

Національна музична академія України
ім. П.І.Чайковського

УДК 783 (477) (09)

ЛЕ ВАН ТОАН

ЖАНР КУАНХО: ТРАДИЦІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Спеціальність 17.00.03 - Музичне мистецтво

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ - 1998





Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі музичної історії та музичної етнографії
Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор МАРКОВА Олена Миколаївна, кафедра
історії музики та музичної етнографії Одеської державної консерваторії
ім. А.В.Нежданової

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства професор ІВАНИЦЬКИЙ Анатолій Іванович, кафедра
фольклору і етнології Київського державного університету культури і мистецтв

кандидат мистецтвознавства професор САМОХВАЛОВ Віктор Якович, кафедра
теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського

Провідна установа:

Інститут мистецтвознавства, фольклора
та етнології ім. М.Рильського НАН України, відділ музикознавства

Захист дисертації відбудеться "30" 09 1998 р. о 15 год.30 хв.
на засіданні спеціалізованої вченої ради Д.50.27.01 по захисту дисертацій на
здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії
України ім. П.І.Чайковського за адресою: 252001, Київ-1, вул.Городецького, 1/3, 2-й
поверх, ауд. № 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної
академії України ім. П.І.Чайковського

Автореферат розісланий "29" 08 1998 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства,
доцент

КОХАНИК І.М.

В'єтнам є однією з найбільших країн Південно-Східної Азії зі своєю історією та самобутніми культурними традиціями. Його література й музичне мистецтво сягають найдавніших часів, як то свідчать музичні інструменти Дан да (первісний кам'яний інструмент, знайдений у Кхань-Шоні і Тай Нгуені у Середньому В'єтнамі) і Чонгдонг Донг Шон (мідні барабани з Донг Шону у Північному В'єтнамі та інші). На старовинних в'єтнамських барабанах нерідко можна побачити зображення юнаків та дівчат, котрі співають і танцюють. В'єтнам - це країна пісень. Кожну людину від народження до смерті супроводжує тут музика - від колискових пісень до звуків барабана й труби Кен тау та гонга, які проводжають всіх в останній путь.

Чимало народностей В'єтнаму мають свою оригінальну культуру й мистецтво. Але національне обличчя країни визначає народ Кінь (В'єт), представники якого становлять переважну більшість населення й мешкають в усіх областях Північного, Середнього й Південного В'єтнаму. З давніх давен вони живуть у долині ріки Хонг ("Червона ріка" Північного В'єтнаму) і на рівнинних берегах ріки Киу Лонг ("Ріка дев'яти драконів" Південного В'єтнаму). Мешкаючи в різних кліматичних та культурно-матеріальних умовах, цей народ сформував свої культурні традиції й оригінальне мистецтво. Віддаючи належне внеску інших народностей В'єтнаму в мистецьку спадщину минулого й сучасності, у своїй роботі ми зосереджуємо увагу саме на жанрі Куанхо, формованому специфічними умовами побуту Кінь (В'єт).

ПРЕДМЕТОМ дослідження є територіально-культурний пласт народного мистецтва, в багатстві й різнобарвності якого ми виділяємо дивовижний за своїми художніми якостями жанр ліричної пісні, котрому відповідають самобутні традиції побуту і світогляду в'єтнамців Кінь. Дослідження народної пісні В'єтнаму допоможе усвідомити жанрові типології вираження за їх змістом. До прикладу,

народ Кінь, який живе на території Південного В'єтнаму, віддає перевагу жанрам ліричних пісень "Лі", "Хо" та іншим, пов'язаним безпосередньо з календарним циклом трудовим: пісням, що мають жанрове розгалуження - "Лі кай луа" ("Пісня польових робіт"), "Лі цай луа" ("Пісня луцнення рису") або "Хо за гао" ("Пісня молотіння рису"), "Хо тео ге" ("Пісня керуючого сампаном") та ін. Ці жанрові й піджанрові типи пісень характеризують Південний В'єтнам, хоч і в рамках етносу Кінь (В'єт).

Аналогічно в театральному мистецтві жанри "Тео" і "Туонг" уособлюють специфіку Півночі та Середнього В'єтнаму, а Кайлионг - Півдня країни. Середній В'єтнам, крім названих вище, характеризується також жанром "Лі", але в сукупності з типологіями "Ві-Зам" у місті Нге Тінь або "Хо бай чой" (ця пісня пов'язана з грою в карти "Там кук") і, нарешті, типом "Хо", який співається в басейні річки Хионг поблизу міста Хуе та багатьма іншими.

Північний В'єтнам відомий своїми культово-релігійними піснями "Чау ван", а також жанром "А дао", театром "Тео" тощо. Але особливе місце належить традиції ліричної пісні Куанхо, яку співають у селах поблизу Бак Ніня. Культура Куанхо відома давно. Її опис знаходимо в багатьох працях в'єтнамських дослідників, хоч досі не ясною є генеза жанру і час його зародження.

Предметом даного дослідження є специфіка жанру Куанхо в його музичній цілісності композиторської і виконавської творчості, в динаміці розвитку виконавської культури останніх десятиріч; жанр Куанхо розглядається в контексті культурних взаємодій націй та народів у минулому й сучасності. Куанхо - "змагальні пісні для слухання" - вивчаються в даній праці в контексті уявлень про культурні традиції розвитку подібних жанрів у різних народів світу у їх зв'язках з оригінальною в'єтнамською піснетворчістю.

Цей аспект культурології музичних складових жанру Куанхо не порушувався у відомих нам працях, орієнтованих здебільшого на описання тексту Куанхо та етнографічні дані побутування даного жанру. Так, у 1962 році вийшла книжка “Народна пісня Куанхо Бак Нінь”, в якій висвітлюється історія зародження жанру, розкривається етимологія слова “Куанхо”, згідно з якою пісня такого роду могла бути створена в епоху династії Лі - в XI - XIII ст. За цією версією Куанхо супроводжувала ритуал посвячення в чиновники, виходячи зі значення слів у мові В’ет: Куан - чиновник, Хо - “рід” і “зупинитися”. Відповідно до значення цього терміну Куанхо вказує на приналежність витоків її як культури до ритуаліки чиновництва. Є й ще одна легенда, пов’язана з виникненням слова “Куанхо”: красива дівчина косить траву на горі і так гарно співає, що чиновники й солдати мимоволі зупиняються і слухають її. Існують і інші версії щодо походження цього терміну.

