звуку: когнітивна лінгвістика тембру») [12], Г. Дж. Санделла («Роль спектрального центроїда та інших факторів у визначенні «змішаних» пар інструментів в оркеструванні», яка входить до зони фізико-акустичних досліджень) [10] та інших чимала увага приділяється тематиці креолізації як естетичній платформі новітньої тембралістики. З огляду на особливе поширення таких специфічних тембральних мікстів та застосування сучасних композиторських технік, що засвідчують глокалізаційні тенденції у глобалізаційному мультикультурному просторі, у термінологічному тезаурусі набрав поширення термін «креолізації» – за Едуардом Гліссантом, виведений у його соціокультурній праці «Відкритий човен. Поетика Відношення» [3]. Він підкреслює рівноправність та рівнозначність поєднаних елементів, що належать до різних культур та парадигм у одному музичному опусі, творячи гармонійно-пропорційну цілісність, радше, комплементарну єдність. Розмежовуючи тенденції орієнталізму (Схід/Захід) і окциденталізму (Захід/Схід), як вияву специфічного екзотизму чи вестернізації в іншоконтинентальних культурах, креолізація засвідчує органічне зрощення на рівні музичної виразовості, в тому – у сонорно-тембральній площині. Відштовхуючись від крос-культурних підходів (порівняння різних

культури як окремих одиниць, допускаючи їх «збилення» та механічне поєднання елементів) до транскультурних, які вивчають процеси, що відбуваються між ними та понад ними, ведучи до появи чогось спільного або нового, у даному випадку – зону звукового музичного /позавербального полілінгвіалізму.

Мета статті – дослідити специфіку сонорно-тембрального фактору у камерно-інструментальних творах сучасних китайських композиторів для бамбукових флейт у поєднанні з академічним західноєвропейським інструментарієм під знаменником креолізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кореспондування специфічного традиційного національного інструментарію різних етносів та народів з академічними західними інструментами у камерно-інструментальній музиці сучасних композиторів набирає щоразу цікавіших та оригінальніших форм, відповідаючи глобалізаційним процесам у світовій музичній культурі. При цьому композитори дотримуються і глокалізаційних інтересів, тобто, збереження власного етнічно-фольклорного звукового обличчя. У китайській музичній культурі з її багатовіковою традицією виробився численний і своєрідний корпус унікальних інструментів, серед яких особливе місце посідають бамбукові флейти. Їх звучання стало своєрідною емблемою, маркером та репрезентантом музики Китаю. Однак, на сучасному видноколі світової музичної культури ці суто національні інструменти фольклорної традиції активно входять до академічного процесу, розбудовуючи чимале жанрове коло у проекції свого застосування – від невеликих композицій для бамбукових флейт і фортепіано, захоплюючи в свою орбіту жанри середніх форм – варіацій, поем, рапсодій, сонат тощо; активно вживляючись до камерно-інструментальної площини ансамблевих композицій (від тріо до нонетів найрізноманітніших, у т. ч. нетипових та оригінальних складів). Як екзотичні звукові одиниці, тембри бамбукових флейт часто імітувалися інструментами симфонічного чи камерного оркестрів, а іноді і вводилися до академічних партитур, хоч саме застосування оригінальних інструментів переважно пов'язане з наявністю відповідних виконавців, які володіли традиційною манерою гри на цих флейтах. Однак, із розвитком та поширенням популярності даних інструментів не лише у Китаї, але багатьох інших країнах світу призвели до все частішого та активнішого їх використання не лише в камерному плані, але інспірували появу великої кількості творів концертного жанру для союючих сяо чи діцзи з великими чи малими складами європейських оркестрів. Рівно ж бамбукові флейти отримали своє застосування в суміжних синтетичних жанрах сценічного плану (опера, балет, шоу), виступаючи солістами чи рівноправними учасниками симфонічного академічного або «мішаних» з іншими народними інструментами складів оркестрів. Неймовірно активним є застосування традиційних бамбукових флейт в естрадних жанрах та особливо кіномузиці, де останні виступають як знаково-семантичні репрезентанти китайської культури та її філософсько-світоглядних засад, будучи носіями розлогої етимологічно-історичної перспективи. Для розуміння художньо-образних моделей, створених китайськими сучасними композиторами у композиціях європейських інструментів та бамбукових флейт необхідно провести короткий історичний дискурс, який би прояснив вирішення тих чи інших мистецьких завдань, зокрема, крізь призму сонорно-тембрального фактору.

