

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.8.2.8>

## CHIŃSKA NOTACJA JIAN-PU (JIANPU, 简谱) W MUZYCE SYMFONICZNEJ Z LAT 1950-1970: ASPEKTY HISTORYCZNE, MUZYKOLOGICZNE I WYKONAWCZE

**Cheng Yunjia**

*aspirantka Katedry Teorii Muzyki*

*Narodowej Akademii Muzycznej Ukrainy imienia P.I. Czajkowskiego (Kijów, Ukraina)*

*ORCID ID: 0000-0002-0362-7912*

*e-mail: chengyunjia@hotmail.com*

**Adnotacja.** Autor artykułu po raz pierwszy wprowadza do krajowego obiegu naukowego trzy uderzające przykłady chińskiego programowego typu symfonicznego: utwory symfoniczne Dance of the Yao People („Taniec ludu Yao”) Liu Tieshana i Mao Yuana, Good News from Beijing to the Borderland Village („Dobra nowina z Pekinu do wsi”) Zheng Lu-Ma Hong-yeh i Spring Festival Overture (uwertura „Festiwal Wiosenny”) Li Huanzhi. Badaczka podejmuje próbę podkreślenia cech partytur orkiestrowych zapisanych w chińskiej notacji cyfrowej Jian-pu, a także jej interpretacji przez przedstawicieli współczesnej chińskiej szkoły kompozytorsko-performatywnej i dyrygentury z okresu drugiej połowy XX wieku-pierwszej trzeciej XX wieku: Peng Xiuwen, Peng Jiapeng, Chen Xieyang i Osmo Vänskä. Metodologia badania polega na wykorzystaniu holistycznych, systemowych, porównawczych i historycznych metod analizy muzykologicznej. Wyniki przeprowadzonych badań mogą przyczynić się do wzajemnego wzbogacenia kultur Wschodu i Zachodu, a także do uświadomienia sobie roli pisma muzycznego jako integralnej części sztuki muzycznej.

**Słowa kluczowe:** chiński folklor; notacja Jian-pu (jianpu, 简谱); symfonizm programowy; dramaturgia; interpretacja wykonawcza; podwójny skład orkiestry; koncert; wirtuozeria.

## CHINESE NOTATION JIANPU (简谱) IN SYMPHONIC MUSIC OF THE 1950S–1970S: HISTORICAL, MUSICOLOGICAL AND PERFORMING ASPECTS

**Cheng Yunjia**

*Postgraduate Student at the Department of Music Theory*

*Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)*

*ORCID ID: 0000-0002-0362-7912*

*e-mail: chengyunjia@hotmail.com*

**Abstract.** The author of the article for the first time introduces into domestic scientific circulation three bright examples of the Chinese program type of symphony: symphonic pieces “Dance of the Yao People” by Liu Tieshan–Mao Yuan, “Good News From Beijing To The Borderland Village” Zheng Lu–Ma Hongye and overtures “Spring Festival” by Li Huangzhi. The researcher tries to highlight the features of orchestral scores recorded in Chinese digital notation Jian-pu, as well as its interpretation by representatives of the modern Chinese school of composition and conducting of the second half of the twentieth century – the first third of the XXI century: Peng Xiuwen, Peng Jiapeng, Chen Xieyang and Osmo Vanska. The research methodology is to use holistic, systematic, comparative and historical methods of musicological analysis. The results of this study can contribute to the mutual enrichment of the cultures of East and West, as well as awareness of the role of musical writing as an integral part of musical art.

**Key words:** Chinese folklore, notation jian-pu (简谱), program symphony, dramaturgy, performing interpretation, double orchestra, concert performance, virtuosity.

## КИТАЙСЬКА НОТАЦІЯ ЦЯНЬ-ПУ (JIANPU, 简谱) У СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ 1950–1970-Х РОКІВ: ІСТОРИЧНИЙ, МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

**Чень Юньцзя**

*аспірантка кафедри теорії музики*

*Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)*

*ORCID ID: 0000-0002-0362-7912*

*e-mail: chengyunjia@hotmail.com*

**Анотація.** Авторка статті вперше впроваджує до вітчизняного наукового обігу три яскраві зразки китайського програмного типу симфонізму: симфонічні п'єси «Танець народу Яо» Лю Тешаня–Мао Юаня, «Блага звістка з Пекіна до села» Чжен Лу–Ма Хонг'є та увертюри «Весняний фестиваль» Лі Хуанчжі. Дослідниця робить спробу висвітлити особливості оркестрових партитур, записаних у китайській цифровій нотації цянь-пу, а також її інтерпретації представниками сучасної китайської композиторсько-виконавської і диригентської школи періоду

другої половини ХХ століття – першої третини ХХІ століття: Пен Сюєня, Пен Цзяпена, Чень Сяяна і Осмо Вянська. Методологія дослідження полягає у використанні цілісного, системного, порівняльного та історичного методів музикознавчого аналізу. Результати проведеного дослідження можуть сприяти взаємозбагаченню культури Сходу і Заходу, а також усвідомлення ролі музичної писемності як невід’ємної частини музичного мистецтва.

**Ключові слова:** китайський фольклор, нотація цзянь-пу (jianpu, 简谱), програмний симфонізм, драматургія, виконавська інтерпретація, подвійний склад оркестру, концертність, віртуозність.

**Вступ.** Симфонічна музика, склавшись у Західній Європі, була завезена до Китаю, де весь процес зародження, формування та розвитку національної китайської симфонічної музики зайняв менш ста років. На думку Янь Цзяньнана, точна дата виникнення оркестру китайських народних інструментів досі викликає суперечки. Деякі дослідники з Тайваню вважають, що він з’явився на основі оркестру музичного товариства «Датун» (1919). На думку вчених, у цей час виконавці на традиційних музичних інструментах починають надихатися складенням симфонічного оркестру. Малайзійський дослідник Тан Сунь Бенг вказує на терміні створення першого оркестру китайських народних інструментів у 1930-ті роки. На його думку, оркестр був створений музикантами, які навчалися у СРСР і Європі, і хотіли об’єднати риси європейського і національного оркестрів (Tan Sooi Behg, 2000: 107). Дослідник Су Юй Чен стверджує, що перший оркестр китайських народних інструментів, створений за зразком європейського симфонічного, був утворений у 1953 році в Пекіні (Су Юй Чен). Цю дату підтверджують і інші дослідники з материкового Китаю, які вважають, що історію китайських оркестрів слід вести з 1953 року – після заснування КНР і з моменту створення «Китайського народного оркестру радіомовлення». Багато інструментів зазнали на той час значних змін (були модифіковані) (Дай Юй, 2017: 46). Найбільш переконливою натеper вважається точка зору, що Перший оркестр китайських народних інструментів з’явився в 1953 році на основі оркестру товариства «Датун» і «Китайського народного оркестру радіомовлення» (Чень Чжэншэн, 1995: 36). Першим диригентом оркестру китайських народних інструментів став Пен Сюєнь, який здійснював також композиторську діяльність.