У названому виданні “Народна пісня Куанхо Бак Нінь” є опис побутування, звичаїв, правил виконання Куанхо; наведено понад 280 текстів пісень (без запису мелодій). Хоанг Тхао та інші автори досить широко репрезентують музику Куанхо, але не дають її музикознавчого аналізу, не розглядають особливостей її мелодики і виконання. Праця “Куанхо - джерела і процес розвитку” з’явилась у 1978 році. Її автори використали матеріали видання “Народна пісня Куанхо Бак Нінь” і запропонували їх інтерпретацію у контексті історичних даних про витoki жанру Куанхо. Ця праця представляє гіпотезу щодо історії жанру, однак не порушує питання музично-жанрової специфіки Куанхо як пограничної між сферами фольклорності та професійної виконавської творчості. Зрозуміло, у названих дослідженнях відсутня й установка на наукове прогнозування особливостей розвитку жанру, можливостей його адаптації до нових умов побуту індустріалізованого соціалістичного суспільства.

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

“Пограничний” характер жанру Куанхо, який поєднує в собі поетичне й музичне, виконавське й композиторське начала, становить предмет сучасного музикознавства, котре виділяє виконавську “співтворчість” (у поєднанні з композиторською і поетичною) у мистецтво “третього ряду”. Водночас одразу відзначимо, що Куанхо випадає з напівпрофесійної сфери популярних жанрів і є реліктовою типологією, котра має, однак, тенденцію до “мутації”, об’єднання з іншими жанрами в’єтнамської народної та професійної музики. Є також ряд статей з проблем культури Куанхо, які торкаються окремих прийомів виразності цього роду співу, але не претендують на характеристику жанру в цілому, тим більше на аналіз функціонування Куанхо в сьогоdnішньому й майбутньому суспільствах. В них відсутня цілісність охоплення музичної своєрідності цієї ліричної пісні, яка існує у В’єтнамі в різноманітних формах, зберігаючи живу традицію провінції Бак Нінь, і продовжує інтенсивно розвиватися.

Темою даного дослідження є життєва динаміка Куанхо, яка уособлює єдність процесів творення і виконання, побутування мистецтва класичного співу майстрів Бак Нінья в умовах адаптації жанру до інших районів В’єтнаму й опори на особливості полістилістики жанру. Адже творці пісень Куанхо свідомо запозичують і пристосовують до стилю даного жанру матеріал інших пісень та стилів. Сьогодні ж, очевидно, зароджується зворотний процес - “втягування”, включення жанрових особливостей Куанхо у пісенний побут В’єтнаму і в перспективі - у професійну композиторську творчість.

Отже, метою дослідження є культурологічний аспект дослідження пісень Куанхо в єдності жанру і стилю творчості та поведінкових актів, культури вираження й виховання, що змінюються в сучасних умовах у зв’язку з художньою специфікою Куанхо. Відповідно до поставленої мети дослідження нашими завданнями є:

- 1) опис традицій побутування Куанхо в селах Північного В'єтнаму і виділення оригінальної жанрової типології даної ліричної пісні;
- 2) аналіз ритмо-мелодичної будови пісень Куанхо у співвідношенні з ритмо-фонічними й інтонаційно-мовними характеристиками віршів;
- 3) аналіз творчого методу Куанхо й виконавських новацій, які несуть перспективи його жанрово-видової еволюції.

Відповідного до цього робота має три розділи:

- 1) висвітлення історичної традиції Куанхо;
- 2) характеристика особливостей віршів і їх музичного втілення;
- 3) виділення музичних констант жанру й перспектив розвитку виконавсько-стильових інтерпретацій.

У висновках розглянуто суть жанрової природи музики Куанхо й визначено шляхи розвитку й оновлення жанру й відночас збереження аутентичних форм його музичного побутування.

Методологічною базою дослідження є інтонаційний підхід, концепція базисності мовно-мелодичного начала в музиці, єдності виразових засобів пісенного жанру. Фольклористський і виконавсько-творчий досвід автора дослідження природно вписуються у постулати інтонаційного підходу школи Б.Асаф'єва.

Матеріал дослідження складають пісні Куанхо, які виконує, зокрема, і сам автор праці, котрий свого часу брав участь у збиранні й вивченні Куанхо, співпрацював із засновниками художньо-етнографічного ансамблю "Бак Нін" (з 1969 року), а в період роботи в інституті музичних досліджень у В'єтнамі опублікував наукові розвідки на цю тему.

Актуальність теми дослідження визначається зацікавленістю слухачьких мас В'єтнаму та спеціалістів зарубіжних країн у збереженні і розвитку культури Куанхо, а також необхідністю орієнтації в еволюції жанру, зразки якого складають вагому частку

репертуару професійних виконавців і допомагають композиторам у пошуках нових національно-художніх ідей. Куанхо спрямовує нашу увагу до практики сучасної творчості від традиції, від історично нагромадженого досвіду з тим, аби зрозуміти її, спираючись на стильові засади сучасного академічного навчання.

Пропоноване дослідження виконане згідно з планами наукових робіт Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової. Воно стане органічною ланкою в ланцюгу сучасних музикознавчих праць, які розробляють культурологічно-інтерпретаційні аспекти музичної діяльності, акцентуючи увагу на специфіці жанрово-видової динаміки, “взаємопереходах” професійної та популярної, фольклорної та напівпрофесійної творчості.

Наукова новизна дослідження полягає у виділенні жанрово-типологічних властивостей лірики Куанхо в динаміці стилістичних змін жанру. Останнє є певним вкладом у теорію жанру, який є “пограничним” між поетичною та музичною творчістю, композиторством та виконавством, нарешті, між художньою та дидактично-ритуальною діяльністю.

Практичне значення дисертації пов’язане з установками дослідження на узагальнення практики художніх колективів і спрямованістю на інтереси навчальних музичних закладів, які готують мистецькі й культурні кадри для країни, усвідомлюючи єдність національної традиції та світового художньо-прогресивного досвіду. Матеріали дисертації можуть бути використані у спеціальних курсах шкіл та музичних училищ-консерваторій В’єтнаму, а також у практичній діяльності художньо-етнографічних колективів.

