

Ян ЧЖЕЮЙ,

orcid.org/0000-0003-4420-2061

аспірант кафедри дерев'яних духових інструментів

Національної музичної академії України

(Київ, Україна) cnina_music@ukr.net

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЦІ

Історія розвитку концертних інструментальних форм в китайській музиці сягає тисячоліть, вже тоді вони мали своє чітке функційне призначення, особливо яскраво це проявлялось у застосуванні тих чи інших інструментів. Також склалась система мотивів «купай», елементи якої відповідали тому чи іншому смислому контексту музичного твору. У добу Середньовіччя спостерігається стильове розгалуження за регіональними ознаками, і можна було розрізнити походження музичного твору особливо за манерою виконавства на інструментах. Концерти для дерев'яних духових інструментів як жанр формувався у 80-ті роки XX ст. Першим зразком жанру є концерт для кларнету та оркестру «Звуки Памиру» Ху Біцзіня. В 90-ті рок з'явилися оригінальні концерти для автентичних духових інструментів – концерт для зурни (або сона) та народного оркестру «Покликання Фенікса» Ціня Венчєня, який також є автором концертів для шєна, блокфлейти та оркестру «Вітер і місяць співають в один голос», для шєна з оркестром «Хмарна річка» та для шєна та чжєна «Поезія краю». В XXI ст. в жанрі концерту для дерев'яних духових інструментів з'явилися концерт для кларнета, струнних, арфи та ударних Мей-Мі Лан та концерт для альту саксофона та оркестру Чу Ванхуа. **Мета статті.** Аналіз концертного жанру для духових дерев'яних інструментів з точки зору зв'язків з класичною традицією. **Актуальність.** Китайська професійна музика сьогодні займає міцні позиції в світовій музичній культурі, зацікавленість міжнародною спільнотою щодо композиторської та виконавської творчості зростає, в цьому контексті концертні жанри є провідними, а залучення автентичних інструментів надає творам оригінальності та національної самобутності. Саме дерев'яні духові інструменти як сольні мають цікаву перспективу з точки зору розвитку жанру. **Новизна.** Вперше систематизовано твори концертного жанру для дерев'яних духових інструментів китайських композиторів, надана оцінка їх впливу на розвиток жанру в цілому. **Методологія** базується на історичному аналізі, а також системному підході у розгляді етапів формування концертної форми в професійній китайській музиці, зокрема для дерев'яних духових інструментів. У **висновку** підсумовується, що композитори, які розвивали жанр інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів, відносяться до різних поколінь, тому він представлений цікавими та різноманітними за стилістикою творами. В основному, це поєднання традиційної ладової системи з класичною тональністю або сучасними техніками композиції. Твори для автентичних інструментів намітили тенденцію в подальшому розвитку жанру в бік пошуку самобутніх звучань.

Ключові слова: інструментальний концерт, жанр, китайська традиційна музика, симфонічний оркестр, інструментальне виконавство.

Yan Zheu

orcid.org/0000-0003-4420-2061

Postgraduate student at the Woodwind Instrument Department

National Music Academy of Ukraine

Kyiv, Ukraine) cnina_music@ukr.net

THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE GENRE OF THE INSTRUMENTAL CONCERT FOR WOODWIND INSTRUMENTS IN THE CHINESE MUSIC

The history of the development of concert instrumental forms in Chinese music goes back thousands of years, even then they had their clear functional purpose, which was especially evident in the use of certain instruments. A system of «Kupai» motifs was also formed, the elements of which corresponded to one or another semantic context of the musical work. During the Middle Ages, stylistic branching was observed according to regional characteristics, and it was possible to distinguish the origin of a musical work especially by the manner of performance on instruments. Concerts for woodwind instruments as a genre were formed in the 80s of the 20th century. The first example of the genre is the concerto for clarinet and orchestra «Sounds of the Pamirs» by Hu Bijin. In the 1990s, original concerts for authentic wind instruments appeared – a concert for zurna (or sona) and folk orchestra «The Call of the Phoenix» by Qin Wenchen, who is also the author of concerts for shen, recorder and orchestra «Wind-Moon Consonance», for shen and orchestra «Cloud River»