На процес створення оркестру китайських народних інструментів впливала і еволюція симфонічного оркестру. У середині ХІХ століття в Китаї починається процес освоєння західної музичної культури, в рамках якого з’являються перші симфонічні оркестри. Перший симфонічний оркестр був створений у Шанхаї в 1860 році «при Вищій школі святого Ігната (нині Вища школа Сюйхуей)», до початку ХХ століття в країні функціонували три симфонічні оркестри: «Пекінський симфонічний оркестр ім. сера Роберта Харта, Шанхайський муніципальний симфонічний оркестр і Харбінський симфонічний оркестр при управлінні Китайської Східної залізниці» (Фань Юй, 2019: 16–17). Наприкінці 1940-х функціонували вже близько 50 оркестрів малого складу (Лю Чан, 2016). Нині здійснюють творчу діяльність кілька найбільших оркестрів народних інструментів: Центральний оркестр китайських народних інструментів Радіо Китаю; Шанхайський оркестр китайських народних інструментів; Гонконгський оркестр китайських народних інструментів; Тайванський оркестр китайських народних інструментів. Оркестр китайських народних інструментів функціонує і в Малайзії, близько третини населення цієї країни становлять китайці (Tan Sooi Behg, 2000: 107).

Оркестр китайських народних інструментів має такий основний склад: *група духових інструментів* – бамбукова флейта *діцзі* (цзуді), гобої *гуаньцзи* і *сона*, губний орган *шен*; *група ударних інструментів* – великі і малі тарілки *дало* і *сяоло*, барабани *гу* та інші інструменти залежно від конкретних творів; *група струнно-цимбаликових інструментів* – лютя *піпа* (琵琶), цитри *жуань*, *люцин* (柳琴); *група струнно-смічкових інструментів* – *гаоху* (高胡), *ерху* (胡), *чжунху* (中胡), *даху* (大胡), віолончель (大提琴), *геху* (革胡) або контрабас (低音提琴 або 倍大提琴) (Пу Дуншэн, 2005: 119). До групи струнних інструментів також входять цимбали – *янцин* (扬琴). Можна виділити три варіанти складу оркестру китайських народних інструментів: малий оркестр (близько 40 чоловік); середній оркестр (близько 50 чоловік); великий оркестр (понад 60 чоловік).

За матеріалами Янь Цзяньнана, «розташування інструментів на сцені враховує гучність їх звучання для створення необхідного балансу. Хоча оркестр китайських народних інструментів схожий із симфонічним (у плані зовнішнього вигляду і розташування музикантів на сцені), в музичному плані він має деякі специфічні особливості («слабкі місця»), пов’язані зі звуковим балансом під час виконання» (Янь Цзяньнань, 2020: 131). Поруч із диригентом розташовується група струнних інструментів. Зліва направо, по колу: *гаоху*, *геху*, далі лівіше – басовий *геху* (контрабас), потім праворуч *чжунху* і *гаоху*. Прямо перед диригентом знаходиться *гучжен*, трохи далі – малий *жуань*. Рядом вище розташовуються *саньсянь* (三弦), великий *жуань* і альтовий *жуань*. У групі духових інструментів диспозиція така: верхній ряд – басовий *шен* (低音笙), альтовий *шен* (中音笙), сопрановий *шен* (高音笙), басова і альтова *сона* (低音唢呐 і 中音唢呐). Середній ряд: *банди* (梆笛), *цуйді* (曲笛), басовий *гуань* (低音管), альтовий *гуань* (中音管), сопрановий *гуань* (高音管), басова *сона*, тенорова *сона*. Третій ряд – *сіньді*, *піпа*, *янцин*. Група ударних інструментів опоясує групу духових: зліва знаходяться дзвони *бяньчжун* (编钟) і барабани (鼓 і 小军鼓), в центрі – литаври (定音鼓) і ксилофон, праворуч – гонг (Янь Цзяньнань, 2020: 131–132). Якщо основою симфонічного оркестру є струнна група, то в оркестрі китайських народних інструментів головною може бути як група струнних, так і духових інструментів. Тембр духових інструментів більш насичений, зазвичай заглушає звучання струнних (Янь Цзяньнань, 2020: 133). Проблема інтонування в оркестрі китайських народних інструментів пов’язана з техніко-акустичними особливостями музичних інструментів, а також частково з характером музикантів: виконавці на народних інструментах часто відрізняються підвищеною емоційністю (що характерно для традиційних ансамблів). Це також впливає на точність виконання (Янь Цзяньнань, 2020: 134–135).

У цій статті нами ставиться завдання охарактеризувати один із типів запису традиційної музики Китаю *цзянь-пу* на прикладі відомих симфонічних творів 1950–1960-х років та їхніх версій для оркестру китайських народних інструментів і європейського симфонічного оркестру. **Мета дослідження** – виведення системних рис програмного симфонізму як методу художнього мислення та національних особливостей китайської симфонічної музики крізь аналіз композиційно-драматургічної побудови твору, спільних і відмінних рис у виконанні твору складами оркестру китайських народних інструментів та європейського симфонічного оркестру, особливостей інтерпретацій симфонічних п'єс «Танець народу Яо» Лю Тешаня–Мао Юаня, «Блага звістка з Пекіна до села» Чжен Лу–Ма Хонг'є та увертюри «Весняний фестиваль» Лі Хуанчжі.

