

УДК 78.01+785.6+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-18>**Чжан Цзяхао**

ORCID: 0009-0005-2261-5094

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[zjh756350020@live.com](mailto:zjh756350020@live.com)

## КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА В ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

**Мета роботи.** У статті досліджуються виконавські та соціокультурні умови розвитку мистецтва гри на кларнеті в Китаї, зокрема, стильові, мовно-композиторські та виконавсько-інтерпретативні властивості першого китайського Концерта для кларнета з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна. **Методологія дослідження** представляє застосування естетико-культурологічного, історичного та музикознавчого методів з залученням виконавського підходу, які у комплексі утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні особливостей таких сфер музичного мистецтва Китаю, як виконавство на кларнеті і композиція, які виступають контекстом та умовою розвитку кларнетової творчості китайських композиторів, зокрема у жанрі інструментального концерту. **Висновки.** У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття розвиток кларнетової культури Китаю відзначено великим підйомом. В музиці китайських композиторів для кларнету широко використовуються обробки народних пісень та танцювальних мелодій, втілюється інтонаційно-ладова специфіка традиційної музики у поєднанні з європейськими композиційними прийомами. Окрім стильового оновлення (від класико-романтичних до сучасних авангардних засобів композиції) відзначається розширення жанрового спектру, зокрема освоєння циклічних форм. Характерним прикладом є перший у Китаї Концерт для кларнета з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна, тематизм якого, близький до сінцзяньських народних мелодій, у плані залучених європейських засобів та яскравості подачі фольклору – набагато багатший та різноманітніший за попередні твори для кларнету. Завдяки виразній національній мелодиці, кларнетист отримує можливість повною мірою проявити виконавську майстерність, близьку до традиційної, і показати темброву красу інструменту; продемонструвати притаманне кларнету володіння багатьма агогічними, динамічними та артикуляційно-штриховими прийомами. На відміну від ранніх творів для кларнета, у Концерті Ху Біцзіна не використовує прийом цитування фольклору, а створює авторський оригінальний тематизм у національному стилі.

**Ключові слова:** кларнет, музика для кларнета, жанр концерта для кларнета, композитор, китайські композитори, кларнетове виконавство, фольклор, музичний стиль і жанр, музична форма, музична мова, мелодія, інтерпретація.

**Zhang Jiahao**, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Clarinet concert by Chinese composers**

**Aim of the work.** The article examines the performance and socio-cultural conditions of the development of the art of playing the clarinet in China, in particular, the stylistic, language-compositional and performance-interpretive properties of the first Chinese Concerto for clarinet with the orchestra "Sounds of the Pamirs" by Hu Bijing. **The research methodology** consists in the application of aesthetic and cultural, historical and musicological methods with the involvement of a performance approach, which together form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the work arises in identifying the features of such spheres of Chinese musical art as clarinet performance and composition, which act as a context and condition for the development of clarinet creativity of Chinese composers, in particular in the genre of the instrumental concerto. **Conclusions.** In the second half of the 20th – at the beginning of the 21st century, the development of clarinet culture in China was marked by a great rise. In the music of Chinese composers for the clarinet, arrangements of folk song and dance melodies are widely used, and the intonation and tuning specifics of traditional music are embodied in combination with European compositional techniques. In addition to stylistic renewal (from classic-romantic to modern avant-garde means of composition), the expansion of the genre spectrum, in particular the development of cyclical forms, is noted. A typical example is Hu Bijing's first clarinet concerto with the orchestra "Sounds of the Pamirs" by Hu Bijing, whose theme is close to Xinjiang folk melodies, in terms of the involved European tools and vivid presentation of folklore – much richer and more diverse than previous works for clarinet. Thanks to the expressive national melody, the clarinetist gets the opportunity to fully demonstrate his performing skill, close to the traditional one, and show the tonal beauty of the instrument; to demonstrate the clarinet's inherent mastery of many agogic, dynamic, and articulatory-stroke techniques. In contrast to early works for clarinet, in the Concerto Hu Bijing does not use the method of quoting folklore, but creates the author's original theme in the national style.