and for shen and zheng «Poetry of the Land». In the 21st century in the woodwind concerto genre, Concerto for clarinet, strings, harp and percussion by Mei-Mi Lan and Concerto for alto saxophone and orchestra by Chu Wanhua. The aim of this article is to analysis of the concert genre for woodwind instruments from the point of view of connections with the classical tradition. The relevance. Chinese professional music occupies a strong position in the world music culture, the international community's interest in compositional and performing creativity is growing, in this context, concert genres are leading, and the involvement of authentic instruments gives the works originality and national identity. It is woodwind instruments as solo instruments that have an interesting perspective from the point of view of the development of the genre. The novelty. For the first time, the works of the concert genre for woodwind instruments by Chinese composers are systematized, and an assessment of their influence on the development of the genre as a whole is given. The methodology is based on historical analysis, as well as a systematic approach in considering the stages of formation of concert form in professional Chinese music, in particular for woodwind instruments. In conclusion we emphasizes that the composers who developed the genre of the instrumental concerto for woodwind instruments belong to different generations, so it is represented by interesting and stylistically diverse works. Basically, it is a combination of a traditional fret system with classical tonality or modern compositional techniques. Works for authentic instruments outlined a trend in the further development of the genre towards the search for original sounds.

Key words: *instrumental concert, genre, Chinese traditional music, symphony orchestra, instrumental performance.*

Актуальність проблеми. Інструментальне конвєртування в Китає має багату та цікаву історію. Воно було широко розповсюджене та мало чітке розгалуження в своїх функціях, в цьому також свою роль грали музичні інструменти. Скла-лась мотивна система, на основі якої писались музичні твори. Концертний жанр в ХХ та ХХІ ст. зазнав відродження та має свої етапи. Концерти для дерев'яних духових інструментів як жанр формувався у 80-ті роки ХХ ст. цікавим є те, що композитори широко використовують окремо та у поєднанні класичні та автентичні інструменти, а також відтворюють звучання народної музики за допомогою арсеналу прийомів, які доступні сучасному виконавству.

Аналіз публікацій. Історичні дослідження щодо інструментарію та інтонаційності в китайській музиці здійснили А. Трешер, Р. Лем, Дж. Сток. Ян Хайсун аналізує стан музичної освіти на початку її становлення, про концертні жанри та форми в китайській музиці йдеться у роботах китайських дослідників Ван Льюхея, Лі Янга, Шуана Зу.

Виклад основного матеріалу. Інструментальне музикування в Китаї має велику історію та різноманітні функції: ритуальна, церемоніальна, розважальна, прикладна, військова, а також мало різнобічне смислове навантаження (це стосується як окремих інструментів та їх комбінації, так і окремих інтонацій та мотивів). Духові та ударні інструменти в цьому контексті були найбільш поширеними. В китайській музиці здавна склалась система мотивів «купаї» на кшталт середньовічних мелодичних модусів або музичних риторичних фігур. Американський музикознавець А. Трешер визначає їх так: «Купаї – це мелодичні моделі, які є основою китайської традиційної інструментальної (іноді вокальної) музики. На відміну від західної техніки cantus

firmus, у Китаї це сотні мелодичних зразків, і вважається, що багато з них виникли за часи правління династії Тан у VIII–IX ст. Більша частина складає традиційний інструментальний репертуар, який і сам виник з моделей купаї, по суті, це варіації на ці відомі мелодії. Вони є популярними і сьогодні, традиційно виконуються на шовково-бамбукових інструментах, розповсюджені в сольній інструментальній музиці, китайській опері, буддистських піснях та даоських ритуальних інструментальні творах» (Thrasher, A. R. Qupai, 2016, С. VII). Саме в цей період відкриваються спеціалізовані навчальні заклади, де викладали уніфіковану теорію музики та майстерність гри на музичних інструментах, два заклади були при імператорському дворі (Цзяофан та Ліюань).