**Характеристика досліджень проблеми у світовій науковій літературі.** Нині у китайському музикознавстві спостерігаємо активний інтерес до жанрового спектра китайської академічної музики. Питанню виникнення і розвитку китайської симфонічної музики присвячено чимало робіт, але в них здебільшого немає поглибленого і спеціального вивчення цієї теми (роботи Ло Ші (Ло Ші, 2003), Лі Ланьцина (Ли Ланьцин, 2008), Лян Маочуня (Лян Маочунь, 2007)). Проблеми виникнення й історичного розвитку цифрової нотації *цзянь-пу* та її сучасних композиторських і виконавських інтерпретацій у жанрі китайської симфонічної музики в українському музикознавстві ще не отримали належного наукового осмислення, чим пояснюється актуальність запропонованої теми.

**Основна частина.** Цифри західній людині набагато ближчі і зрозуміліші, а нотація *цзянь-пу* (*jianpu*, 简谱, *буквально «спрощена нотація»*) істотно молодша. Основою для її створення послужила система *Galin-Paris-Chevé*, придумана П'єром Галина (*Pierre Galin*). Аналогічний винахід був представлений у Французькій академії наук Жан-Жаком Руссо (*Jean-Jacques Rousseau*) в 1742 році. Незважаючи на європейське коріння, ця нотація стала популярною у Східній Азії, включаючи М'янму (Бірму), Японію, Тайвань, та в материковому Китаї. Багато старовинних записів традиційної китайської музики переведені з *Gongche* на цю нотацію. До середини ХХ століття шкільні пісенники (а також церковні піснярі і нотна література для військових духових оркестрів) містила подвійний запис: арабськими цифрами і за допомогою нотації «гунче». Починаючи з 1950-х років нотація «гунче» перестала вживатися в масовому музичному побуті. Її місце зайняла європейська цифрова нотація (арабськими цифрами) та нотолінійний запис. Перша з них переважає у загальноосвітній школі, а друга – у сфері спеціальної музичної освіти, а також у нотних виданнях.

Система звуковисотної фіксації *цзянь-пу* (*jianpu*) будується з семи основних тонів – цифри 1–7, які без додаткових позначень означають до, ре, ... сі (*c, d, .. h*). Якщо ж спочатку п'єси стоїть знак «1 = X», де X – одне зі значень основних тонів, що визначає тоніку, то звукоряд зсувається на це значення. Тобто, наприклад, 1=f, 2=g і так далі. Це називається «система з плаваючим До» (*movable “do” system*). Зниження/підвищення на півтони позначаються західними знаками альтерації. Точка під цифрою означає зниження на октаву, над цифрою – підвищення. Дві точки – дві октави. Цифра-нота без підкреслення триває одну чверть, із одним підкресленням – восьму, з двома – шістнадцяту. Точка праворуч від цифри, як і в західній нотації, збільшує тривалість на половину, друга точка – на половину половини. Дефіс праворуч від цифри означає збільшення тривалості на тривалість ноти, наприклад, ціла тоніка запишеться як «1---». Нуль означає паузу, тривалість паузи позначається як і для нот. Вертикальне розташування цифр означає акорд із відповідних нот. Тактові риси, ліги, знаки повторення динаміки і т. п. – як у західній нотації. Угрупування нот особливого сенсу не має, різниці між **1 2 3** і **125** немає, проте є позначення для тріолей, квартолей тощо. Ще перед п'єсою може бути вказаний розмір, але це необов'язково.

Символ «[-]» перед позначенням темпу, а потім над нотами той же, але з двома, трьома рисками і т. д. означає частину музичної форми. У західній нотації ми їх позначаємо як 1, 2, 3 ... або А, В, С ... Порожній простір між цифрами ніякого значення не має і використовується лише для підвищення читабельності тексту. У китайській традиційній музиці в основному використовується рівномірна температура і висота четвертого тону (*f*) насправді розташовується між «*f*» і «*fis*», а сьомого – між «*b*» і «*h*». Перед п'єсою можуть бути вказані вимоги щодо налаштування інструмента, як наприклад: **5̣6̣1̣2̣3̣5̣6̣**, назва, рік написання і автор твору (останнє, до речі, допоможе зрозуміти чи твір є першоджерелом, чи є однією версією із множинних більш сучасних інтерпретацій).

Версію «Танцю народу Яо» («*Dance of the Yao People*», 瑶族舞曲) для європейського оркестру (в редакції Мао Юаня) можна вважати своєрідною фантазією, натхненною фольклором і звичаями народу Яо – етнічної групи, чисельністю понад 2,6 млн осіб. Твір відрізняється великою популярністю не тільки в Китаї, але і в інших країнах, у тому числі і в Україні. Так, ще в 1950–1951 роках китайський композитор Лю Тешань (刘铁山 Liu Tieshan), подорожуючи південними провінціями, почув народні мелодії і танці народу Яо в день їхнього свята. Потім на основі отриманих вражень він створив твір «Танець довгих барабанів народу Яо». У 1952 році інший китайський композитор Мао Юань (茅沅 Mao Yuan) бере за основу теми з твору Лю Тешаня і створює «Танець народу Яо» для інструментів європейського оркестру (1953). Пізніше з'явилися версії для духового оркестру, аранжування для оркестру традиційних китайських інструментів (1962) Пен Сювеня (彭修文, Peng Xiuwen); версія Чжоу Хунде для струнного квартету, європейського складу; перекладення для трьох гуджен; камерно-інструментальний твір «Дуо для двох фаготів» за народною темою «*Dance of the Yao People*» Ши Лі (Німеччина, 1950-ті).

«Танець народу Яо» належить до періоду розквіту китайської симфонічної музики, яка перебувала, як і сама держава, на зорі Нової ери (згідно з періодизацією історії розвитку симфонічного жанру в Китаї Ло Ші) (Ло Ші, 2003). У творі поєднуються традиції західноєвропейських форм і характерні методи

розробки тематизму: варіаційність, тричастинність і двочастинність (основа форми), симфонізм як метод розвитку композиційно-драматургічної ідеї, втілення фольклорних елементів, ритмічних моделей і мелодій (подібно І. Стравінському, Дж. Гершвіну). Симфонічна цілісність «Танцю народу Яо» заснована на змішаній формі. З одного боку, опора на традиційні «структури тональної музики» (термін М. Бонфельда), а також переважання діатонічних ладових звукорядів зумовлює тричастинність як загальний план, що режисує композицію і драматургію твору. З іншого боку, констатуємо варіаційний розвиток двох початкових тем, – повільної протяжної (*A*) і швидкої танцювальної (*B*) – та їх ладовий контраст із темою центрального розділу (*C*). Крім того, можна виділити велику кількість мотивів, з яких складаються лінії акомпанементу.