**Key words:** clarinet, clarinet music, genre of clarinet concerto, composer, Chinese composers, clarinet performance, folklore, musical style and genre, musical form, musical language, melody, interpretation.

**Актуальність теми роботи.** Кларнет у Китаї з'явився пізніше, ніж у Європі (де його винахід відносять до XVIII століття, коли нюрнберзький музичний майстер Йоганн Христоф

Деннер, працюючи над поліпшенням конструкції старовинного французького духового інструменту шалюмо, відкрив світові кларнет). Ця інструментально-духова новинка «прищепилась» у Китаї далеко не відразу, порівняно з європейськими країнами, адже китайська культура тяжіє до збереження давніх національних традицій (де були розповсюджені і духові, наприклад, сюнь, сяо, шен та ін.). Розповсюдження кларнету в Китаї було пов'язане, передусім, з тенденцією європеїзації професійного музичного мистецтва країни, де цей інструмент (в оркестровому, ансамблевому та сольному виконавстві) посів своє почесне місце. Лише у першій половині ХХ століття в Китаї поступово накопичується досвід гри на кларнеті, а з 1950-х років, особливо у 1980-ті, спостерігається значна активізація у практиці виконання та в методиці навчання (систематизуються технічні прийоми гри та теоретизується методика). Безпосередньо ж китайське, національне професійне викладання гри на цьому інструменті сформувалося лише приблизно півстоліття тому [5]. Сьогодні китайське кларнетове мистецтво набуло популярності не тільки у себе на Батьківщині.

Усе це стимулювало і появу власного національного кларнетового репертуару, серед якого жанр концерту, як важливий фактор виконавської майстерності, отримав і певний національний розвиток. Актуальність статті пов'язана з дослідженням тенденцій у сфері китайського кларнетового мистецтва, зокрема, ролі жанру концерту у китайській музиці.

**Метою** статті є виявлення вказаних тенденцій китайської кларнетової музики на прикладі Концерту для кларнета з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні кларнет належить до найбільш затребуваних інструментів як в академічному світовому мистецтві, так і в естрадній, джазовій, фольклорній музиці. При цьому сам інструмент продовжує свій розвиток, наприклад, в експериментальних моделях інструменту. Так, Ф. Шюллер сконструював чвертьтоновий кларнет, призначений до виконання музики, у якій використовується мікротональна техніка. Пропонуються різноманітні технічні вдосконалення (загальна кількість клапанів, що використовуються в окремих конструкціях кларнета, може наближатися до двох десятків), які надають інструменту вигляд складного, ретельно збалансованого механізму. Поряд з цим, споріднені кларнету

(за тембром і діапазоном) інструменти зустрічаються у народній музиці Європи (Прибалтика, Балкани, Іспанія, Франція, Швеція), Центральній, Південній та Південно-Східній Азії, Південній Америці. Як правило, це циліндричні трубки, виготовлені з природних матеріалів (дерева, бамбукових стебел, кісток тощо), на яких розташовуються кілька отворів. Звучний елемент (язичок) у подібних інструментах, як правило, є надрізом у металевій пластині з трьох кінців (у сучасних баянів, наприклад, це окрема деталь, яка наклепується до рамки, що робить звук сильнішим). Народні кларнети можуть бути подвійними (у процесі гри використовуються одночасно дві трубки), в Африці зустрічаються інструменти, які прийнято тримати горизонтально [4].