Формування та розвиток інструментальних жанрів класичного зразку в китайській музиці припало на перш третину ХХ ст. та пов'язаний з рухом «4 травня» (1919 року). Відтоді європейська традиція міцно закріпилась в китайській професійній музиці. Концертні жанри та форми розвивались паралельно х становленням концертної діяльності в класичному розумінні, спочатку це були хорові концерти, оскільки пісенна культура в той час була досить розвинута через широке залучення хорового співу в освітній процес, в звичайних школах учні обов'язково відвідували хоровий класи, і переважна більшість населення володіла ансамблевим (хоровим) співом. Перша половина ХХ ст. відзначилась ключовими процесами в розвитку професійної композиції в цілому. Вплив європейської камерно-вокальної творчості сприяло підвищенню майстерності китайських композиторів, адже вони в своїх прийомах аранжування народнопісенної творчості спиралась на здобутки європейських класиків.

На початку ХХ ст. китайські композитори отримали можливість навчатись в європейських

музичних закладах, там вони опанували класичні форми, гармонію, поліфонію та користувались цими знаннями при написанні власних творів, таким чином, поглибилась інтеграція китайської та європейської традиції – вже на рівні музичної структури. В цей період китайські композитори пишуть багато творів для дітей. В фортепіанних творах для дітей Хе Лутіна, Дін Шаньде, Лі Інхая та ін. спостерігається синтез китайської народної творчості, мелодики пісенного та танцювального фольклору та традиційних сценічних жанрів (пекінської опери). Активно розвивається музична освіта: «Третьою хвилиною музичної діяльності під впливом Заходу стало створення в Китаї мережі педагогічних коледжів, музичних консерваторій, науково-дослідницьких інститутів та університетських кафедр. Створені вперше у 1920-ті роки, навчальні програми в цих закладах сьогодні включають в себе навчання гри на китайських національних інструментах (ерху, піпа, зурна, сона, ді, шен тощо) та викладання історії китайської музики. Тим не менш, студенти, які вивчають музичне мистецтво західного стилю, переважають, а курси вивчення китайської музики створені на кшталт західних методик викладання» (Thrasher, A. R. Lam, J. S. C., Stock, J. P. R., Mackerpas, C., Rebollo-Sborgi, F., Schimmelpenninc, K. A., Jones, S., Han, Mei, Wu, Ben, Rees, Y., Trebinjak, S., Lee, J. C.).

Концертне життя в Китаї в першій третині ХХ ст. було орієнтовано на широку аудиторію, звідси – переважна більшість творів – це обробки революційних пісень, які складають основу масової культури, яка тоді ще зароджувалась. Проте революційні пісні мали давнє походження та стилістично були зв'язані з пісенним жанром «ци», що виразно прослідковується в творчості композиторів Не Ера, Тяня Ханья, Аня Е, Чжана Шу, Ша Мея, Мена Бо та ін.

До японсько-китайської війни музична освіта прогресувала, але і військові події не завадили її розвитку, цей процес продовжився, результатом якого стала поява великих серйозних концертних творів. У 30-х рр. відомість отримали композитори Сяо Юмей, Чжао Юаньчжун, Хуан Цзи, Цінчжу, Ма Сипун, Сянь Синхай та ін., їхня творча діяльність відзначилась появою інструментальних сольних, ансамблевих та великих симфонічних творів, в яких прослідковується драматизм та театральність у поєднанні з постромантичною європейською традицією. Композитори вже широко використовують європейські ладо-гармонічні засоби та інші виражальні засоби класичної музики. Але й зберігається традиція виконавства

на національних музичних інструментах, характерною рисою цього часу є те, що ці інструменти зазнають удосконалення, набувають нових виражальних можливостей. Саме тоді виникає така інструментальна конфігурація в симфонічному оркестрі, яка зберігається досі як одна з основних.