Аналіз симфонічної п'єси «Танець народу Яо» показав глибинні зв'язки симфонізму Мао Юаня з піснями і танцями народів Китаю. Незважаючи на використання традиційних європейських форм і жанрів, їх трактування – глибоко китайське. Насамперед це виражається в непорушності теми-періоду. Кожна з тем проводиться як підсумок, як аксіома і не вимагає розробки. Вона могла тільки стверджуватися за рахунок ущільнення у фактурі оркестру, що показала логіка розвитку в темах *A* і *B*. При цьому в обох темах Мао Юаня збудували зразкові симетричні конструкції, що має глибинний зв'язок із китайською філософією (аналогія з Інь і Янь).

Крім того, «Танець народу Яо» – зразок багаторівневого сприйняття музичної конструкції і цілісності: перший рівень цілісності – восьмитактовий період; другий рівень цілісності – проста двочастинна і тричастинна форми (виявлені в темах *A* і *B*); третій рівень цілісності – складна двочастинна форма як структура для розділів *A*, *B* і *C*; четвертий рівень цілісності – тричастинна форма, яка організовує композиційно-драматургічний план на вищому рівні.

Отже, виходить складена, гранично ясна форма, що уособлює рівновагу, баланс і гармонію в усіх сенсах: *вступ–A–B–C–A–кода*. У її розділах можна побачити символ чотирьох пір року, а також циклічності в зв'язку з репризним проведенням розділу *A*. «Танець народу Яо» став представницьким зразком китайської симфонічної музики в усьому світі. Музика суто китайська: заснована на мотивах фольклору народу Яо, що виконується китайськими інструментами (наприклад, ударні **пай го**). Водночас жанр і особливості форми побудовані за канонами європейського симфонізму.

Порівняймо виконавські версії «Танцю народу Яо»: для китайського оркестру народних інструментів (瑶族舞曲 | 彭修文指揮 | 中國廣播民族樂團演奏) і європейського складу симфонічного оркестру (瑶族舞曲 Yao Dance 維也納國家歌劇院交響樂團). Спориadнюють обидві оркестрові версії наявність характерних прийомів гри (*pizzicato*, *staccato*, *vibrato*, *arco*, *divisi*, *tremolo* тощо) і тембральних якостей струнно-смичкових інструментів, спільна закоханість композиторів у тембр флейти і взагалі духові інструменти, контрастна «діалогічна» динаміка (*p*, *mp*, *p*, *f*, *sf-p*, *mp*, *sf-p/mf*, *mf/f*, *mp*, *mf/mp*, *mf*, *sf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*) і темпова драматургія (*Andante* – тт. 1–49, *Allegro non troppo* – тт. 50–88 у версії народних інструментів; *Andante* – тт. 1–113, *Moderato sostenuto* – тт. 114–166, *Tempo I* – тт. 167–182, *Allegro* – тт. 183–213, *Più mosso* – тт. 214–251 – більш деталізована у версії для європейського оркестру), тричастинна варіаційного типу музична форма і західноєвропейська італійська традиція нотних позначень у партитурі (темпи, динаміка, знаки скороченого нотного письма: репріза, перенос на октаву вгору тощо). Схожі й склади оркестрів. Так, версія партитури для китайського оркестру народних інструментів – подвійний склад: 2 + 2.1.2.1.2.2.1.2. – 1 – 1.1.1.1.1. – percussion. Склад оркестру версії партитури для європейського оркестру – подвійний: 2 + 1. 2.2.2 – 4.2.2.0 – timpani – percussion (triangle, tambourine, cymbals).

Відмінність полягає у стилі подання музичного матеріалу. В першому зразку диригент звертається до відкритого характерного народного звучання, забарвленого і в ліричні, і у войовничі фарби, що одразу спрямовує слухачів до багатовікового пласту народного східного епосу. У другому ж – до ліро-епічного типу симфонізму російської композиторської школи (зокрема, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова), його оповідальної логіки (з її зміною образів і картин), що підкріплюється інтонаційно-симфонічною драматургією; до контрастного тематизму; до складної одночастинної форми, близької симфонічній поемі, рис монологічності тощо. Всі вищенаведені особливості підкреслює й тривалість звучання: версія для китайського оркестру народних інструментів коротша на 1 хвилину 14 секунд (6 хв. 33 сек.) за версією для європейського складу (7 хв. 47 сек.).

**Увертюра «Весняний фестиваль»** (春节序曲) була написана Лі Хуаньчжі (李焕之) між 1955 і 1956 роками, під впливом святкування народом провінції Шаньбей китайського Нового року (свято Весни). Як і Лю Тешань, Лі Хуаньчжі, надихнувшись фестивалями з нагоди Нового року, які у великій кількості проводяться по всій країні, створює програмну симфонічну сюїту з увертюрою як першою частиною. Вона має підзаголовок – *Та Янг Ге*, що можна перекласти як «Велика пісня». Тут слід зазначити, що розуміння пісні – нетрадиційне європейське. На наш погляд, це втілення жанрових сцен народного гуляння, де є місце пісням, танцям у необмеженій кількості. З образної точки зору, можна провести аналогію з увертюрою до «Петрушки» І. Стравінського, яка втілює схожі образні характеристики. Така ідея зумовила і драматургічне ціле увертюри. Розділи увертюри співвідносяться між собою відповідно до принципу контрасту (перш за все на рівні фактури). Так, масштабні оркестрові *tutti* змінюються камерними побудовами з яскраво вираженою мелодійною лінією. Початкова тема за рахунок періодичних повернень створює відчуття куплетності та рондальності. У цьому теж можна вбачати вплив пісенно-танцювального фольклору, котрий поєднує широкі мелодії й виразні веселі ритми, багаті ароматом життя національних традицій. «*Yangko*» – народний танець у північному

Китаї, який відображає його регіональні особливості та у своєму класичному вигляді складається з трьох частин – народних танців «Го ті», «Так чан» та «Сіао чан».