Сучасний кларнет проник у народну музику різних національно-географічних регіонів – французької Бретані, іспанської Кантабрії (де зазвичай використовують малий кларнет «піто»); до болгарської, румунської, грецької, української та інших культур. Інструмент звучить на весіллях, сільських святах, а також на концертах за участю народних інструментів. Як правило, балканські кларнетисти використовують відкриті мундштуки та легкі тростини, домагаючись завдяки цьому специфічного звучання: велике вібрато, численні «прикраси» та ін. (широко відомий балканський кларнетист фольклорного спрямування болгарин І. Папазов). У Бразилії кларнет супроводжує (разом з іншими інструментами) народні танцювальні вистави та бере участь у міських ансамблях популярної музики («шоро»), що надихали класика національної музики Е. Віла-Лобоса), а в Швеції може замінити на весіллях скрипку. Кларнет є одним із головних інструментів ансамблів єврейської клезмерської традиції, де застосовуються найрізноманітніші типи техніки, які визначаються різною постановкою губ, використанням четвертьтонових інтервалів, висхідних і низхідних глісандо тощо (відомі кларнетисти – Н. Брандвейн, Р. Фейдман, Д. Кракауер, Р. Гольденштейн). У турецькій народній та популярній музиці ХХ століття кларнет може використовуватися замість зурни. Турецькі кларнети мають більшу довжину та стрій in G (кварта вниз); часто виготовляються із металевих сплавів, що надає особливого колориту звучання (відомі турецькі кларнетисти – Ш. Тунара та М. Кандіралі).

Кларнет набув свого поширення не тільки у Європі, а й у низці азіатських країн. У Китаї дуже популярний дан

хуанг, у Монголії – буре (духовий інструмент, що є різновидом кларнета), у Саудівській Аравії – зуммара (подвійний «кларнет» бедуїнів, по суті, ще один різновид класичної моделі інструменту) тощо. Зазначене розмаїття форм сучасного побутування кларнету та його прямих «родичів» наочно свідчить на користь актуальності відповідного інструментарію та поширення кларнетової музики по всьому світу.

Китайська музична творчість, як частина найдавнішої людської культури, неодноразово переживала періоди стабільного розвитку, сплески свого розквіту та «падіння». Інструментальна музика посідає почесне місце серед п'яти основних видів традиційного китайського мистецтва (пісня, танцювальна музика, музика пісенних оповідань, музика місцевих опер та інструментальна музика). При цьому у I ст. до н.е. у Китаї було відомо понад 80 видів національних музичних інструментів [2, с. 61]. Зокрема, це китайський шен – найдавніший духовий інструмент, який вважається прабатьком сучасних язичкових; шен складається з очеретяних трубок, в нижній частині яких є бічні отвори, що закривають пальцями, з мідними язичками в основі, та корпусу з надтрубком для вдунання/видунання повітря. Сучасний шен має хроматичний 12-ступенний звукоряд, інструмент відрізняється яскравою виразністю та неймовірною граціозною варіативністю: має чисте і чітке звучання у високому регістрі, витонченість – в середньому та і низькому; він є невід'ємною складовою китайських фольклорних концертів. Серед усіх традиційних китайських музичних інструментів, тільки шен можна використовувати в ансамблі з іншими інструментами для гармонізації тембру і збагачення звучання оркестру. У великому симфонічному оркестрі національних музичних інструментів Китаю іноді вживають «шен-сопрано», «шен-альт» та «шен-бас».

XX століття висуває цілу низку талановитих кларнетистів з Китаю, які отримали професійну кларнетову освіту в Європі і впроваджують мистецтво гри на кларнеті європейського зразка у своїй країні – у виконавстві, викладанні та створенні музики (китайські викладачі спираються у своїй роботі на закордонні і деякі власні дидактичні матеріали і вважають, що в майстерності гри на кларнеті китайських виконавців немає специфічних національних особливостей). Причому кларнетисти-виконавці, як правило, відрізняються універсалізмом.