Так, бамбукові флейти мають надзвичайно тривалу та цікаву історію. В давньому Китаї існували флейти з різних матеріалів ще в доісторичний період: із кокосового горіха, костей тварин, видутої ячної шкарлупи диких птахів, глини, про які збереглися історичні згадки часів династії Шанг (1046–1256 рр. до н. е.). Найдавніші письмові джерела свідчать про те, що китайці використовували два головні різновиди – «kuan» (інструмент із тростиною) і «siao» (флейта з торцем, переважно бамбукова) у XII-XI століттях до н. е., а потім – у IX ст. до н. е. панівними стають флейти «sz`u» та «jue» (VIII ст. до н. е.). З них бамбукова «sz`u» є найдавнішою задокументованою поперечною флейтою. Своєрідний флейтовий оркестр – 29 зразків кістяних флейт 9000-річної давності – китайських гуді (буквально «кістяних флейт») знайдено при розкопках у гробівці у Цзяху. Вони зроблені з кісток крил червоного журавля, і кожна з них мала по п'ять-вісім отворів. Одна з давніх китайських поперечних флейт – «tcz`u» (簫) збереглася у гробівці вельможі I з Цзен у місцевості Суйчжоу провінції Хубей. Належить до часу пізньої династії Чжоу і датована 433 роком до н. е., виготовлена з полакованого бамбуку із закритими кінцями та має п'ять бокових отворів [11].

З'являються також (подібно як у Європі, де відомі флейти з кришталю, золота тощо) флейти з порцеляни, нефриту. Ще одним важливим різновидом стали поєднані в ряд піщалки різної висоти переважно з бамбуку, що складали «kuan». Спочатку це були подвійні, а згодом 12-комплектні, відомі в Європі як флейти Пана – «p'ai-siao», що мала і пласку, і бочковидну у вигляді зв'язаного пучка, форму. Дванадцять трубок цього інструменту відповідали дванадцяти елементам світу (подібно до сакраментальних китайських дзвонів та літофонів) за системою люй. Цікаво, що кожна з великих династій змінювала порядок трубок та їх довжину, зрештою, як і в одиночних флейтах, підкреслюючи це в спеціальних трактатах, надаючи космогонічного значення цим змінам [7]. Так, династія Сун (960-1279 до н. е.) переносить низькі піщалки на праву сторону; а династія Мін (1368-1644 до н. е.) повертає їх зворотньо. Ці флейти поділялися на жіночі і чоловічі типи, що мали різний

діапазон. На них грали окремі виконавці, або й один, іноді складаючи два інструменти до купи. Згодом жіноча і чоловіча флейти «r'ai-siao» (пан-сяо) поєдналися в один інструмент.

Із древніх трактатів IX-XII століть відомо про чотири різновиди флейт: «kuan», «siao», «cz'u», «jub», зустрічаються і згадки ще про два види флейт – «jue» і «ti». Так, за дослідженнями К. Закса – однією з найдавніших на світі поперечних флейт – є китайська бамбукова флейта «cz'u» з п'ятьма отворами. На ній переважно грали в парі з первісною глиняною флейтою-окариною (згодом, порцеляною) в унісон. У «Книзі пісень» Конфуцій описує ці види флейти та їх співдію: «люди освічують небеса, коли бамбукова флейта відповідає і єднається з порцеляною, як дві невід'ємні половини, що творять одну цілісність»^[9; 158]. У «Ши Цзін» також описана ансамблева гра музикантів, які супроводжують танцівників, зокрема, флейти виступають у ансамблі з органами і барабаном.

Давня флейта «kuan» не мала жодних пальцевих отворів, а «ti» мала їх три. Сама назва «siao» – продовження флейти – гравітує до подвійних інструментів. Однак, є описи, де «siao» трактується як окремий інструмент. Згаданий у «Книзі Пісень» князь Тай Юй стверджував, що це флейта з шістьма пальцевими отворами, що утворилася і подібна до «jue». Численні літописні джерела дещо прояснюють ситуацію, оскільки на «siao» переважно грали мандрівні актори та міми-акробати, натомість «jue» супроводжувала вишукані церемоніальні двірцеві танці. У одній з фраз вірша «Книги Пісень» описано танцюриста в імператорському палаці, який тримає в одній руці флейту «jue», в іншій – перо фазана. Дане свідчення підкреслює винятковість і значимість даного різновиду бамбукової флейти, оскільки антураж із пір'ями фазана належав до найаристократичніших сюїт – так званих «ієрогліфних» танців найвищої інтелектуальної знаті та мандаринів. Це також означає, що гра на флейтах була ознакою венжень – високої форми освіченості та досконалим володінням різними видами мистецтв: каліграфією, поезією, танцями, малярством і музикою.