Як наслідок, композитор уникає сонатної форми – носія потенційного конфлікту. Тут форма поєднує у собі складну тричастинну репризу і варіаційну, що загалом досить характерно для композицій у жанрі святкової увертюри. Так, перший і третій розділи втілюють атмосферу ігрового карнавалу. Середній розділ (що складається із двох розділів у *F-dur* і *As-dur*) – образ умиротворення, символічних ліхтарів і сімейного загишки. Це дві грані свята. Вони контрастні, але єдині між собою і ніяк не можуть конфліктувати. Основна тональність – *C-dur*. В увертюрі «Весняний фестиваль» немає як такої суворої репризи, заключний розділ *Allegro* лише віддалено нагадує теми першого розділу.

У симфонічній увертюрі «Весняний фестиваль» композитор розробляє традиційні китайські мелодійні і гармонійні прийоми, а також досить інтенсивно використовує китайські ударні інструменти, що в поєднанні з європейським класичним формоутворенням створює яскравий і проникливий колорит китайського свята. А звучання європейського симфонічного оркестру в поєднанні з виразною етнічною мелодико-гармонічною основою (переважно народнопісенної і танцювального характеру) і яскравою ритмікою створюють неповторний музичний образ.

З точки зору симфонічної концепції увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі втілює у собі традиції європейської концертної увертюри: риси тричастинної і варіаційної форм; контраст святкового і ліричного образів; тональне мислення. Навіть пентатоніка центрального розділу оброблена по-європейськи.

Увертюра «Весняний фестиваль» має велику кількість перекладень. Найбільш відомі створені для змішаного оркестру європейських і китайських інструментів і навіть для фортепіанного струнного квінтету в редакції Ча Тайюаня (Zha Taiyuan, 2018). Композитором включено традиційні китайські ударні до партитури оркестру. Можна сказати, що Лі Хуаньчжі слідує характерному для китайських композиторів оркестровому прийому з поєднанням традиційних ударних інструментів і європейських – струнних і духових.

Порівняймо виконавські версії увертюри «Весняний фестиваль»: для китайського оркестру народних інструментів (属于中国人的欢乐时光! 《春节序曲》奏响新年的期盼 | 中央民族乐团) і європейського складу симфонічного оркестру. (春节序曲 奥斯莫·范斯卡 Osmo Vanska 指挥 中国国家交响乐团演奏). Інтерпретація європейського симфонічного оркестру увертюри виконана у стилі класичного оркестрового концертного твору, з притаманною йому блискучою віртуозною технікою виконання всіх партій, з концертним типом протискладень-діалогів груп окремих інструментів, сольних звучань окремих партій (віолончелі, флейти, гобою тощо) і синтезом і взаємодією лірики і жанровості у типі симфонізму без явного конфліктного начала в тематизмі (як зовнішнього, так і внутрішнього). Темпова драматургія твору відповідає тричастинній формі: *Allegro con fuoco* (т. 1–138) – *Moderato grazioso* (тт. 139–172) – *piu mosso* (т. 173–178) – *Allegro* (тт. 179–237), як і тональна – *C-dur* – *F-dur* – *C-dur*, і метрична драматургія: розмір 2/4 (тт. 1–138) – 4/4 (тт. 139–178) – 2/4 (тт. 179–237). Динаміка також має свою лінію розвитку, що певною мірою відповідає структурі діалогу концертних груп оркестру (тобто принципу концертності): *ff-p-f-sf-mp-f/mf-pp-mp-f-mp-f/mf/sf/pp* (в залежності від партій) – *mp-f/sf-f/ff-mp-mf-mp-mf-mp/f-mf/f-p-mp/p-mp-m-f-p/mp/mf-mf-mp-f/sf-f/mf-mf-sf/ff-f-ff-mf-f-ff/f-mp-f-mf* (т. 139) – *f-mf-mp-mf-mf/f-mf-f-f* (т. 178) – *p-mp/p/mf/f-fff-sf-mp-mf/f-mp/f-ff-sf-f-ff-sf-fff*.

Інтерпретація увертюри оркестром китайських народних інструментів по-новому розкриває тип симфонізму увертюри. Новий тип оркестрування дозволив характерніше розкрити природу фольклорно-пісенного походження тематизму, а звідси і цілісне уявлення про китайський народ, його минуле, побут, риси його психіки тощо. Зокрема, лірико-жанрову і лірико-епічну картинність розгортання тематизму, в основі якого лежить принцип співставлення і розвитку контрастних, але не конфліктних ліричних, пасторальних, епіко-героїчних образів. Тональна драматургія відрізняється від європейської версії головним інтонаційним тоном основних розділів тричастинної форми твору: *D-dur* – *G-dur* – *D-dur*. Темпова, метрична і динамічна драматургія, аналогічні європейській версії. Кількісні тактові позначки практично відповідають європейській, лише у репризі йде зсув у бік зменшення (якщо у європейській реприза розпочинається з т. 139, то у партитурі для оркестру китайських народних інструментів – з т. 138). Загалом тактовий обсяг скорочений на 5 тактів (замість 237 тактів версії для європейського складу у версії для китайських народних інструментів – 232 такти), чим пояснюється й більш коротша тривалість музики відеозапису – 4 хв. 51 сек. Зокрема, час звучання партитури для європейського оркестру – 4 хв. 58 сек.

Схожі й складі оркестрів. Так, версія партитури для китайського оркестру народних інструментів написана для подвійного складу. Склад оркестру версії партитури для європейського оркестру – подвійний: 2 + 1. 2.2.1.2.2 – 4.2.3.1 – 3 timpani – percussion (triangolo, celesta, piatti, zhōngguó xiǎobó, zhōngguó dàbó, zhōngguó dàluó, zhōngguó xiǎngǔ, zhōngguó dàgǔ, zhōngguó yúnluó) – arpa.

**Симфонічна п'єса «Блага звістка з Пекіна до села»** (北京喜讯到边寨) написана в 1976 році. Перший варіант твору був створений відомим пекінським композитором і кларнетистом Чжен Лу (郑路 Zheng Lu) для духового оркестру. Пізніше (в грудні 1976 року) автор разом із іншим композитором і кларнетистом Ма Хонг'є (马洪业 Ma Hongye) зробили симфонічну версію. Твір написаний у світлому й урочистому святковому характері з використанням різноманітних танцювальних елементів, мотивів народної музики південно-західної китайської провінції Юннань. Одночастинний твір написаний у складній формі, що складається з декількох розділів, матеріал яких будується на чотирьох основних темах.