Основні тези, які виносяться на захист: 1) специфіка жанру Куанхо як результат творчості “в’єтнамських шансоньє”, котра має історичні аналогії з “авторською” піснею в різних країнах світу;

2) мелодико-інтервальна унікальність Куанхо як музики “великого дихання”; 3) жанрова полістилістика сучасної Куанхо у пролонгації “колажності” цієї пісенної класики на виконавську ініціативу сучасності.

Апробацію матеріалу дисертації здійснено на кафедрі історії й етнографії Одеської державної консерваторії, у виступі на науково-практичній конференції “Творчість М.К.Періха - безцінний дар людству” за участю вчених України та Росії (Одеса, 1997), у ряді публікацій в’єтнамською та російською мовами (див. список публікацій українською, російською та в’єтнамською мовами).

Дисертаційне дослідження обсягом **211** сторінок складається з Вступу, трьох розділів, загальних висновків, Списку використаних джерел (**147** позицій), Додатків (**157** сторінок).

Зміст роботи

У Вступі обґрунтовуються актуальність і науково-практична цінність теми дисертації, викладаються мета, завдання, об’єкт, предмет, метод дослідження, визначається новизна, теоретичне й практичне значення дослідження.

У першому розділі “Жанр Куанхо: генеза й онтологія фольклорної традиції” розглядається історія Куанхо. Пісні Куанхо зобов’язані своїм існуванням національному досвіду культурного становлення і є хранителями одного з найдавніших культурних шарів історії В’єтнаму. Район розповсюдження пісень Куанхо охоплює рівнинні землі сучасного Ха Бака. Народні джерела Куанхо пов’язані з календарним циклом, хоч ці пісні далекі від календарного фольклору й виявляють яскраво виражені “передренесансні” риси “змагальної” творчості індивідів, котрі у культурному відношенні гідні претендувати на більш високий соціальний статус у порівнянні з іншими.

Правила виконання Куанхо визначаються також життєвим укладом і культурними навичками населення провінції Бак Нінь. Це

стосується передовсім “змагальної” форми почергового співу у співвідношенні “музично-поетичної заявки” й вступу - “відповіді”. При цьому виключається “сумарність” ансамблевого виступу - натомість нормою стає парний спів, який демонструє половинчастий індивідуалізм авторської творчої ініціативи.

У культурі Куанхо склалися певні форми побутування цієї пісні. По-перше, це твір, який виникає в момент конкурсного співу, тобто експромт (Кхук инг так). По-друге, це твір, що звучить впродовж тривалого часу у період підготовчого виконання. Саме ця друга, основна, форма і лягла в основу феномену Куанхо. Отже, передовсім, це створення нової пісні - музики і тексту. Ще один варіант - виникнення пісні на матеріалі іншого жанру. Нарешті, логічно продовжує комбінаторику “текст - мелодія” творення нової пісні за старою мелодією, тобто написання для старої пісні нового тексту. Такий підхід допомагає вистроїти “відповідний” спів у конкурсі Куанхо й поповнює багатство словесних варіантів однієї музичної теми-мелодії. Цей останній варіант творення за відомою мелодією підкреслює самозначущість тексту в мистецтві Куанхо - але в цілому структура поетичної мови дуже жорстко структурує форму-композицію й мелодичну лінію даного жанру, через що заслуговує на спеціальний розгляд.

Класичні зразки жанру Куанхо-пісні Ле лой (пісні зустрічі), Зья Бан (пісні розлучення друзів) та ін. - містять “моделі поведінки”, виховне значення яких є не менш важливим, аніж естетичне. Пріоритет естетичного над художнім у ліриці Куанхо також свідчить про виховну роль даного мистецтва, покликаного не “збуджувати пристрасть”, а “гармонічно узгоджувати” індивідуальність із суспільством. І все ж Куанхо - це висока лірична поезія та музика, унікальна природа виразовості яких потребує спеціальної мистецтвознавчої уваги.

У другому розділі - “Ритмо інтонаційні та інтервально-мелодичні особливості пісень Куанхо” - є ряд глав, що характеризують ритміку, композицію, інтонаційний стрій та мелодіку Куанхо. Якщо порівнювати пісню Куанхо з іншими жанрами народних пісень В'єтнаму, то можна констатувати, що кількісно вона представлена досить широко. Водночас цей тип народної творчості позначений яскравими художньо-поетичними виражальними якостями.

Акцентування другого слова (складу) у віршах Куанхо є закономірністю ритмічної організації поетичного тексту, адже ямбічність природна для лірики Куанхо. У цих піснях зрідка, але зустрічається акцентування першого складу - у віршах з рядками зі слів-складів. Зміна семи- та шести- восьми складових віршових рядків створює перемінність не лише розмірів, а й ритмічних угруповань по чотири, зумовлюючи особливу “мелодію ритму” поетичного тексту.

Форма вірша з п'яти слів-складів взагалі-то не використовується в народній пісні Куанхо, зате характерна для народної пісні середнього В'єтнаму - “Ві Зам-Нге Тінь”. Можна сказати, що цей ритмічний показник є однією з суттєвих відмінностей народної пісні Куанхо від народної пісні “Ві Зам-Нге Тінь”. У кількох зразках народної пісні Куанхо можна знайти форми вільного вірша чи прози, але це свідчить про те, що вони виникли не раніше початку ХХ століття. Пропонуємо спостереження над ритмоорганізацією віршів Куанхо:

- форма вірша у сім слів-складів та її змішання з іншими чи форма вільного вірша і прози мало використовуються в народній пісні Куанхо. Вона представлена лише 19-ма з 285 пісень записаних і виданих у праці “Народна пісня Куанхо Бак Нінь” (такою є думка автора книжки Чан Лінь Куя, на яку ми посилаємося),

- переважають ямбічні структури у 6-8 складних (слівних) рядках;