Разом з цим, китайські музиканти активно досліджують національний фольклор: «Основою для роботи китайських композиторів стало дослідження китайського фольклору, професійної музики усно-письмової традиції. В цій галузі працювали такі дослідники, як Сяо Юмей, Дін Шаньде, Тан Сяолінь, Хе Лютін, Чжен Джинвен, Чень Ган, Хе Чжаньхао та ін. В цей час з'являються нотні видавництва, як 'Музичний журнал' Пекінського університету, "Естетичне виховання", "Музичний тримісячник", "Нова музична хвиля"» (Yang, Haihong 2013, С. 76). Після 1949 року класичні жанри продовжують розвиватись, незважаючи на ідеологічний тиск та заборону західних впливів. Так, в цей час починають свою діяльність композитори Чень Ген, Цзя Шицзюнь, Ма Ке, Шан Дей, Ін Ченцзун, Чу Ванхуа, Лю Чжуан, Шен Ліхун, Ши Шучен, Сюй Фейсін та ін., які писали сольні та оркестрові твори, маючи за зразок класичні твори європейських композиторів (в тому числі авангардних).

Історія оркестрового музикування, яка сприяла появі концертних жанрів, має довгу історію, оркестри почали створюватись ще у ХІХ ст. Першим оркестровим колективом є Шанхайський симфонічний оркестр, який організувався у 1879 році, а сучасну назву отримав у 1956 році. Також один з найстаріших колективів, Філармонічний оркестр Гонконгу був заснований у 1895 році, в склад якого входили музиканти-любители, у 1898 році в Харбіні відкрився також один з найстаріших симфонічних оркестрів. В 50-х роках було створено оркестри народних інструментів: китайський оркестр народних інструментів – на початку 50-х, національний оркестр Шанхаю – у 1952 році, китайський національний оркестр народних інструментів – в кінці 50-х. У 1957 році він вийшов на більш професійний рівень, а в 1974 році став повноцінним професійним колективом. У 1945 році був заснований національний тайванський симфонічний оркестр. У 1956 році був створений центральний філармонічний оркестр Китаю (який у 1996 році став китайським національним симфонічним оркестром). Симфонічний оркестр Гуанчжоу виник у 1957 році, а через два роки, у 1959 – китайський національний балетний симфонічний оркестр в рамках національного балету Китаю. Великий оркестр народних

інструментів. В період Культурної революції, у 1969 році виник симфонічний оркестр в Тайнюані. Китайський оркестр Гонконгу сформувався у 1977 році, тоді ж відкрився пекінський симфонічний оркестр. У 80-х роках почали відкриватись регіональні оркестри: у 1981 році – симфонічний оркестр в Гаосюні, у 1982 – симфонічний оркестр у Шеньчжень, а у 1983 році – в Макао, який згодом розширився до повноцінного симфонічного оркестру, у 1985 році в Тайчунзі було відкрито перший оркестр – філармонічний оркестр, у 1987 році був заснований один з провідних азійських оркестрів – національний симфонічний оркестр Тайваню, у 1988 у Гонконзі відкрився великий симфонічний оркестр «Пан-Азія». В сучасний період також з'явилися потужні інструментальні колективи: у 1990 випускниками різних музичних навчальних закладів був створений оркестр Симфоністта Гонконгу, у 1998 році було засновано філармонічний оркестр Ксімену, у 2000 році на базі оркестру радіо Пекіну був сформований оркестр китайської філармонії, у 2001 році у Тайвані почав працювати симфонічний оркестр Евергрін, у 2003 році в провінції Сичуань було відкрито симфонічний оркестр, у тайванському місті Тайчунг у 2003 році відкрився міській симфонічний оркестр, у 2005 – міський оркестр в Шанхаї та симфонічний оркестр у Ціндао, у 2006 році в Центральній консерваторії в Пекіні було засновано оркестр, з 2007 по 2009 формувався симфонічний оркестр в Ханьжоу, у 2010 на базі Центру виконавських мистецтв в Пекіні було створено китайський національний оркестр (NCPA Orchestra). Отже, можна побачити, що оркестрове (а також ансамблеве) інструментальне виконавство, відкривались музичні колективи різних складів, винятком є період Культурної революції, за який не відкрилось жодного вагомого колективу, крім тайнюанського симфонічного оркестру. Але після 1977 року оркестри створювались в різних кутках країни, мали різне значення (національний, міський, регіональний), таким чином, з цього моменту оркестрове виконавство в Китаї зазнало свого відродження.