У тритактовому вступі на фоні тремоло струнних звучать валторни, які передають звучання китайського народного рогу (т. 1–3) і створюють святковий характер. Частина «А» (перша тема, т. 4–23) – це картина народного танцю, своєрідний танцювальний марш (*Es-dur*), що створює світлий і святковий настрій. Дерев'яні і мідні духові поєднуються зі струнними. Загальне звучання посилено ударними інструментами (литаври і малий барабан). У разі повторення мелодії першої теми музичний матеріал проходить канонічно в партії тромбона.

У розділі «В» (т. 24–56) після стрибка в партії скрипок і кларнетів вступає дует гобоя з другою теми (*B-dur*), після чого тема повертається до основної тональності (*Es-dur*). Мінливість тонального руху в поєднанні із застосуванням різних оркестрових прийомів створюють динаміку і передають людський гомін і сміх.

Після невеликої зв'язки звучить третя тема. У разі її подальшого повторення мелодія переноситься до верхнього регістру у скрипок і подвоюється альтами і віолончелями. Кульмінація розділу завершується активними акордами мідних духових у поєднанні з флейтовими трелями. Після динамічного повторення матеріалу зв'язки раптово на *piano* починається четверта тема (соло гобоя у *C-dur*), де чергування великої і малої терцій (“*e*” і “*es*”) створює особливий народний колорит у мелодії. Легка танцювальна тема нагадує танець молодої дівчини, грайливість якої підкреслюється частими змінами основної тональності цього розділу і тональності субдомінанти (*C-dur* і *F-dur*). Далі відбувається коротка модуляція в *H-dur* (мелодія у труби), після чого музика повертається до головної тональності увертюри – *Es-dur*, а мелодійний матеріал знову звучить у скрипок. У наступному розділі (т. 89–113) відбувається підготовка до кульмінації (тризвук у труби), котра посилена трелями і пасажами дерев'яних духових інструментів на фоні ритмічного акомпанементу. У самій же кульмінації (т. 114–130) знову звучить перша тема в ще більш урочистому і святковому стані, підкріпленому появою вступних фанфар валторн.

Порівняймо виконавські версії симфонічної п'єси «Блага звістка з Пекіна до села»: для китайського оркестру народних інструментів (北京喜讯到边寨 陈燮(xie)阳指挥 中央民族乐团演奏) і європейського складу симфонічного оркестру ([信念永恒]管弦乐《北京喜讯到边寨》 | CCTV). Інтерпретація європейського симфонічного оркестру створює святковий, урочистий, сонячний настрій. Особливого значення набувають група дерев'яних і мідних духових інструментів, на долю яких припадає функція гармонічного остову партитури, звукообразальні прийоми, іноді навіть гумористичного характеру (гра *glissando* кулісами тромбонів, гра із сурдиною партії валторн тощо), сольні проведення теми (партія гобоя, флейти, валторни), а також «діалого»-перегуки із групою струнних інструментів (принцип концертності). Група ударних інструментів підкреслює концертний святковий колорит звучання всього оркестру, задає ритмічну сітку. Тональну драматургію версії для європейського симфонічного оркестру становлять: *Es-dur–B-dur–Es-dur–C-dur–F-dur* – модуляція в *H-dur–Es-dur*. Темпова ( $\text{♩}=160$ , т. 4–133) і метрична (4/4, т. 1–133) драматургії є сталими протягом всього твору. Динамічна схема композиції має такий вигляд: *f/pp–p–sff–f–mf/f–f–ff/f–p–f/mf–f–mf–f–ff/f–f–mf–mp/mf–f–mp/mf–f/mf–mp/mf–f–mf–f–mf–f–p–ff–fff*. Тривалість звучання твору – 3 хв. 50 сек.

Версію для оркестру китайських народних інструментів відрізняє тональна драматургія, інтонаційно вища на в. 2: *F-dur–D-dur–F-dur*, більш деталізовані темпові позначки в партитурі (зокрема, *Allegro*  $\text{♩}=160$ , *a tempo* (т. 81), *Piu mosso* (т. 107), менші за тактами обсяг композиції (121 т.) і загальна тривалість композиції: 3 хв. 26 сек. Згідно із партитурою зберігається, як і у європейського оркестру, концертність, святковість, *tutti*'йність звучання, наявність сольних епізодів, але у запропонованій версії диригента провідною стає група духових і ударних. Струнна група, хоч і багаточисельна за різновидами, інтонаційними строями і діапазонними властивостями кожного інструменту, за балансом звучання порівняно із західними аналогами слабша, відчутний ефект «тремтіння» та іноді вона навіть створює дисонансне звучання у внутрішньо фонічній масі групи. Ця технологічна особливість аж ніяк не знижує значимість і високохудожність твору.

Схожі склади оркестрів. Так, версія партитури для китайського оркестру народних інструментів написана для подвійного складу. Склад оркестру версії партитури для європейського оркестру – подвійний: 2 + 1. 2.2.2.2 – 4.4.3.1 – *silofono* – 2 *timpani* – 2 *pàigū* – *percussion* (*tamburo militare*, *tamburino*, *mùlyú*, *piatti* (*colla bacchetta*, *triangolo*)).

**Висновки.** Симфонічна музика Китаю періоду 1950–1970-х років на прикладі розглянутих трьох найяскравіших зразків репрезентує декілька різновидів типів симфонізму європейської традиції: програмного симфонізму у складній одночастинній формі, що поєднує у собі мікст складної тричастинної репрізної і варіаційної форм, пісенної куплетності і навіть рондальності задля відображення жанрових сцен народного гуляння (увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі); програмного симфонізму в складній одночастинній формі, що за тематизмом являє собою складну тричастинну форму, що організовує композиційно-драматургічний план на вищому рівні та рисами варіаційності і принципами концертності («Танець народу Яо» Лю Тешаня-Мао Юаня); програмного симфонізму в складній одночастинній формі поемного типу, що складається з декількох розділів, матеріал яких будується на чотирьох основних темах інтонаційно споріднених із фольклором південно-західної китайської провінції Юннань («Блага звістка з Пекіна до села» Чжен Лу-Ма Хонг'є).