- тільки кілька старих пісень Куанхо, структура яких не має композиційної ясності пісень типу більшості “Зонг Ват” і “Зья Бан” і визначається наявністю лише однієї головної частини “Тхан”, містять рядки з 6-8 слів-складів, але з включенням двох фраз з чотири- та восьми складними рядками (як це у пісні “Хи Ла”) або з включенням структури з третьою фразою в 6+8+6 складів у рядках (пісні “Тінь Танг”, “Збирають квіти грейпфрута”, “Лазанг” зі структурою рядків 6+8, які містять чотири фрази 6+8+6+8 складів-слів у рядках).
- якщо в кількох старих піснях Куанхо й відсутня структурна ясність, то в більшості пісень “Зонг Ват” і “Зья Бан” слова визначаються формою вірша у 6+8 слів-складів;
- головна частина пісні Куанхо “Тхан” може бути побудована на три-п'ятикратному повторенні основної мелодичної строфи, де кожна строфа має дві фрази з рядків у 6+8 слів. Це, наприклад, пісня “Ем ло кон чай Бак Нінь”, яка складається з п'яти нормативних строф у співвідношенні: 6 + 8 складів-слів, а перша і фінальна частини виключені зовсім;
- рифма у 6+8-складних віршах Куанхо втілює загальні і закономірності інтонаційного озвучування такого роду віршів (6+8 складів у рядку) у В'єтнамській поезії в цілому за законом “Банг - Чак” (про це див. праці Буй Ван Нгуєна та Ха Мінь Дика). Цей принцип сприяє цілісності вибудовування музичних мелодичних послідовностей основної частини “Тхан” відповідно до різних строф пісні Куанхо;
- формі віршів у 4 та 6+8 слів, фразам у 4 й 6 рядків завжди відповідає парний розмір фрази у 8 слів; можуть бути також мішані парні й непарні ритми-розміри;
- у Куанхо відсутній вірш з п'яти слів у рядку, як це спостерігаємо в народній пісні “Нге Тінь” Середнього В'єтнаму;

- вірш Куанхо, хоч і містить чергування або поєднання парних і непарних ритмів-розмірів, при включенні в музику утворює два ступені взаємодії - простий і складний.

Окрема роль в естетиці Куанхо належить вставним словам-звуконаслідуванням, вигукам та звуковим сигналам, які сприяють стилістичній впізнаваності лірики цього типу і виступають у різних функціях і значеннях. Такі вставні слова й терміни виконують роль своєрідного акомпанементу на музичному інструменті.

Суть вставних звукопоєдань у піснях Куанхо є такою:

- 1) пісні Куанхо мають багату мелодику на різноманітні вставні слова;
- 2) найбільш навантаженою щодо цього є основна частина Куанхо "Тхан"; найменшою мірою це стосується заключної частини "До".
- 3) за фонічним набором вставних слів Куанхо дуже відрізняється від багатих на вставні слова будови жанрів "Ві", "Кола" та "Хать Зу", які тяжіють до стилістичної унікальності за їх поширеністю в тому або іншому районі В'єтнаму.

Пропонуємо ще ряд висновків щодо суті вставних слів-конструкцій у текстах Куанхо:

- 1) використання вставних слів-термінів у народній пісні Куанхо допускається як один з прийомів розвитку художньої виразності мелодії; особливість його полягає в тому, що створюється відповідна структура пісні Куанхо за формою шести- й восьмискладових рядків віршів, але реально вводиться вільний, не регламентований текстом розспів;
- 2) вставні словоконструкції вплинули на формування стилю Куанхо як у фонічно-стилістичному ("слово-знак" цього жанру), так і в художньо-композиційному планах (відносна незалежність від текстового ритму мелодики Куанхо);

Звикористання вставних словосполучень у Куанхо є одним із засобів її змінення (див. похідний жанр “Куанхо хоа”), створення нової пісні Куанхо на матеріалі іншого пісенного жанру, збагачення Куанхо різними стилістичними запозиченнями.

Композиційні форми пісень Куанхо становлять особливий інтерес. Відомо, що в європейській професійній музиці є багато форм музичної композиції, в тому числі й обумовлених вокальною строфічністю одно-, дво- і тричастинних форм. У В'єтнамі в жанрі Куанхо застосовується чимало різновидів цих форм. У народній традиції пісня Куанхо в принципі орієнтована на тричастинність, причому кожна частина має свою назву відповідно до її функцій в композиційному цілому: це “Бі” - перша, початкова; “Тхан” - друга, основна і “До” - третя, завершальна. В тому випадку, коли пісня Куанхо представлена двочастинною структурою, композиційне ціле відповідно утворюється із співвідношення першої (“Бі”) та другої (“Тхан”) частин без третьої (“До”) або з другої (“Тхан”) і третьої (“До”) без першої (“Бі”).

Такі композиційні форми Куанхо ідеально співвідносяться із проявами процесуальності у формі музично-словесного вираження, зафіксованого знаменитою аристотелівською формулою *i-m-t*, інтерпретованою Б.Асаф'євим: *initium* (початок) - *movere* (розвиток) - *terminus* (завершення). Фазовість ІМТ, спроецирована В.Бобровським на композиційні норми, ідеально збігається з композиційною послідовністю “Бі - Тхан - До”. Реальність музичної виразності завжди передбачає як художній прийом “згортання “однієї зі стадій процесуальності при тому, що загальне орієнтування на фази - етапи музичного інтонуювання залишається суттєвим.

Узагальнюючи спостереження над співвідношенням тексту й музики у “Тхан”, відзначимо, що головною відмінністю основної частини

від початкової “Бі” є принципово інша ритмічна організація, а саме: якщо перша частина йде речитативом *ad libitum*, то в основній – “Тхан” панує мелодична ясність музичного ритму, що споріднює головну й фінальну частини Куанхо. У більшості пісень мелодію “Тхан” записують у парних розмірах на 2/4 та 4/8.

Заключна частина Куанхо – “До” – має свої ознаки, котрі дозволяють говорити про її стилістику в рамках даної жанрової єдності:

- 1) безпосередній зв'язок з текстом у межах короткого віршового рядка-фрази;
- 2) виділення початку розділу “До” за допомогою ладотональних засобів, хоч інтонаційно-мотивно мелодія залежна від “Тхан”;
- 3) необов'язковість даної частини в більшості класичних зразків Куанхо.

Співвіднесеність інтонації-тембру слів і музики в народній пісні Куанхо виражено дуже ясно. Вона має два різновиди – простий і складний: 1) у першому випадку мелодія рухається безпосередньо за текстом, відтворюючи натуральність тембро-інтонацій мови; високі звуки мовного діапазону втілюються висхідною мелодією і, навпаки, нисхідна мовна інтонація передається такою ж плавною низхідною мелодичною фразою тощо; 2) у другому випадку кожне слово тексту розспівується багато разів, притому значення слів не змінюється, але складний мелодичний контур не відповідає природності тембро-інтонацій мови в'єтського народу, її мелодичному контуру й ритмо-інтонаціям.