Цікаво, що і бамбукові флейти добиралися та ідентифікувалися за основним звуком сакраментального «золотого дзвону» – «huan-chung». Відтак, у багатьох древніх цивілізаціях, і у Китаї, окремі звуки різних інструментів були спорідненими, навіть ідентичними, оскільки представляли лише різні форми прояву або однієї ідеї чи способу її осягнення, найчастіше – спробу передати велич та всеєдинство космосу. Деякі флейти дозволяють за своєю конструкцією визначити час їхнього побутування у відповідний історичний період, адже на раритетних інструментах не існує стандартних відстаней між отворами, їх розмірами, довжиною і діаметром інструментів. У різних історичних джерелах згадується, що китайці асоціювали флейти як наділений вищим освяченим характером інструмент, необхідний для сповнення магічних та релігійних функцій і переносили числову символіку, закодовану у вимірних одиницях (святих міри) у побудову різних інструментів, відносно флейт це стосувалося типів, розмірів та розміщення пальцевих отворів. Так, гру на різних поперечних і поздовжніх флейтах зображено у книзі династії Сун (X ст.) авторства художника Гу Хунжуна під назвою «Нічні гуляння Хань Сізай» [1; 97]. Зрештою, велика кількість зразків китайського особливо жанрового живопису різних періодів часто зображала флейтистів та флейтисток, і в індивідуальному порядку, і в колоритних масових сценах. Це засвідчує процес секуляризації та значного поширення родини флейтових, відтак – їх широке використання в театральних постановках, найрізноманітніших народних святкуваннях, обрядах, побуті тощо.

З іншого боку, народна посполита традиція флейтової музики існувала з давніх давен, побутуючи насамперед в лоні пастівницької культури. Специфічне тембральне забарвлення бамбукових флейт, виготовлених із натурального органічного матеріалу, якнайкраще відтворювало та гармоніювало з ландшафтним середовищем, будучи одними з найпопулярніших аерофонів Китаю, передаючи атмосферність перцептивного простору. Так витворюється одна з провідних концептосфер бамбукових флейт – звукозображальна пейзажистика, яка підноситься в ширшому розумінні до проблематики співдії людини і природи. Символіка ж світоглядних та космогонічних ідей крізь призму історично сформованих дихотомних алегорій закодексувалася, зокрема, у концептуальному поєднанні «шовку і бамбуку», що проявилася у традиційному поєднанні дуетів циню та бамбукової флейти, підкреслюючи осягнення високих ступенів духовності та володіння глибинами життєвих енергій. Прикладом сповідування цієї національної традиції може слугувати твір американсько-китайської композиторки Чень Ї «Romance of Hsiao and Ch'in, 2 violins, string orchestra», створений у 1995 році, де сяо та гуцинь єднаються з двома європейськими скрипками та струнним оркестром. Також цей твір отримав у 1997 році нову інструментовку, яка зберігала поєднання «шовку і бамбуку» – Hsiao and Ch'in, проте додалася оригінальна китайська скрипка erhu та європейське фортепіано. Таким чином спостерігаємо не лише залучення того чи іншого виду бамбукової флейти до співдії з європейськими інструментами, але і її участь в дуетних та інших ансамблевих варіантах, типових для китайської традиції.

У процесі історичного розвитку виробилася величезна кількість різновидів китайських флейт, серед яких найбільшу популярність здобули поперечна діцизи та поздовжня сяо, а їх численні

різновиди увійшли практично у всі сфери музикування в Китаї. Вони також отримали своєрідні семантично-знакові маркери відносно особливостей тембралістики. Так, поздовжня сяо з огляду на глибокий атмосферно виповнений звук стала більш відповідною для передачі медитативних роздумів, лірики; вона є одним із сакраментальних інструментів, пов'язаних із місячним сяйвом та уможливають практику самозаглиблення, очищення, осягнення інсайтів-просвітлень і співвідносна з енергією «інь». Поперечна родина «діцзи» – наділена більш яскравим екстравертивним звучанням та значно потужнішими технічно-виразовими віртуозними можливостями, за рахунок чого їй відповідає активна життєствердна і сонцедайна енергія «ян». Цей специфічний паралелізм двох визначальних сил «інь» та «ян» виявився адекватним щодо рівнозначного та рівноправного функціонування обидвох видів китайських бамбукових флейт – і поздовжньої сяо, і поперечної діцзи.