Виконавські інтерпретації вибраних симфонічних творів оркестром китайських народних інструментів у нотації цзянь-пу і класичним складом симфонічного оркестру в партитурі західноєвропейської традиції практично ідентичні за трактуванням партитур. Поодинокі розбіжності стосувалися більш детальних ремарок композитора (темпових позначок, основної тональності твору і тональностей розділів складних одночастинних форм), а також загальної тривалості композицій у менший або більший бік (що залежало від

трактування партитури диригентами оркестрів). Спорідненим фактором стала європейська традиція запису оркестрової партитури: італійська термінологія (що дублювалася в цзянь-пу китайськими відповідниками): темпові позначки, розмір і метр, наявність тактових рисок, арсеналу виконавських прийомів, штрихів і знаків скороченого нотного письма, а також усталеного розподілу оркестру на основні групи: дерев'яно-духові, мідно-духові, струнні та ударні інструменти.

Відзначимо деякі градації диригентських версій обох складів оркестрів – особистісне тлумачення жанру, музичних образів окремих творів керівників колективів. Зокрема, у творі «Танець народу Яо» Пен Сювень апелює до відкритого характерного народного звучання, забарвленого і в ліричні, і у войовничі фарби, що одразу спрямовує слухачів до багатоговікового пласту народного східного епосу, а Пен Цзяпен – до ліро-епічного типу симфонізму російської композиторської школи (зокрема, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова). Інтерпретація європейського симфонічного оркестру увертюри «Весняний фестиваль» виконана фінським диригентом Осмо Вяньскя у стилі класичного оркестрового концертного твору, з притаманною йому блискучою віртуозною технікою виконання всіх партій, з концертним типом протискладень-діалогів груп окремих інструментів, сольних звучань окремих партій (віолончелі, флейти, гобою тощо) і синтезом і взаємодією лірики і жанровості у типі симфонізму без явного конфліктного начала в тематизмі (як зовнішнього, так і внутрішнього). Версія однойменного твору Пена Сювеня розкрила природу фольклорно-пісенного походження тематизму, його лірико-жанрову і лірико-епічну картинність розгортання, в основі якого лежить принцип співставлення і розвитку контрастних, але не конфліктних ліричних, пасторальних, епіко-героїчних образів.

Інтерпретації європейського симфонічного оркестру й оркестру китайських народних інструментів симфонічної п'єси «Блага звістка з Пекіна до села» диригента Чень Сяяна схожі святковим, урочистим, сонячним настроєм, концертним і віртуозним звучанням («діалоги»-перегуки із дерев'яних і мідних духових груп із групою струнних інструментів), контрастом tutti'йного звучання із сольними епізодами. Але якщо у версії для європейського оркестру диригент трактує склад оркестру як цілісний, монолітний, то у версії для оркестру китайських народних інструментів наділяє провідною функцією групу духових і ударних інструментів.

Отже, результати проведеного дослідження можуть сприяти взаємозбагаченню культур Сходу і Заходу, а також усвідомлення ролі музичної писемності як невід'ємної частини музичного мистецтва.

#### Список використаних джерел:

1. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. Специальность: 17.00.02. «Музыкальное искусство». Нижний Новгород: ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки», 2017. 238 с.
2. Ли Ланьцин. Чжунго цзаоци цзяосян иньюэ [李岚清. 中国早期的交响音乐]. Ранний этап развития китайской симфонической музыки. *Размышления о современной китайской музыке*: сб. ст. / Сост. Ли Ланьцин. Пекин: Гаодэн цзяою чубаньшэ, 2008. С. 23–32.
3. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... на соиск. науч. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02. Москва: Российская Академия музыки имени Гнесиных, 2003. 21 с.
4. Лян Маочунь, Сян Сяоган, Ли Янь. Чжунго иньюэ луньбянь [梁茂春, 项筱刚, 李岩. 中国音乐论辩]. Дискусии о китайской музыке. Наньчан: Байхуачжоу вен'и чубаньшэ (百花洲文艺出版社), 2007. 438 с.
5. Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: дисс. на соиск. степ. канд. искусствоведения. Специальность: 17.00.02. «Музыкальное искусство». Нижний Новгород, ФГБОУ «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки», 2019. 243 с.
6. Су Юй Чен. О путях становления китайского оркестра национальных инструментов. URL: [https://revolution.allbest.ru/music/00902026\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/music/00902026_0.html) (дата звернення: 5.04.2021).
7. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дисс. на соиск. степ. канд. искусствоведения. Специальность: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского», 2020. 203 с.
8. 北京喜讯到边寨 陈燮(xie)阳指挥 中央民族乐团演奏. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8ALK1-rJmCE> (дата звернення: 5.04.2021).
9. [信念永恒]管弦乐《北京喜讯到边寨》 | CCTV. Conducted by Chen Xieyang. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=70LRJHmA4h4> (дата звернення: 5.04.2021).
10. 瑶族舞曲 | 彭修文指挥 | 中国广播民族乐团演奏. China Broadcasting National Orchestra. Dance of the Yao People. Conducted by Peng Xiuwen. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8oiV7sM87cM> (дата звернення: 5.04.2021).
11. 瑶族舞曲 Yao Dance 维也纳国家歌剧院交响乐团. Dance of the Yao People. 2003 Chinese New Year Concert In Vienna. Yao. Vienna State Opera Symphony Orchestra. Conducted by Peng Jiapeng. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_CwiSJh84Do](https://www.youtube.com/watch?v=_CwiSJh84Do) (дата звернення: 5.04.2021).
12. 属于中国人的欢乐时光!《春节序曲》奏响新年的期盼 | 中央民族乐团 China National Traditional Orchestra. Composer Li Huanzhi. Conducted by Peng Xiuwen. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RUsA7cMfbjk> (дата звернення: 5.04.2021).
13. 春节序曲 奥斯莫·苑斯卡 Osmo Vanska 指挥 中国国家交响乐团演奏. Conductor Osmo Vanska. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=P-AFD\\_HSbWI](https://www.youtube.com/watch?v=P-AFD_HSbWI) (дата звернення: 5.04.2021).
14. 大同乐会纪录片—《国民大乐》陈正生音乐爱好者 1995, № 2。第 36 页. Чэнь Чжэншэн. Документальный фильм «Великая гражданская музыка» оркестра «Датун». *Журнал «Любитель музыки»*. № 2, 1995. С. 36.