Цей феномен розходження мовно-інтонаційних та мелодичних контурів вартий спеціального дослідження, яке має ґрунтуватися на варіантах виконання пісень народними співаками. Адже у виконавській традиції Куанхо побутує термін “Буонг кау нха чи чо мем” – “співати правильно згідно з технікою й естетикою Куанхо”, тобто чітко за текстом і мелодикою доносити значення слова в “мереживі розспіву”.

Закономірності мелодики Куанхо включають принципи її інтервальної побудови і відночас типи відхилень від усталених нормативів цього ліричного жанру. В рамках мелодики строф мотивний розвиток забезпечується перемінністю устоїв.

Музичні ознаки Куанхо як ліричної пісні виявляються:

- 1) в орієнтації на досить складні композиційні нормативи;
- 2) у мелодичній розвиненості побудов у межах “внутріскладових розспівів”, тобто у вираженості “законів мелосу”, за Б.Асаф'євим, зокрема, принципів “оспівування” й “ланцюгового зв'язку”.

“Мелос” Куанхо є предметом спеціального дослідження в наступних розділах праці, де інтерваліка дає уявлення про звукоряд як носія пермінності й “ланцюгового зв'язку”. Інтервали чистої кварта і квінти у висотному строї мелодії Куанхо є аксіомою інтервального визначення звукоряду даного роду пісень.

Мелодика пісні Куанхо характеризується співвідношенням чистих кварт і квінт через їх поєднання з висотностями-“посередниками” (“ам бак кау”). Поза музикою Куанхо є надзвичайно мало випадків застосування квартових і квінтових ходів у функції опосередкування - як таких, що “заповнюють” інтервально-нормативний “крок” висотностей. Поєднання нот-“посередників” (“ам бак кау”) з чистими квартою та квінтою є найважливішим моментом формування лірики Куанхо, порівнюваним із принципом “оспівування устоїв” у європейській пісні.

В цілому можна виділити інтерваліку, не типову для музики Куанхо. Так, в окремих мелодіях даного жанрового типу використовується стрибок на великі інтервали малої септими, октави, іноді навіть великої нони тощо. Аналіз мелодико-інтервальних особливостей Куанхо свідчить про:

- 1) нормативність плавних, поступених послідовностей звукорядів квартово-квінтової орієнтації з підкресленням верхнього квінтового устою квартовим його оспівуванням;
- 2) значущість широкоінтервальних ходів, перед-усім у першій частині - "Бі" - як вираження індивідуальної свободи висловлення співаків у відповідності з можливостями їх співацького діапазону й художньої фантазії;
- 3) зв'язок з мовно-мелодичною практикою різних народностей, художні прийоми якої збагачують - згідно з текстовими "підказками" - нормативну лірику Куанхо.

Основні види висотно-ритмічного групування в музиці Куанхо, відносно незалежні від текстово-мовних побудов, які вони узагальнюють, визначаються нормативами ритмоконструкцій, які переважають у піснях Куанхо. Основні ритмо-формули та їх варіанти можуть використовуватися в умовах різних метрів та розмірів. Ритмічна варіантність пісень зумовлює "фольклорну серіалізацію" ритму як органічну особливість національного музичного мислення всупереч європейській традиції пов'язувати серійність і тим більше серіалізм з суто професійним ("поствебернівським") мистецтвом.

Інтерваліка Куанхо, яка визначає висотні межі фрази, користується: 1) інтервальною нормою мовної інтонації (секунда - мала терція), 2) єдністю інтонаційної нормативності мови (низхідний рух) й естетичної нормативності консонантних співвідношень квінти-октави. Зауважимо, що інтервальна координація початку й завершення фраз, яка зумовлює форму мелодії, здебільшого визначається опорою на квінту. У цьому ж річищі культивування інтервальної нормативності формується й висотний діапазон мелодії Куанхо.

Практично Куанхо має найширший діапазон звукоряду мелодики В'єтнаму. Лише театральна пісня в рамках Тео - Туонг має

подібну (але не більшу від неї) широту мелодії, яка значно перевищує обсяг мовних висловлювань і втілює художньо-естетичний пафос творчості. Звукоряди й лади народної пісні Куанхо мають принципову схожість зі звукорядами й ладами інших жанрів. В музиці Куанхо зустрічаємо чимало типових для національного мистецтва в цілому послідовностей висотностей та інтервальних ходів. Здебільшого мелодії Куанхо побудовані на пентатоніці, позбавленій півтонів. У ряді пісень Куанхо з'являється звук, схожий на VII щабель семизвучового ладу, типу "висхідного ввідного тону". Але в музиці Куанхо він характеризує хід на другий щабель пентатоніки, нагадуючи ефект звучання неповного нижнього тетраорду двічі гармонічного мінору. Явище альтерування II щабля за типом "хроматизму на відстані" європейської музичної практики називають у Південному В'єтнамі "Ам зі донг" ("перемінний звук").

Приємом завершення фраз і речень у музиці Куанхо є предметом спеціальних художньої турботи для піснетворців. Заключний звук ("ам кет") фрази чи речення звичайно розміщений на I і III щаблях, які перебувають у квартовій взаємодії в пентатоніці. Заключний звук "ам кет" в частині "Бі" завжди пов'язаний з висотно-ритмічною групою типу мелізмів ("прикрас"), які "оспівають" довгу тривалість. Мелодика пісень Куанхо становить проміжну ланку між народною і професійною музикою, оскільки містить формотворчі прийоми, що характеризують професійну "музику для слухання": ефекти репризи, використання композицій з трьох частин за принципом трифазності процесуальних побудов класичної музики; нарешті, імітацію "прихованого" дво-, три-, й багатоголосся складної мелодики ліричного співу Куанхо з оригінальними авторськими віршами "траваторів-шансоньє" Північного В'єтнаму.

У третьому розділі - "Розвиток Куанхо в сучасній виконавській практиці" - розглядається сучасний стан жанру й мистецтва Куанхо, котрі потрапили в умови урбанізованого й технізованого побуту, конкуренції з масовою культурою і професійною композиторською діяльністю європейського типу, що розвивається самостійно. Створюючи нові пісні, дбайливо ставлячись до мелодії і тексту, народ з покоління в покоління зберігав і примножував багатство Куанхо. Заради відтворення метафорично-образних конструкцій лірики Куанхо використовувалися ремінісценції з різних пісенних жанрів. Ці нові народні пісні запровадили практику "художнього імпорту", здійснюваного різними методами, які "зсередини" підказують варіанти адаптації старовинного пісенного жанру до динамічних умов сучасного життя нації і держави.