Так, Тао Чжунсяо, окрім виконавської діяльності, прославилася вихованням цілої плеяди знаменитих кларнетистів та виданням методичних публікацій; Цінь Пенчжан – відомий диригент; Цин Лецзюнь, будучи яскравим виконавцем, що концертує, є також композитором, створюючи затребувані в багатьох країнах твори для кларнету і т.д. Чжан У (1927–2005), професор Центральної консерваторії Китаю, багато років вів клас кларнета. Він також відомий як композитор, який створював у 1950–1970-ті роки твори для кларнету, де широко використовувалися обробки народних піснених та танцювальних мелодій, втілювалася інтонаційно-ладова специфіка традиційної музики у поєднанні з європейськими композиційними прийомами. У 1952 році Чжан У написав «Варіації мелодій Північної Цзянсу» («Цзянсуський тон»), які стали не лише успішним досвідом з використання національного матеріалу, а й першим китайським твором для кларнету [6]. Також він написав «Танцювальні мелодії Сіньцзянського району» (1955), «Танець зустрічі нової весни» (1960), «Субейські варіації» та інші кларнетові твори. Слідом за ними з'являються п'єси для кларнету Сін Хугуана «Монгольська лірична пісня» (1956), «Сутінки» (1959), «Звуки степової пісні» (1959). Кларнетові твори Чжан У та Сін Хугуана започаткували становлення національного кларнетового репертуару [8], який здобув з часом популярність у зарубіжних виконавців.

Надалі китайські композитори створили багато видатних творів для кларнету, заснованих на оригінальному синтезі європейських та китайських традицій. Яскравими прикладами є концерти для кларнету «Звуки Паміру» Ху Біцзіна та «Капріс» для кларнету та симфонічного оркестру Хуан Аньлуня. Тематизм кларнетового концерту Ху Біцзіна, близький до сіньцзянських народних мелодій, поєднується з європейськими композиційними прийомами. Яскравий та віртуозний концерт «Капріс» Хуан Аньлуня отримав безліч міжнародних премій, завоював широку популярність серед кларнетистів і досі вважається одним із найкращих китайських творів для даного інструменту. В останні роки кларнетовий концерт «Західний стиль» Тао Сюйгуана (нар. 1964, з 1996 року і по теперішній час є першим кларнетистом китайського Театру опери та балету), виконаний ним з симфонічним оркестром Театру опери та балету, симфонічним оркестром Даляньської філармонії та ін., мав великий успіх.

*Концерт Ху Біцзіна для кларнета з оркестром «Звуки Паміру»* (1978–1980; в іноземних виданнях назва Концерту Ху Біцзіна – «The Voice of the Pamirs» – «Голос Паміру» [3]) міцно увійшов до репертуару китайських кларнетистів. У концерті відобразилася композиторська практика синтезу європейського концертного стилю та обробки китайського фольклору, а також – початковий розвиток китайського інструментального концерту як програмного. Відповідно, загальна композиція витримана Ху Біцзіном у традиціях тричастинного класико-романтичного циклу, а музичний зміст щільно пов'язаний з культурою традиційного побуту китайських таджиків – автохтонів Памірського нагір'я (знаходиться на заході країни; перетинає Таджикистан, Китай і Афганістан, поєднуючи деякі великі гірські хребти Азії [7] географічно і культурно – риси фольклору національних меншин, що там проживають). Кларнетове соло Концерту побудоване на основі національної мелодії «Ін Ді», яку виконують таджицькі пастухи на Памірі. Проти переважання в Концерті мінору (його натуральному виду відповідає верхній тетрахорд), у нижньому тетрахорді багатьох тем прослуховується мажор, оскільки III ступінь віддаляється від тоніки вгору на велику терцію, породжуючи з мінорним супроводом поліладовість. Ладово-звукова індивідуальність Концерту визначається цим гемітонним ладом, який іноді скорочується до гекса- і пентатоніки, а також гармонічним і двічі гармонічним мінором. Але в усіх цих варіантах впізнавано активним є обігравання збільшеної секунди, що відтіняє мажорні та мінорні «відблиски» ладу. Фольклорність образів посилюється оригінальним тембровим складом: крім інструментів симфонічного оркестру (струнної, дерев'яної духової, мідної, ударної груп) це додатково – традиційні китайські, таджицькі, уйгурські інструменти (дзвіночки, пов'язані по кілька штук разом; мідний барабан; сіньцзянський уйгурський бубон-дап; «ручний барабан», три сучжоуські барабани). А оркестрові симфонічні асоціативно наділяються тембральними особливостями східної декоративності: арфа нагадує про китайські струнні щипкові сетар і уд; тембр гобою в середньому і високому регістрі та тембр солюючого кларнета у високому регістрі – про таджицьку поздовжню флейту най та пов'язаний з нею жанри фалак (ліричну пісню-жалобу) та весільні танці.