15. 刘畅. 谈上海交响乐团和哈尔滨交响乐团的历史共性, 艺术教育杂志, 2016 (5), 58-59 页。/ Лю Чан. Об исторической общности Шанхайского симфонического оркестра и Харбинского симфонического оркестра. *Журнал Художественное образование*. № 5, 2016. С. 58–59.
16. Tan Sooi Behg. The “Huayue Tuan” (Chinese Orchestra) in Malaysia: Adapting to Survive. *Asian Music*. Vol. 31, No. 2 (Spring – Summer, 2000), Pp. 107–128.

#### References:

1. Dai Yu. (2017). Elementy tradicionnoi kultury v novoi kitaiskoi muzyke “perioda otkrytosti” [Elements of Traditional Culture in the New Chinese Music of the “Opening Period”]. Diss. na soisk. uchen. step. kand. isk. Spetsialnost 17.00.02. Muzykalnoe iskusstvo. Nizhnii Novgorod: FGBOU VO “Nizhegorodskaiia gosudarstvennaia konservatoriia imeni M.I. Glinki”. 238 s. [in Russian].
2. Li Lánqīng. (2008). Zhongguo Zaoqi Jiaoxiang Yingue [李岚清. 中国早期的交响音乐]. Early Chinese Symphonic Music. Thoughts on Contemporary Chinese Music. Beijing: Gaoden Jiao Chubanshe, 23–32 [in Chinese].
3. Lo Shii. (2003). Simfonicheskie zhanry v kontekste kitaiskoi muzykalnoi kultury [Symphonic Genres in the Context of Chinese Musical Culture]. Avtoref. dis. ... na soisk. nauch. step. kand. iskusstvovedeniia: spetc. 17.00.02. Moskva: Rossiiskaia Akademiia muzyki imeni Gnesinykh. 21 s. [in Russian].
4. Liang Maochun, Xiang Xiaogang, Li Yan. Zhongguo Yinyue Lunbian [梁茂春, 项筱刚, 李岩. 中国音乐论辩] (2007). Discussions on Chinese Music. Nanchang: Baihuazhou wenyi chubanshe [in Chinese].
5. Fan Yu. (2019). Serinaia tekhnika v kitaiskoi kamerno-instrumentalnoi muzyke 1980–1990-kh godov [Serial Technique in Chinese Chamber Instrumental Music of the 1980s–1990s]. Diss. na soisk. step. kand. iskusstvovedeniia. Spetsialnost 17.00.02. “Muzykalnoe iskusstvo”. Nizhnii Novgorod, FGBOU “Nizhegorodskaiia gosudarstvennaia konservatoriia im. M.I. Glinki”. 243 s. [in Russian].
6. Su Yu Chen. O putiakh stanovleniia kitaiskogo orkestra natsionalnykh instrumentov [About the ways of formation of the Chinese orchestra of national instruments]. Retrieved from: [https://revolution.allbest.ru/music/00902026\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/music/00902026_0.html) [in Russian].
7. Yan Jianan. (2020). Natsionalnye traditcii v tvorchestve kitaiskogo kompozitora Siui Chantzeiunia [National traditions in the works of the Chinese composer Xu Changjun]. Diss. na soisk. step. kand. iskusstvovedeniia. Spetsialnost: 17.00.02. “Muzykalnoe iskusstvo”. Moskva: Federalnoe gosudarstvennoe biudzhethoe obrazovatelnoe uchrezhdenie vysshego obrazovaniia “Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia imeni P.I. Chaikovskogo”. 203 s. [in Russian].
8. 北京喜讯到边寨 陈燮(xie)阳指挥 中央民族乐团演奏. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=8ALK1-rJmCE> [in Chinese].
9. [信念永恒]管弦乐《北京喜讯到边寨》 | CCTV. Conducted by Chen Xieyang. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=70LRJHmA4h4> [in Chinese].
10. 瑶族舞曲 | 彭修文指挥 | 中国广播民族乐团演奏. China Broadcasting National Orchestra. Dance of the Yao People. Conducted by Peng Xiuwen. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=8oiV7sM87cM> [in Chinese].
11. 瑶族舞曲 Yao Dance 维也纳国家歌剧院交响乐团. Dance of the Yao People. 2003 Chinese New Year Concert In Vienna. Yao. Vienna State Opera Symphony Orchestra. Conducted by Peng Jiapeng. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=CwiSJh84Do> [in Chinese].
12. 属于中国人的欢乐时光! 《春节序曲》奏响新年的期盼 | 中央民族乐团 China National Traditional Orchestra. Composer Li Huanzhi. Conducted by Peng Xiuwen. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=RUsA7cMfbjk> [in Chinese].
13. 春节序曲 奥斯莫·范斯卡 Osmo Vanska 指挥 中国国家交响乐团演奏. Conductor Osmo Vanska. Retrieved from: [https://www.youtube.com/watch?v=P-AFD\\_HSbWI](https://www.youtube.com/watch?v=P-AFD_HSbWI) [in Chinese].
14. 大同乐会 纪录片 - 《国民大乐》 陈正生 音乐爱好者 1995, # 2。 第 36 页. Chen Zhengsheng. Datong Orchestra “Great Civic Music” documentary. Music Lover Magazine. No. 2, 1995. P. 36 [in Chinese].
15. 刘畅. 谈上海交响乐团和哈尔滨交响乐团的历史共性, 艺术教育杂志 2016 (5), 58–59 页。 . Liu Chang. On the historical community of the Shanghai Symphony Orchestra and the Harbin Symphony Orchestra. Journal of Art Education. No. 5, 2016. P. 58–59 [in Chinese].
16. Tan Sooi Behg. The “Huayue Tuan” (Chinese Orchestra) in Malaysia: Adapting to Survive. *Asian Music*. Vol. 31, No. 2 (Spring – Summer, 2000), Pp. 107–128 [in English].