З часом пісні Куанхо з'явилися на професійних і самодіяльних сценах, звучали на хвилях радіостанцій і з екранів телебачення. Камерно-дидактичний жанр ліричної пісні опинився в умовах "співіснування" з масовою естрадною культурою. Процес інструменталізації Куанхо, тобто запровадження інструментального супроводу до співу, виявився дуже глибоким - його не варто ігнорувати як якесь "вульгарне викривлення традиції". "Інструменталізація Куанхо" стала "піджанровим" показником гібридних утворень, котрі дістали спеціальні назви: "Куанхо на сцені" "Куанхо радіо-телебачення" і т.ін. В результаті цих типологічних перетворень надзвичайно розширився культурний простір Куанхо. Так, сьогодні практично весь В'єтнам охоплений естетично-художнім впливом Куанхо, що можна вважати дуже позитивним моментом у державно-національному масштабі.

У 1969 році народився Народний пісенний ансамбль Куанхо Бак Нінь, котрий поєднав у своїй діяльності творчо-артистичні,

дослідницько-фольклористичні й етико-дидактичні принципи. Молодь звернулася до традиції, не втраченої старшим поколінням й актуалізованої сьогодні завдяки усталеній практиці “передання із уст в уста” навичок творчості й поведінки від минулого до сучасного, від старших до молодших, від майстрів до неофітів.

Підсумовуючи особливості побутування Куанхо, варто виділити лабільні й константні аспекти його типології. Традиційний тип (Ле Лой, Зьонг Ват, Зья Бан) трактуємо як базову модель жанру. Відповідно сценічні варіанти Куанхо виступають як похідні, демонструючи “мутацію” жанру в сучасних умовах. Особливий випадок становлять куанхо, що зазнали втручання професійної композиторської ініціативи, яка змінила його мелодику, структурні показники і, звичайно, стиль виконання.

Лабільні ознаки Куанхо визначаються стилістикою “іножанрових” нашарувань у Куанхо. Це: 1) ефекти “Хать нгат” і “Хать Зот”, характерні для старовинних Ле Лой і не показові для більш пізніх Зьонг Ват і Зья Бан; 2) емоційна виразність, гучна вокальність сучасних варіантів Куанхо (“Бо дой”, “Ток”, “Дай” тощо); 3) вузькість музично-художніх трансформацій виразових можливостей Куанхо.

До константних ознак Куанхо належать:

- 1) образ-суть пісні як оспівування добрих справ, добродійності, доброзичливості, тобто втілення в ній художньої моделі гармонійних стосунків між людьми;
- 2) нормативність побудованих за певними правилами мелодики і вірша, в основному з 6-8 складних рядків, підпорядкованих типовим біформульним ритмічним структурам у вираженні ідей гармонії та ввічливої стриманості почуття (але не його відсутності!), навіть у варіантах Бо Дой і Дай;

- 3) пентатонність ладового колориту Куанхо, співвідносна з китайською пентатонікою і в цілому (за Б.Асаф'євим) з пентатонікою як "класикою співочого ладу", пов'язаного з деякими традиціями європейської піснетворчості;
- 4) інтервальна координація мелодичних кроків по квартах-квінтах, що відрізняє Куанхо від інших в'єтнамських мелодій (тим більше від європейського "тонального" відчуття), але з чіткою орієнтацією на головну тоніку, розташовану частіше в низькому регістрі, що забезпечує пісні Куанхо "єдність афекту" у вираженні;
- 5) композиційна розвиненість Куанхо (послідовності "Бі-Тхан-До"), яка створює аналогії з художнім цілим класичної "музики для слухання" європейського типу (порівн. і:m:t у Б.Асаф'єва);
- 6) нормованість стилю виконання Куанхо в цілому, так чи інакше пов'язана з люб'язною привітністю, теплотою і делікатною стриманістю почуттів - передовсім це старовинний спів на "стулених губах" або засоби, які замінюють його в сучасних варіантах "Бодой", "Дай" (стримана жестикуляція, спроби танцювальності, але не "агітаційно-вольові" рухи і т.ін.);
- 7) помірність загального руху - навіть при збільшенні темпу в "Лієн Чі - Лієн Ань молоді Куанхо".

Ці особливості поступаються динаміці поп- і масового мистецтва, акцентуючи увагу і співаків, і слухачів на розумному осмисленні оповіді, на особливій ролі в пісні етичного значущого слова, яке в ідеалі звучить поза інструментальним супроводом.

Сучасна формально-виразова нормованість озвучування пісень (із введенням інструментів, сценічного руху тощо) свідчить про початок процесу розмежування жанру і стилю Куанхо. Народження "Лієн Чі - Лієн Ань молодих Куанхо" акцентує факт збереження жанру в діяльності етнографічних ансамблів, і в умовах побутової адаптації

стилістики до виконання в неадекватній ситуації. І все таки попри всю збентеженість фахівців фольклористів “вульгарність” прийомів “Бо Дай” і “Дай”, які ідуть від “Куанхо Гок” (оригінальна пісня), тільки життя винесе остаточний присуд правомірності чи неправомірності стильових розгалужень оригінальної лірики Куанхо сьогодні і в майбутньому. “В’єтнамський майстерзанг” Куанхо становить справжню реліквію, цінну для мистецтва всього світу своєю життєвістю і вкоріненістю в традиції, що так важливо для світової співдружності людства напередодні ХХІ століття.

У Висновках розглядаються перспективи розвитку жанру Куанхо й підкреслюється його роль у системі традиційної освіти В’єтнаму. Від 1954 року досьогодні в’єтнамське суспільство переживає етап інтенсивного розвитку, який впливає на музичну динаміку жанрових видозмін. Культура Куанхо зі своєрідного жанру-стилю провінції Півночі перетворилася на всенаціональне мистецтво сучасного В’єтнаму. Пісні 49-ти сіл, розташованих навколо міста Бак Нінь, стали джерелом художнього натхнення для професійних артистів та композиторів. Щодо цього мистецька доля Куанхо нагадує долю Мангеймської капели у ХVIII столітті, котра забезпечила музично-художні відкриття Віденської школи. А вже у ХХ столітті американський стиль “кантрі”, створений народними майстрами, визначив характер національної популярної музики другої половини ХХ століття. Північний В’єтнам, котрий відіграв вирішальну роль у національному самовизначенні країни в 1950-1990 роки, обумовив вихід на авансцену музичного життя нації скромного і водночас глибоко оригінального жанру Куанхо.