Жанр інструментального концерту в китайській музиці почав розвиватись в середині ХХ ст., і першим був концерт для скрипки з оркестром, у 1944 р. Ма Сичун написав концерт для скрипки з оркестром № 1 Фа мажор, у 1959 році з'явився концерт для скрипки з оркестром «Лян Чжу» Ченя Гана та Хе Чжаньхао, а у 1964 – концерт-каприс для скрипки з оркестром «Червона гвардія Хунху» А Кецяня. Перші концерти, які були написані для скрипки спричинили цікавий творчий рух

серед музичної молоді: в Шанхайській консерваторії створилась неформальне товариство з дослідження народних прийомів звуковидобування в скрипковому мистецтві. Вони намагались відтворити звучання ерху, даху, баньху, цзінху, гаоху (смичкові двострунні інструменти), піпи, жуаня (щипкові чотириструнні інструменти), чжу (щипковий п'ятиструнний інструмент), гуциня (щипковий семиструнний інструмент), сяньсяня (щипковий триструнний інструмент), янциня, гунжена (щипкові багатострунні інструменти). Ці творчі експерименти призвели до цілої тенденції, яка характеризувалась намаганням композиторів наслідувати автентичні інструменти за допомогою класичних оркестрових (зокрема дерев'яних духових). Використання струнних фольклорних інструментів яскраво втілено в творчості Сюя Чанцзюня. Він є один з авторів нового покоління композиторів, які активно розвивають концертний жанр, в якому солюють народні інструменти: концерт для хуцинь та оркестру народних інструментів «Гімн Першолюдні-Паньгу» (2002), концерт для яциня з оркестром «Фенікс» (2003), камерна музика для декламації, піпи та дерев'яних духових інструментів «Слива» (2000).

Першим фортепіанним концертом вважається сумісний творчий проект композиторів Іня Ченцзуна, Чу Ванхуа, Лю Чжуана, Шена Ліхуна, Ши Шучена та Сюя Фейсіна «Хуан Хе» (1969): «Інь Ченцзун звернувся до відомої кантати китайського композитора Сяня Сінхая "Ріка Хуанхе", яка була написана на патріотичні вірші поета Гуана Вейжана в період національно-визвольної боротьби китайського народу проти японських загарбників, і на її основі вирішив написати твір в жанрі концерту для фортепіано з оркестром і словесної декламації. До реалізації творчого задуму він заохотив своїх учнів та друзів Чу Ванхуа, Лю Чжуана, Шена Ліхуна, Ши Шучена і Сюя Фейсіна. І хоча зовнішньо написання концерту виглядало як зразок колективної творчості, основна ідея належала Іню Ченцзуну» (Wang, Luihei, 1999, С. 6). Чу Ванхуа разом з Чу Гуньї у 1974 році написали ще один сумісний фортепіанний концерт «Діти Південного моря», ідея належала Чу Ванхуа, він за допомогою в оркестровці до Чжу Гуньї. Автори були близькі за творчим підходом та музичною мовою, тому твір вийшов гармонічним та збалансованим. Мальовнича звукообразність, що характерна для музики концерту, продиктована його програмою – за задумом авторів зміст твору мав відображати життя місцевих рибалок, які мешкають на узбережжі Гуандун, композитори приїздили туди, вивчали побут та фольклор місцевих жителів.

Після написання концерту вони повернулись, щоб дали послухати його звичайним людям та почути їх думку щодо правильності цитат народних мелодій. Таким чином, було започатковано жанр фортепіанного концерту в китайській музиці. У 1979 році Лю Даньнанем був написаний фортепіанний концерт «Гірський ліс» (1979), а ще майже через десятиліття – фортепіанний концерт «Весняне цвітіння» Ду Мінсіня (1987).

Концертне виконавство на дерев'яних духових інструментах, які були дуже популярні серед музикантів та слухачів, розвивалось системно: «Сучасний стан виконавського мистецтва на дерев'яних духових інструментах пов'язаний з накопиченням і розширення репертуару, який безпосередньо залежить від розвитку композиторського мистецтва в Китаї. Формування особливого китайського стилю з урахуванням відображення своєрідності етнічної музичної культури є складовою у різноманітні фольклорних джерел творчості, визначає пріоритети жанрів в музиці для дерев'яних духових інструментів – концерт, варіації, обробка народні пісні» (Liu, Yang, 2020, С. 305).