*Перша частина «Дзвіночки верблюдів у пустелі»* має сонатну форму. Вступ ніби відтворює у музиці краєвиди безмежної

пустелі Гобі. Візуалізація даної картинки і емоційний стан досягаються через поступове нарощування тембрів, додавання звучання інструментів окремих груп оркестру (гобою, фаготу, віолончелі та скрипки, трикутника та арфи). Так у музиці поступово ніби «вимальовується» картина ходи каравану верблюдів, що важко ступають древнім Шовковим шляхом. Рух шістнадцятих пов'язує соло кларнета у вступі з початком експозиції. В експозиції партія кларнета у ГП звучить на фоні піцикато скрипок, передаючи складний образ внутрішніх переживань людини. ПП, контрастуючи з ГП через уповільнення темпу, передає енергію радості, оптимізму та відваги (важливих для китайської інтерпретативно-виконавської концепції у цілому [1, с. 84]). Інтенсивний мелодійний розвиток ПП у поєднанні з технікою тремоло відтворює характерні ознаки автентичного звучання національної таджицької музики. Розробка будується на основі варіювання інтонацій ГП і ПП, зокрема, їх тонально-ладового розвитку, а накопичення напруги можна сприймати як спосіб життя таджицького народу, який хоробро бореться з природними явищами (піщаною бурею, наприклад). Каденція традиційно для класико-романтичного циклу посилює динаміку розвитку віртуозних пасажів у широкому діапазоні, знов таки передаючи такі національні особливості характеру таджиків, як безстрашність та прагнення свободи. Повернення ГП не тільки свідчить про репризу форми, а й відновлює картину мірного руху каравану пустелею. ПП репризи не така яскрава за характером, як в експозиції, що дається взнаки через спокійніший темп (*Andante*), тема звучить на ріано у середньому регістрі. Таке більш камерне, «приглушене» звучання немов малює міраж, що розчиняється в нічній напівтемряві – караван, що повільно зникає в безкраїх сутінках, з дзвіночками верблюдів, які вже зрідка долинають. У кодї знову виникають інтонації ГП, теж поступово згасаючи та завмираючи.

*Друга частина концерту – «Високогірна ніч»* – ніби втілює в музиці пейзаж загадкових ландшафтів Памірського нагір'я: темп *Adagio* передає неосяжність і спокій Паміру. Чарівна картина ночі на Памірі відтворює ліричний характер Концерту – зазначимо, що у китайському мистецтві характеристика світу природи та душевного світу людини постає у нерозривній єдності. Увага композитора до індивідуальних образних характеристик, на відміну першої частини, зумовлює переважання