Кожна з них отримала чималу кількість інваріантів, що посіли значне місце в інструментальній культурі Китаю, виступаючи не лише в сольній, але і ансамблевій та оркестровій якостях. Відзначимо, що в традиційному ансамблево-оркестровому виконавстві саме флейтисти виконували функції «капельмейстера» – керівника і диригента колективу, відповідно – саме флейтові партії сяо чи діцзи були переважно ведучим мелодичним інструментальним началом, ділячи цю функцію зі струнно-смичковими ерху. До сьогодні в китайських народних ансамблях чи оркестрах, які часто включають і поперечні, і поздовжні різновиди, група бамбукових флейт є однією з найчисельніших.

Розглядаючи панораму жанрової палітри ансамблевого функціонування бамбукових флейт, важливо окреслити концептосфери їх побутування, які виявляються насамперед крізь призму програмності. Апробація ж європейських жанрів та форм у конвергенції з західними інструментами, уможливилися з приходом останніх та освоєнням їх китайцями впродовж ХХ століття. Перші спроби поєднати бамбукові флейти з європейськими інструментами починаються у 30-40-х роках ХХ століття, однак, цей процес драматично перервано подіями «культурної революції» у Китаї. І лише у 80-х роках із настанням «періоду відкритості» починає активізуватися «співпраця» між автентичними бамбуковими флейтами та західними інструментами, передусім – фортепіано, а також поступово з різноманітними малими та великими ансамблевими чи оркестровими складами. Ці явища також пов'язані з розширенням сонорно-тембральної площини, характерної для сучасної музики, а «відкритість» академізму щораз більше фокусується на пошуках нових, нетипових звукових сполучень, окремою формою чого можна вважати кореспонденцію традиційних інструментів з електронікою, а також задіяння значного корпусу старовинних чи етнічних інструментів.

Специфіка даного типу «китайсько-європейського» ансамблю з огляду на проблематику дослідження якнайкраще виявляється у поєднанні бамбукових флейт і фортепіано, адже сонорно-імітативні властивості останнього здатні передавати широкий спектр тембрального звукообразу струнно-щипкового гуцино (хвилеподібні арпеджіато, глісандо тощо) або інших автентичних інструментів (наприклад, більш активна та екстравертивна за яскравістю звучання діцзи, яка часто поєднується з народними ударними, що перегукується і з органологічною природою фортепіано як ударно-струнного інструменту). Його виняткові можливості (у натуральному та препарованому вигляді) при співдії з китайським традиційним інструментарієм було продемонстровано у творі американсько-китайського композитора Лей Ліанга «Tremors of a Memory Chord» для фортепіано і великого китайського оркестру, написаного у 2011 році. Гра на відкритих струнах імітує струнно-щипкові інструменти, які співпрацюють з бамбуковими флейтами у традиційному вимірі «музики шовку і бамбуку», поєднання клавішно-ударного звуковідбору з грою на відкритих струнах щипкового, арпеджіованого чи глісандовою технікою, а також використання додаткових атрибутів (дерев'яних та металевих сурдин, дощочок, паперу, плектрів etc.) витворює неймовірно широке поле сонорно-тембральних мікстів.

Проте, не лише тембральний аспект спричиняється до винятковості ансамблю бамбукової флейти (інструмент орієнтально-східного типу) та фортепіано (інструмент окцидентально-західного типу). Це цілий комплекс виразових засобів – інтонаційно-ладових, гармонічних, метро-ритмічних, агогічних та інших сфер, які симбіотично діють у тому чи іншому творі, надаючи йому індивідуальної специфіки і національного виміру, а застосування західно-європейських елементів у музичній мові (наприклад, у творах сучасних китайських авторів – нових композиторських технік, таких як алеаторика, серійність, комбінаторика, і особливо – сонористика) створюють передумови до більш щільного синтезу у аспекті мультикультуралізму. В руслі даної проблематики доволі активно, крім понять діалогу культур, вживаються також у ракурсі транс-чи крос-культурних понятійних сфер в останні десятиліття поширився термін «креолізація». Адже створення на основі гнучкої та оригінальної системи поєднань, яка виступає у синтезі, спричиняючи пошуки, відкриття нових форм та смислів на основі звукової «полілінгвальності» щораз більше вживається поняття «креолізації» (за Е. Гассаном) [3]. Цей термін підкреслює рівноправність та рівнозначність поєднаних елементів, які належать до різних культур та парадигм у одному музичному опусі, творячи гармонійно-пропорційну цілісність, радше, комплементарну єдність. Саме такими постають ансамблеві

твори для бамбукових флейт у поєднанні з європейським інструментарієм.