Одним з перших композиторів, який звернув увагу на духові дерев'яні інструменти як концертні, був Ху Біцзін, який у 1989 році закінчив концерт для кларнету з оркестром «Звуки Паміру», який, у свою чергу, був вперше виконаний Тао Сюйгуан, провідним кларнетистом китайського театру опери та балету та професором пекінського інституту сучасної музики. Разом з концертом «Західний стиль», «Звуки Паміру» складають постійний репертуар виконавця. Музична і технічна складність забезпечила велику популярність концерту, переважна більшість сучасних китайських кларнетистів має його у своєму репертуарі: «Концерт “Звуки Паміру” для кларнета з оркестром, без сумніву, є одною з найважливіших робіт в історії кларнетового мистецтва Китаю. На відміну від музики доби Культурної революції, під час якої китайська музика для кларнету створювалась на основі простих народних мелодій без цікавих новацій в області музичної мови, часто простежувалось відверне політичне забарвлення, цей концерт представляє поєднання західної класичної композиторської техніки та китайської народної музики. Він привносить нові елементи в китайське кларнетове мистецтво і має велику цінність і далекосяжне значення, завдяки політиці реформ і відкритості Китаю» (Shuang, Zhu, 2017, С. 27).

Цікавим та своєрідним твором є концерт для зурни та народного оркестру «Покликання

Фенікса» (1996) Ціня Венченя, який однойменну п'єсу для зурни переробив в концертну форму. Склад оркестру є оригінальним, перевага віддається духовим інструментам (про його склад йдеться у I розділі). Англійський журнал «Грамфон» зазначав, що автор вдало поєднує можливості спектральної композиції зі звучанням національних інструментів та надав йому оповідальний характер, притаманний китайській музиці в цілому (Gramophone). В основі концерту – чуаньци «Повість про Фенікса, що співає», яка, ймовірно, була творена в кінці правління династії Мін. На створення концерту автора надихнула настінна картина «Phoenix Nirvana» («Фенікс. Нірвана»), яку побачив письменник Го Моруо, який «написав вірш під назвою «Фенікс Нірвана» 3 січня 1921 року. Цей вірш є шедевром його антології «Богині» Го Моруо порівнював батьківщину з феніксом. За допомогою трансформації та нової інтерпретації легенди про фенікса він урочисто проголосив, що настала нова ера “відродження в попелі нації”. Го Моруо говорив, що його “Фенікс. Нірвана” є символом відродження Китаю» (The rebirth of the ancient beast Phoenix Nirvana is a new word created by a great writer). Художній образ фенікса є досить популярним в китайському мистецтві, він з'являється також в концерті для янціня та оркестру «Фенікс» Сюя Чанцзюня, в якому авангардна техніка поєднується з нетемперованим твором інструменту (Wang, Xie, 2009, С. 6). У 2004 році Цінь Венчень написав ще один цікавий твір – концерт для шена, блокфлейти та оркестру «Вітер і місяць співають в один голос», у 2017 ним був створений концерт для шена з оркестром «Хмарна річка», а у 2020 році композитор написав концерт для шена та чжена «Поезія краю». Інструмент шен не випадково часто використовується композитором як сольний в великих концертних формах – вважається, що цей інструмент був зроблений у III тис. до н. е. правителькою Китаю Нюйвою, форма інструменту нагадує тулуб, хвіст та крила фенікса.

Вперше в академічній китайській музиці використання тайванського фольклору було презентовано в концерті для кларнета, струнних, арфи та ударних (2004) Мей-Мі Лан. Етапним твором в концертному жанрі для дерев'яних духових інструментів є концерт для альт-саксофона з оркестром Чу Ванхуа (2013), в якому автор синтезує різні мелодичні типи – східну, яка заснована на пентатоніці та гексатоніці, західну, яка базується на класичній гармонії. В концерті простежуються риси неоімпресіонізму у фактурі та використанні тембральної колористики. Отже, на сучасному

етапі в китайській музиці концертні жанри для дерев'яних духових інструментів активно розвиваються, також спостерігається тенденція поєднання традиційних та автентичних інструментів.