Аналогії з “траваторами - трубадурами” Іспанії та Франції, з “майстерзінгерами” Німеччини правомірні лише частково. У композиційній динаміці, складній внутрішній структурі Куанхо значно

яскравіше і чіткіше, аніж у давньосвропейських пісенних школах, виражений феномен “музики для слухання”: процесуальність і:m:t (за Б.Асаф'євим) становить композиційний принцип Куанхо (“Бі” - I, “Тхан” - II, “До” - III). Причому, саме трактування “Тхан” як основної частини, що втілює ідею розвитку, пристосування мелодії куплета-строфи до тексту свідчить про органічність ідеї процесуальності для світовідчуття її творців. На нашу думку, в цьому виявляються сонатно-симфонічні тенденції (в асаф'євському розумінні) жанру Куанхо, очевидні саме при порівнянні його з близькими формами народної авторської творчості.

Терміни, що відбивають сучасний стан типологій Куанхо як “Ток” (оригінальна), “Доан” (“у стилі ансамблю Бак Нінь”), “Дай” (у стилі радіо), “Бодой” (у воєнному стилі), “Тай” (у європейському стилі) та ін., - все це разом називають “сучасною Куанхо”, - вказують на внутрішні ресурси жанру, які визначаються колажно-стилізаторською установкою. Останнє дає надію, що актуальні для професійного мистецтва ХХ століття способи роботи з художнім матеріалом співвідносні з народною творчістю і стимулюють його розвиток.

Порівняння стилю й особливостей Куанхо зі стилем і специфікою інших ліричних жанрів музики В'єтнаму виводить нас на театральну практику “Тео”, “Кайлионг” або “Туонг”, для яких показовими є ліричні структури, особливо суттєві в “Тео” та “Кайлионг”. Співвідношення цих жанрів в умовах мас-ової комунікації спричиняє їх активну взаємодію - значно більш активну, ніж це впливає з колажування в межах техніки Куанхо в процесі запозичення музичного матеріалу з різних джерел. Героїка “Туонг” більш далека від Куанхо, ніж лірико-комічна класика “Тео”. У дусі “Тео” танцювальні рухи інколи надто часто супроводжують звучання

“Куанхо молодих”, обумовлюючи поєднання виразових засобів, не можливе в національній традиції.

Ліричний пафос “Кайлионг” етнічно й культурно протилежний Куанхо: “Кайлионг” - дитя Півдня В’єтнаму, і там інший стрій вокалізації і водночас інтенсивніше, аніж на Півночі, йшов обмін з європейськими жанрами. Куанхо втілює ідею східного корпоративізму й мудрої нормованості нравів при цілковитій повазі до індивідуальної свободи вибору у творчості. Ця ясність світосприйняття більш за все споріднює Куанхо з театром “Тео”. Однак слід усвідомлювати й протилежність цих пісенних типологій: Куанхо - суто співацьке мистецтво, а театр “Тео” невіддільний від звучання маленького барабана. Розвинутий інструментарій театрів “Кайлионг” і “Туонг” становить велику спокусу для “молодих Куанхо”. Та варто пам’ятати, що Куанхо-жанр поетико-музичний. На відміну від тетральних п’єс, де сюжет (а не конкретно-словесне наповнення реплік героїв-типажів) є головним засобом художнього впливу, Куанхо високо цінує точність втілення витончено-ввічливого слова.

Поряд з Куанхо існують інші пісенні жанри. Доцільно зіставити Куанхо з вищезгаданими жанрами “Кола” (робітничі пісні) і “Чонг куан”, “Ві”, “Дум”, котрі представляють народні пісні ліричного складу в рівнинних районах Північного В’єтнаму. Ці останні різні за текстами, але мають єдину для цього жанру, закріплену за ними мелодичну модель, гнучко пристосовану до нових текстових утворень. Подібна техніка ліричної пісні рівнинного В’єтнаму прямо нагадує водевільну французьку традицію “tembrees”, коли мелодія-куплет визначає жанр і форму цілого, а слова тексту вносять новизну у варіанти основної мелодії-моделі.

Є чимало спільного у стилі співу в жанрах “Адао”, “Чауван”, “Тео” і “Куанхо” - це “невокально-дихальне” звуковидобування “на

зв'язках", спів на "стулених губах" ("Най хать"). Стилістично вони є спільною ознакою культури народу Кінь (В'єт), бо в багатьох інших жанрах Центрального та Південного В'єтнаму ця співацька манера відсутня. Водночас у кожному з названих жанрів є свої відмінності у трактуванні методу "Най хать". Заради уточнення стилістичних позицій Куанхо нагадаємо, що "Най хать" у межах усього жанру стосується звукового руху у двох напрямках: 1)внутрігорлового ("Хонг") і 2)носогорлового ("Вом муй").

Відомі ще кілька жанрів, які за ліричною експресивністю співвідносяться з Куанхо: це "Лі" і "Візам" у Південному й Середньому В'єтнамі, котрі стилістично дуже відрізняються один від одного. Існують також жанри "Шлі" (Sli) та "Лион" у народів Тай і Нунг з Північного В'єтнаму. Це теж ліричні жанри, але для них не показовий стиль співу "Най хать", характерний для Куанхо.

Нині Куанхо з'являється на сцені в традиційному театральному розумінні. Очевидно, слід налаштуватися на різні стилі виконання Куанхо на сцені. Свята Куанхо будуть цікавішими, якщо пісенне мистецтво буде представлено в єдності різних стильових позицій. Такими є вимоги життя, і науковці повинні дослідити це явище ("Конг фу").