Виступаючи початково у статусі обробки народно-інструментального матеріалу у супроводі фортепіано, китайські композитори, використовуючи весь багатий арсенал та сучасні здобутки фортепіанного мистецтва, вибудовують складні, технічно-віртуозні та художньо-значимі полотна, в яких обидві інструментальні стихії здатні до відкриття нових горизонтів. Превалюючий багатством образно-тематичних вирішень, жанр програмної п'єси поступово ускладнюється, а твори для бамбукових флейт і фортепіано набирають самочинності у розбудові жанрової палітри. Так, європейські жанрові різновиди середньої форми представлені композиціями: «Щаслива Саліха» для флейти с'яо і фортепіано Лю Хунбіна – взірць яскравих концертних варіацій; камерно-інструментальною поемою «Весна Паміру» Лі Дадуна, рапсодією «Рими для флейти» Хун Аньлуна; 5-частинною сюїтою «Погляд на Шовковий шлях» Чжан Сяопіня. Двочастинна Sonatina «Ранок» Тянь Бауоло репрезентує малу сонатну форму для с'яо і фортепіано, а композитор-флейтист Цін Та став творцем першої і поки-що єдиної китайської Сонати для флейти діцзи і фортепіано, написаної у 2018 р. Також можна назвати розлогі концертні композиції у жанрі каприччіо, наприклад, Китайське каприччіо №1 «Східні враження» Вана Цзяньміна для діцзи і фортепіано, яке було початково створене на замовлення Шанхайського національного оркестру у 2011 році, проте його авторський камерний варіант для діцзи і фортепіано (2014) користується не меншою популярністю серед виконавців. Прикладом креолізації може слугувати оригінальна обробка всесвітньовідомої мелодії «Ель Кондор Паса» Ван Даньхуня для діцзи і фортепіано, яка виявляє симбіотично-дифузне поєднання кількох культурних площин: північно-американської індіанської народної пісні, китайської бамбукової флейти та європейського фортепіано.

Ще більш цікаві зразки креолізації за участі китайських бамбукових флейт спостерігаються у ансамблевих складах, що відповідають тріо, квартету, квінтету тощо, адже саме камералістика є однією з найбільш експериментальних, відкритих зон для композиторських пошуків та інновацій. Так, у творчості американо-китайської композиторки Чень Ї особливо виділяється оригінальне Тріо «Зимова пісня» для поперечної бамбукової флейти діцзи, шенгу і старовинного європейського гарпсіхорду (1993 р.), де авторка намагається злучити воедино автентичний інструменталізм та нео-бароковий підхід, активно застосовуючи авангардові техніки, елементи поліфонічного мислення та інтонами і принципи формотворення, ладо-гармонічні особливості китайської музики [5]. А вищезгаданий «Романс» за участі поздовжньої с'яо цієї композиторки отримав величезну кількість авторських ансамблевих інтерпретацій: від камерних за участю західноєвропейських у поєднанні з традиційними китайськими до концертних (у супроводі камерного або симфонічного оркестрів). Зрештою, Чень Ї інкорпорувала цей твір у 2-частинну композицію «Романс і Танець» – «Romance and Dance» для с'яо і симфонічного оркестру у 2000 р.