Висновок. Композитори, які розвивали жанр інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів, відносяться до різних поколінь,

тому він представлений цікавими та різноманітними за стилістикою творами. В основному, це поєднання традиційної ладової системи з класичною тональністю або сучасними техніками композиції. Твори для автентичних інструментів намітили тенденцію в подальшому розвитку жанру в бік пошуку самотутніх звучань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Gramophone. classical music magazine. Web. URL: <https://www.gramophone.co.uk/>
2. Liu Yang The Making of Woodwind Art in China. *Revista Amazonia Investiga*. Science Journal. Florencia, 2020. Vol. 9. P. 301–310.
3. Shuang Zhu The Role of the Clarinet in China : Dis. ... of Doctor of Musical Arts. Arizona, 2017. 50 p.
4. The rebirth of the ancient beast Phoenix Nirvana is a new word created by a great writer. Web. URL: <https://inf.news/en/culture/e58fbee8c9143fa2a0797da00dc65fa1.html>
5. Thrasher A. R. Lam J. S. C., Stock J. P. R., Mackerpas C., Rebollo-Sborgi F., Schimmelpenninc K. A., Jones S., Han Mei, Wu Ben, Rees Y., Trebinjak S., Lee J. C. China People's Republic of (Chin. Zhonghua renmin gonghe guo). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Web. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/public>.
6. Thrasher A. R. Qupai in Chinese Music: Melodic Models in Form and Practice. New York and London : Routledge, 2016. 230 p.
7. 杨海虹. 音乐期刊的历史回眸 1920 世纪 20 年代中国音乐刊物. 编辑学刊杂志, 2013 (03), 第 73 页, 共 73-76 页。
8. 王六黑中國鋼琴音樂50年. 概述和前景. 北京 : 民間音樂, 1999. 120 頁
9. 王色 «鳳凰» 與新時代揚琴作品的發展. 北京 : 中央音樂學院, 2008. 23 頁

REFERENCES

1. Gramophone. classical music magazine. Web. URL: <https://www.gramophone.co.uk/>
2. Liu, Yang (2020) The Making of Woodwind Art in China. *Revista Amazonia Investiga*. Science Journal. Florencia. 9. 301–310
3. Shuang, Zhu (2017) The Role of the Clarinet in China: Dis... of Doctor of Musical Arts. Arizona. 50
4. The rebirth of the ancient beast Phoenix Nirvana is a new word created by a great writer. Web. URL: <https://inf.news/en/culture/e58fbee8c9143fa2a0797da00dc65fa1.html>
5. Thrasher, A. R. Lam, J. S. C., Stock, J. P. R., Mackerpas, C., Rebollo-Sborgi, F., Schimmelpenninc, K. A., Jones, S., Han, Mei, Wu, Ben, Rees, Y., Trebinjak, S., Lee, J. C. China People's Republic of (Chin. Zhonghua renmin gonghe guo). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Web. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/public>.
6. Thrasher, A. R. (2016) Qupai in Chinese Music: Melodic Models in Form and Practice. New York and London : Routledge. 230
7. 杨海虹. 音乐期刊的历史回眸 1920 世纪 20 年代中国音乐刊物. 编辑学刊杂志, 2013 (03), 第 73 页, 共 73-76 页。 [Yang, Haihong (2013) Looking Back at the History of Music Periodicals – Chinese Music Publications in the 1920s. Editor of academic journals. 3. 73–76] [in Chinese].
8. 王六黑中國鋼琴音樂50年. 概述和前景. 北京 : 民間音樂, 1999. 120 頁 [50 years of Chinese piano music. Overview and prospects. Beijing : Folk music. 120] [in Chinese].
9. 王色 «鳳凰» 與新時代揚琴作品的發展. 北京 : 中央音樂學院, 2008. 23 頁 [Wang, Xie «Phoenix» and the development of works for Yangtze in the New Century. Beijing: Central Conservatory of Music. 23] [in Chinese].