виразності мелодії і тембру. Форма – складна тричастинна репризна є даниною класико-романтичного стилю. Розкриваючи красу памірського пейзажу і, одночасно, глибину людських почуттів, композитор створює мелодію романсового типу, в якій поступеневість виразно поєднується з ходами по тризвуках і широких інтервалах, особливою проникливістю тут виділяються висхідні сексти та октави. Такі відносно прості засоби як хвилеподібність, висхідний та низхідний розвиток мелодійної лінії красномовно відбивають тонкі емоційні відтінки ліричного інструментального монологу. Національні таджицькі мотиви у цій майже оперній кантилені постають у вигляді легких форшлагів, мордентів, трелей, пунктирних ритмів та груп шістнадцятих серед спокійної, плавної ритміки, а також ходами на збільшену секунду на тлі класичної гармонії. Досить пристрасний, сповнений життя та загострених ритмів, середній розділ частини (*Allegretto, f-moll*) символізує витончений жіночий танець (а, може, й образ закоханої пари, що чекає швидкого весілля – саме так називається третя частина Концерту) – на новому тематичному матеріалі. Рух поступово зростає, зі зміною розміру (6/8) посилюється танцювальний початок, який підкреслено канонічним проведенням основної теми середнього розділу то у солюючого інструмента, то у струнних, чергування динаміки окремих фраз, ніби моделюють діалог закоханих, які мріють про прекрасне майбутнє. Розташована в центрі *Allegretto* каденція кларнета, підтримана акордами струнних і глісандо арфи, будується на основі блискучих арпеджіо і трелей в дуже широкому діапазоні, виражаючи розлив емоцій та картинно зображуючи чарівне місячне сяйво. Перехід готує настрої ліричної основної теми в репризі *Adagio*, яка знову занурює в атмосферу нічного памірського пейзажу. Заключні тихі тонічні акорди частини у високому регістрі, нагадуючи про вступ *Adagio*, утворюють звукову «рамку», що малює чисті великі поля традиційного китайського живопису.

*Третя частина – «Весілля» (Presto, g-moll, у формі рондо)* – моделює картину традиційного таджицького весілля, мабуть, заснована на найглибшому враженні композитора про Памір. Ху Біцзін використовує відповідні ритми і мелодійні структури, що постійно змінюються, для точної передачі запеклого традиційного весільного змагання таджицького народу кокбору, а також жваві сцени весільних співів та танців. Протяжні

звуки соло кларнета, що звучать на початку третьої частини, нагадують звук горна, що скликає гостей весілля. У якості рефрену (повторюється тричі) рондо використовується яскрава, ритмічна танцювальна тема, що виражає безстрашний і могутній дух мешканців високогірного плато: синкопований ритм трактований таким чином, що підкреслюється слабкий час усередині кожної долі такту на  $2/4$ , а остинатний акомпанемент оркестру є наочно образотворчим, передаючи звуки копит швидкого коня. У першому епізоді відтворюється ритм перегонів-змагань на конях – однієї із захоплюючих подій таджицького весілля. Другий епізод малює іншу характерну частину весілля – благословення наречених гостями під час виконання національних пісень та танців: розмір  $7/8$  – типовий для народної таджицької танцювальної музики. Третій епізод, кульмінаційний у розвитку третьої частини Концерту, втілює завершення весільної урочистості, коли всі гості об'єднуються у спільному танці.

Усі три частини концерту для кларнета «Звуки Паміру» представляють три різні за стилем картини життя, проте скрізь Ху Біцзін використовує характерні засоби традиційної музики таджиків Паміра (специфічний розмір, ритмічний малюнок, відомі прийоми гри та знаки-сигнали народних таджицьких інструментів).

**Висновки.** Історія розвитку кларнетового виконавства в Китаї є нетривалою – трохи більше століття. Після появи кларнета у XIX столітті китайські музиканти сприяли поширенню та розвитку кларнетового мистецтва у XIX та XX століттях. У другій половині XX – на початку XXI століття розвиток кларнетової культури Китаю відзначено великим підйомом. В музиці китайських композиторів для кларнету широко використовуються обробки народних піснених та танцювальних мелодій, втілюється інтонаційно-ладова специфіка традиційної музики у поєднанні з європейськими композиційними прийомами.