Показовим у сучасній інтерпретації використання тембральних мікстів на основі китайського ансамблевого музикування є твір французько-китайського композитора Чень Цігана – останнього учня легендарного Олів'є Мессіана, композиторська практика якого особливо співзвучна сонорним пошукам видатного композитора. Тут можна говорити про переосмислення жанру європейського інструментального квартету крізь призму китайських традиційних інструментів. «Сань Сяо» – «Три вибухи сміху» Чень Цігана написаний для 4 традиційних китайських інструментів: бамбукові флейти, сань с'яну, чжена і піпи (1995/1996 рр.). Таким чином поєднуються один духовий у супроводі трьох струнно-щипкових інструментів, творячи яскраве камерно-інструментальне полотно. Експонуючи найбільш характерні ознаки – «звукові емблеми» кожного з інструментів, починаючи з с'яо (передування окремих звуків, утримання довгих звуків з ефектами вокалізації, згасання та роздування, специфічні вібрато і трелі, глісандо тощо) композитор досягає цікавих звукових мікстів, сонорно-імітаційні властивості яких здатні до імплантації в європейський інструментарій. Існує переінструментування цього твору дерев'яними духовими (флейта, кларнет, гобой) та арфою і струнними з використанням ударних компонентів або фортепіано. Цікаво, що у інших ансамблевих та оркестрових композиціях Цігана Ченья якраз і спостерігається використання окремих сонорних прийомів, заекспонованих у даній композиції, тим більше, що її виразово-образний звуковий комплекс можна визначити як балансування між абстрагованими тембральними експериментами Лучано Беріо, орієнтальними пошуками барвистості хромформ Олів'є Мессіана та ретроспективної контонації (термін І. Маццевіського) фольклорних моделей традиційного китайського сольо-ансамблевого виконавства. Не менш цікавими постають авангардні камерно-інструментальні композиції Чень Цігана, який постійно вводить бамбукові флейти у різноманітні склади, навіть єднє їх з електронікою («Extase III», 2014 р.). Ансамбль виконавців на бамбукових флейтах на чолі з відомим віртуозом та автором багатьох творів для с'яо Джаном Вейляном співпрацював з всесвітньо відомою лабораторією сучасної музики IRCAM у Парижі, де проводилися акустичні експерименти за участі китайських бамбукових флейт і електроніки.

У Нонеті для бамбукової флейти і восьми віолончелей «Таємничий жовтий» Тан Цзяньпіна (1994 р.) гомогенний ансамбль європейських інструментів сонорується крізь призму численого сімейства струнних китайських ерху з ведучим соло с'яо. Натомість у серії композицій «Озерні пейзажі» Лей Ліанга спостерігаємо ансамбль різних бамбукових флейт із солюючими європейськими інструментами («Lakescape

VI» for bamboo flute ensemble (2018 p.) на замовлення Chinese Bamboo Flute Orchestra і його артистичного директора Джана Вейляна та «Lakescape VIII» for flute (bamboo flute) and vibraphone (2019 p.) із наслідуванням бамбукових флейт. А у композиції «Шість сезонів» для будь-якої кількості музикантів-імпровізаторів та попередньо записаних звуків (2022 p.) велика ймовірність участі бамбукових флейт. До камерного репертуару також належить експериментальний концерт Лей Ліанга «Шовк і бамбук» для бамбукової флейти та струнного квартету (2023 p.). Цей твір став прем'єрним на відкритті науково-творчої лабораторії LEI LAB в Каліфорнійському університеті в Сан-Дієго, де Лей Ліанг є заслуженим професором музики. LEI LAB створено «з переконанням, що ми живемо в епоху неминучого злиття мистецтв і наук; що весь універсум є єдиною неподільною одиницею; що творче слухання пропонує унікальний потенціал для навчання; і що нам потрібно колективно та творчо реагувати на проблеми, що стоять перед усіма нами» [4], відтак – і включення та застосування китайських бамбукових флейт, відкриваючи їх нові виразові можливості у ансамблевому єднанні найсучасніших композиторських експериментів. Адже міждисциплінарна команда включає висококваліфікованих експертів у різних наукових дисциплінах, а також інженерів, звукорежисерів, розробників програмного забезпечення, музикантів та художників, які працюють разом над різноманітними проектами, що досліджують світ природи інноваційним та багатограним чином. «Музика шовку і бамбуку» Лей Ліана, попри всю винятковість звукових експериментів, спирається на тембральний потенціал сяо, яка стає одним із семантичних епіцентрів перформативного цілого, куди включено не лише академічний струнний квартет, але бас-тромбон, елементи гри на ударних (гра на стінах, підлозі тощо), людські голоси, електроніку, новітні акустичні принципи роботи зі звуком тощо. Активно використовують у камерних творах бамбукові флейти Брайт Шен, Тан Дун, Гуо Веньцзин та ін., розвиваючи тенденції креолізації, яка передбачає створення нових культурних виразів шляхом поєднання різних традицій, їх інтеграції таким чином, щоб кожен впливав та трансформував інший. Це призводить до створення композицій, які не є ні суто китайськими, ні повністю західними, а демонструють нові гармонійні поєднання, що поважають обидві традиції і живляться ними.

Процес «зрощення» китайських бамбукових флейт, які мають довготривалу історію в музичній культурі Китаю як сольні та ансамблеві інструменти, з європейським інструментарієм почався з його активним освоєнням в ХХ столітті і пройшов чималий шлях: від сольних композицій (обробок народних мелодій для поздовжніх флейт сяо та поперечних діци і програмних п'єс) у супроводі фортепіано до оригінальних дуетно-ансамблевих композицій. Рівноправність та виразові можливості обидвох інструментів постають глибокому синтезі, експонуючи нові виразові можливості, засвідчуючи злиття китайського та європейського контентів у взаємовпливах та відповідно – взаємозбагаченні, відповідаючи одній з провідних тенденцій мультикультурних глобалізаційно-глокалізаційних процесів світової музики – креолізації. Паралельно відбувається поступова адаптація європейських жанрів у репертуарі для бамбукових флейт (варіації, поеми, рапсодії, каприччіо, сонати тощо), а також з'являються у камерно-інструментальній площині тріо, квартети, квінети та навіть нонети, у яких бамбукові флейти виступають у кооперації з європейськими інструментами. У «період відкритості» та на межі ХХ-ХХІ століть у творчості багатьох китайських композиторів, особливо представників діаспори, бамбукові флейти привертають щораз більшу увагу, «співпрацюючи» як сольний інструмент у багатьох камерно-інструментальних та концертних жанрах з камерними чи симфонічними оркестрами. У відповідних творах Чень Ї, Лей Ліанга, Чень Цігана спостерігається значне оновлення музичної мови вцілому, а у контексті експериментальних композицій бамбукові флейти виступають і як яскравий маркер своєрідного національного звукового обличчя Китаю та його традицій, і розкривають свої нові тембрально-сонорні можливості у оригінальних камерних складах, в тому – з електронікою, конкретною музикою тощо. Тим самим засвідчують вихід на рівень глобально-глокального синтезу, інтегруючись, стають одними з інтенсивних репрезентантів креолізації як нової концепції, яка полягає у взаємозв'язках, що формують національні ідентичності не в ізоляції, а в процесі контактів та співдії з Іншими, розширюючи та взаємозбагачуючи їх межі буття.

Список використаної літератури

1. Лі Ян. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 18. Дніпро : Грані, 2020. С. 93–114. DOI 10.33287/222020
2. Лю Сяосі. Особливості програмних заголовків китайських дуетів для фортепіано та традиційних інструментів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. / за ред. проф. В. Виткалова. Вип. № 40. Рівне : РДГУ, 2022. С. 104 – 110. DOI : 10.35619/ucpmk.vi40.532
3. Glissant E. *Poetics of Relation*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997. 252 p.
4. Green E., Liang L. China and the West: the Birth of a New Music. *Contemporary Music Review*, vol. 26, 2007. P. 529-554. DOI: 10.1080/07494460701652921.
5. Han Xiyu. The Reflection of the Collision between China and the West, Tradition and Modernity in the Bamboo Flute Ensemble. *Chinese music school*, 2021. DOI: 10.27654 / dc nki. Gzgy. 2021.000076.
6. Kun Xia. A Brief Analysis of Chinese Bamboo Flute Ensemble Art. *SHS Web of Conferences*, 2023. P. 1–5.

DOI:10.1051/shsconf/202316201013.

7. Lau F. Music and musicians of the traditional Chinese dizi in the people's republic of China. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991, 217 p.

8. Lau F. Dizi and Xiao. Garland Encyclopedia of World Music. Band 7: East Asia: China, Japan, and Korea. Routledge : New York, 1998, P. 186-225.

9. Sachs C. Historia instrumentow muzycznych. PWM, Warchawa, 1998.158 s.

10. Sandell G. J. Roles for spectral centroid and other factors in determining «blended» instrument pairings in orchestration. *Music Perception*, 1995. № 13 (2). P. 209–246.

11. Trasher A. Xiao. The Grove Dictionary of Musical Instruments. Band 5, Oxford University Press, Oxford:New York. 2014, P. 340–342.