Окрім стильового оновлення (від класико-романтичних до сучасних авангардних засобів композиції) відзначається розширення жанрового спектру, зокрема освоєння циклічних форм. Характерним прикладом є перший у Китаї Концерт для кларнета з оркестром «Звуки Паміру» Ху Біцзіна, тематизм якого, близький до сінцзяньських народних мелодій, у плані залучених європейських засобів та яскравості

подачі фольклору – набагато багатший та різноманітніший за попередні твори для кларнету. Завдяки виразній національній мелодиці, кларнетист отримує можливість повною мірою проявити виконавську майстерність, близьку до традиційної, і показати темброву красу інструменту; продемонструвати притаманне кларнету володіння багатьма агогічними, динамічними та артикуляційно-штриховими прийомами («польотне» staccato, швидкі злети арпеджіо і «густе», багате на переливи обертонів, tenuto). На відміну від ранніх творів для кларнета, у Концерті Ху Біцзін не використовує прийом цитування фольклору, а створює авторський оригінальний тематизм у національному стилі.

Поява подібного твору великої форми для кларнета китайського композитора національної школи сприяла зростанню професійного інтересу китайських кларнетистів до інструмента, стимулювала їх прагнення до підвищення рівня виконавської майстерності, оволодіння технікою, стимулювала виконавську практику, а також активізувало творчість китайських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть щодо написання музики для кларнету.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аїсі. Концертність як стильова парадигма фортепіанної творчості С. Прокоф'єва: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2016. 185 с.
2. Хоу Цзянь Художний світ китайської народної опери: діалог культур: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2008. 156 с.
3. Ning Xu. Analysis of Clarinet Performance Technology and Emotional Expression. *International Conference on Economics, Education and Social Research*. Paris: Francis Academic Press, 2020. P. 841–844.
4. UNM Department of Music: Brass Percussion Woodwind: Clarinet: Repertoire. URL: <http://www.muzpro.info/node/29>. (дата звернення 09.02.2023).
5. 陶亞斌. 關於中西音樂文化交流史 北京: 中國大百科全書出版社, 1994年, 第355頁。(Тао Ябін. Про історію музично-культурного обміну між Китаєм та Заходом. Пекін: Китайс. вид-во енцикл., 1994. 355 с.).
6. 《苏北调变奏曲. («Цзянсуський тон»). URL: <http://www.doc88.com/p3485356977420.html> (дата звернення: 18.12.2022).
7. 吴志涛. 《从音乐美学层面解读中国单簧管协奏曲 帕米尔之音》戏剧之家2018年第33期·63页。(У Чжитао. Трактатування китайського концерту для кларнету з оркестром «Звуки Памиру» з позицій музичної естетики. *Будинок театру*. 2018. Вип. 33. С. 63).

8. 晏斐. 浅谈单簧管应该注意的几个问题 // 音乐天地. 西安, 2007, 第3期. 51-52 页. (Янь Фей. Про деякі важливі питання у грі на кларнеті. Музичний світ. Сіань, 2007. Вип. 3. С. 51-52).

#### REFERENCES

1. Aisi. (2016). Concertability as a stylistic paradigm of S. Prokofiev's piano work. Candidate's thesis. Odesa: Odesa. national Music Acad. named after A.V. Nezhdanova [in Ukraine].
2. Hou, Jian. (2008). The artistic world of Chinese folk opera: a dialogue of cultures. Candidate's thesis. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky [in Ukraine].
3. Ning, Xu. (2020). Analysis of Clarinet Performance Technology and Emotional Expression. International Conference on Economics, Education and Social Research. Paris: Francis Academic Press. P. 841-844 [in France].
4. UNM Department of Music: Brass Percussion Woodwind: Clarinet: Repertoire. URL: <http://www.muzpro.info/node/29>. [in USA].
5. Tao, Yabin. (1994). On the history of the musical-cultural exchange between China and the West. Beijing: China. Encyclical Publishing House. [In China].
6. Jiangsutone (2022). URL: <http://www.doc88.com/p3485356977420.html> [In China].
7. U, Zhitao. (2018). Interpretation of the Chinese concerto for clarinet with the orchestra "Sounds of the Pamirs" from the standpoint of musical aesthetics. Theater building. Issue 33. P. 63 [In China].
8. Yan, Fei. (2007). About some important issues in playing the clarinet. Musical world. Xi'an, Vol. 3. P. 51-52 [In China].