12. Wallmark Z., Kendall R. Describing Sound: The Cognitive Linguistics of Timbre. The Oxford Handbook of Timbre. Oxford University Press. 2018. P. 579 – 608. DOI : 10.1093/oxfordhb/9780190637224.013.14

References

1. Li Yan. Zvukovi arkhetypy fleity v kytayskii poezii epokhy Tan. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Vyp. 18. Dnipro : Hrani, 2020. S. 93–114. DOI 10.33287/222020

2. Liu Siaosi. Osoblyvosti programnykh zaholovkiv kytayskykh duetiv dlia fortepiano ta tradytsiinykh instrumentiv. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Vyp. 40. Rivne : RDGU, 2022. S. 104 – 110. DOI : 10.35619/ucpmk.vi40.532

3. Glissant É. Poetics of Relation. Michigan: The University of Michigan Press, 1997, 252 p.

4. Green E., Liang L. China and the West: the Birth of a New Music. *Contemporary Music Review*, vol. 26, 2007. P. 529 – 554. DOI : 10.1080/07494460701652921

5. Han Xiyu. The Reflection of the Collision between China and the West, Tradition and Modernity in the Bamboo Flute Ensemble. *Chinese music school*, 2021. DOI: 10.27654 /, dc nki. Gzyc. 2021.000076.

6. Kun Xia. A Brief Analysis of Chinese Bamboo Flute Ensemble Art. *SHS Web of Conferences*, 2023. P. 1–5. DOI:10.1051/shsconf/202316201013

7. Lau F. Music and musicians of the traditional Chinese dizi in the people's republic of China. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991, 217 p.

8. Lau F. Dizi and Xiao. Garland Encyclopedia of World Music. Band 7: East Asia: China, Japan, and Korea. Routledge, New York 1998, P. 186 – 225.

9. Sachs C. Historia instrumentow muzycznych. PWM, Warchawa: 1998, s.158

10. Sandell G. J. Roles for spectral centroid and other factors in determining «blended» instrument pairings in orchestration. *Music Perception*, 1995. №13 (2), P. 209–246.

11. Trasher A. Xiao. The Grove Dictionary of Musical Instruments. Band 5, Oxford University Press, Oxford/New York. 2014, P. 340–342.

12. Wallmark Z., Kendall R. Describing Sound: The Cognitive Linguistics of Timbre. The Oxford Handbook of Timbre. Oxford University Press. 2018. P. 579 – 608. DOI : 10.1093/oxfordhb/9780190637224.013.14

UDC 780.641/.643:316.73](510:4)

CHINESE BAMBOO FLUTES IN COLLABORATION WITH EUROPEAN INSTRUMENTS IN CHAMBER-ENSEMBLE GENRES

Hong Wenjie – Postgraduate student Department of Music History,
Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko, Lviv, Ukraine – China

The process of «fusion» of Chinese bamboo flutes, which have a long history in Chinese musical culture as solo and ensemble instruments, with European instruments began with its active development in the 20th century and has come a long way: from solo compositions (arrangements of folk melodies for longitudinal xiao flutes and transverse dizi and program pieces) accompanied by piano to original duet and ensemble compositions. The equality and expressive capabilities of both instruments present a deep synthesis, exhibiting new expressive capabilities, testifying to the fusion of Chinese and European content in mutual influence and, accordingly, mutual enrichment, corresponding to one of the leading trends of multicultural globalization-glocalization processes of world music – creolization. In parallel, there is a gradual adaptation of European genres in the repertoire for bamboo flutes (variations, poems, rhapsodies, capriccios, sonatas, etc.), and trios, quartets, quintets, and even nonets appear in the chamber-instrumental plane, in which bamboo flutes perform in cooperation with European instruments. During the «period of openness» and at the turn of the 20 th and 21 th centuries, bamboo flutes attracted increasing attention in the work of many Chinese composers, especially representatives of the diaspora, «collaborating» as a solo instrument in many chamber-instrumental and concert genres with chamber or symphony orchestras. In the relevant works of Chen Yi, Lei Liang, Chen Qigang and others a significant renewal of the musical language as a whole is observed, and in the context of experimental compositions, bamboo flutes act as a bright marker of the peculiar national sound face of China and its traditions, and reveal their new timbral-sonorous possibilities in original chamber compositions, including with electronics, concrete music, etc. Thus, they demonstrate their entry into the level of global-glocal synthesis, integrating, becoming one of the intensive representatives of creolization as a new concept, which consists in the interconnections that form national identities not in isolation, but in the process of contacts and interaction with Others, expanding and mutually enriching their boundaries of existence.

Key words: Chinese bamboo flutes, xiao, dizi, European instruments, chamber ensemble genres, creolization.

Стаття отримана 17.03.2026

Стаття прийнята 27.04.2026

Стаття опублікована 28.05.2026