Щоб усвідомити можливості Куанхо в оновленні системи освіти й виховання, слід спеціально вивчати цей жанр: адже він допомагає формувати культуру поведінки людей. Отже, варто впровадити вивчення принципів Куанхо у практику шкільної підготовки на рівні середньої та вищої шкіл хоча б у традиційних районах його побутування, а також в інших областях В'єтнаму. Освоєння культури поведінки і творчості, представленої в народній традиції, сприятиме вихованню молоді в дусі патріотизму й національної самосвідомості. Куанхо є водночас і базою для "інтернаціоналізації" народної

культурно-художньої скарбниці. Досвід інших народів, який виплекав свою ліричну традицію, може суттєво збагатити національну творчість і дозволить “розпізнати своє” в суто в’єтнамському художньому феномені.

Пропонуємо тезу-завдання щодо коригування дій фахівців в екстремальних умовах об’єктивної різноспрямованості співіснуючих музично-виражальних якостей - це виховання виконавців-авторів, які володіють різними навичками-знаннями з елементами спеціалізації в народно-професійному чи професійно-композиторському стилі європейського типу. Фактично це комплексне завдання, розв’язання якого переростає рамки національного в’єтнамського мистецтва й виходить на глибинну культурну ідею: Захід - Схід, традиції і взаємовпливи. Як основні пункти такої освітньо-виховної програми висуваємо такі позиції:

- розширення відомостей про культуру Куанхо для тих виконавців, котрі сприймають даний жанр тільки як “Куанхо Гок” (Куанхо оригінальна), “Куанхо Бодой”, “Куанхо Дай”, трактуючи їх як “Куанхо сучасну” з метою стилістичного охоплення усієї багатоманітності виразових засобів цього національного жанру;
- паралельно з розвитком Куанхо на естраді, сцені, радіо і телебаченні підтримання того життєвого устрою в селах Куанхо, в умовах якого ця старовинна традиція житиме й далі в сучасності;
- ставлення до факту використання музичних інструментів при виконанні Куанхо на естраді як до необхідної закономірності, що вимагає подальшого вдосконалення оригінальної стилістики Куанхо;
- опору композиторської розробки стилістики Куанхо на “експериментальну творчість” задля простоти й вагомості вислову, адекватного художній дидактиці Куанхо.

Останній пункт сам по собі є складною програмою дій, яка є органічною частиною творення “нової музики” ХХ ст. У різних кінцях світу йдуть експерименти щодо пошуку змістових контактів між художніми традиціями різних регіонів і часів. В’єтнамський внесок у цей інтернаціональний мистецький процес є досить суттєвим. Сучасна музична цивілізація знає приклади творчої співдружності фольклористів і композиторів, які успішно освоїли національну й інтернаціональну художню специфіку. Культура ліричної пісні вказує шляхи розвитку музично-поетичної творчості від античності до наших днів. В’єтнам зберігає архаїку “позавокальної вокалізації”, що органічно вписується в сучасні тенденції музичного професіоналізму. Актуалізація Куанхо в сучасному мистецтві істотно збагачує музичні уявлення ХХ ст. і вказує реальну перспективу оригінального оновлення старовинного жанру на основі “Куанхо Гок” та споріднених з ним еволюційних ліній національного мистецтва.

Основні положення дисертації відображені в таких публікаціях:

- 1 Народна пісня в поховальному обряді народу Еде//Народна культура. - Ханой. - 1992. - № 3 (в’єтнам. мовою).
- 2 Колискова - особливий і спеціальний засіб навчання дитини//Матеріали Всев’єтнамської конференції з питань колискової пісні В’єтнаму. - Ханой: Інститут музики і танцю В’єтнаму, 1992. - С. 63-70 (в’єтнам. мовою).
- 3 Ансамбль народної пісні Куанхо Бак Нінь у театральній п’єсі “Розповідь про кохання фей до юнака”//Музика. - Ханой. - 1982. - №2 (в’єтнам. мовою).
- 4 Традиции духовности и их сохранение в культуре Куанхо//Материалы научно-практической конференции “Творчество Н.К.Рериха - бесценный дар человечеству”. - Одеса 1997. - С. 27-31 .

5 Композиційні та мелодичні ознаки пісень Куанхо //Культурологические вопросы музыкальной украинистики, вып. 2, Одесса 1998. - С.112-126.

6 Жанр Куанхо: традиции и современность//Матеріали науково-методичної конференції "Трансформація музичної освіти в Україні: культура та сучасність", Одеса, 1997. - С. 78-82.

Ле Ван Тоан. Жанр Куанхо: традиції та сучасність.

Дисертація на пошукання вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 - музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 1998.

Робота присвячена проблемам генезиса та сучасного буття жанра Куанхо - ліричної пісні В'єтнаму. Класична епоха - X.I -XIV ст. - "змагальних пісень" співців-композиторів-поетів, які владають виключним мелодичним багатством та трифазовою процесуальністю форми (Бі-Тхан-До), співвідносною з і:м:t Б.Асаф'єва. Сучасні корективи жанра Куанхо засвідчують про живу перспективу його перетворення та буття у новій якості.

Ле Ван Тоан. Жанр Куанхо: традиции и современность.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 - музыкальное искусство. Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского. Киев, 1998.

Работа посвящена проблемам генезиса и современного бытия жанра Куанхо - лирической песни Вьетнама. Классическая эпоха Куанхо - XI - XIV ст. - "состязательных песен" певцов-композиторов-поэтов, которые обладают исключительным мелодическим богатством и трехфазной процессуальностью формы (Би-Тхан-До), соотносимой с и:м:t Б.Асафьева. Современные коррективы жанра Куанхо

свидетельствуют о живой перспективе его претворения и бытования в новом качестве.

Le Van Toan. The genre of Quanho: traditoin and conteporaneity.

The dissertation presented for the scientific degree of Candidate of Fine Arts in the speciality 17//00/03 - Musical Art. The National Academy of music of the Ukraine named after P.I.Tchaikovsky, Kiev, 1998.

The work is dedicated to the problems of genesis and modern life of the genre of Quanho, a lyrical song of Viet Nam. The classical epoch of Quanho was in XI-~~XIV~~ centuries, it presents "competition songs" of singers-composers-poets who possess an exclusive melodical richness of the tree-fase procession formwhich (Bi-Tham-Do) is compared whith i:m:t of B.Assafiev. Conteporary corrections of genre of Quanho are indicative of a vivid perspective of its transformation and its life in a new quality.

Підп. до друку 10.08.98 р.
Папір типогр.

Формат 60x84 1/16
Тираж 120

Офсетний друк
Замовлення 306

Виробничо-поліграфічний відділ ОЦНТЕІ
Україна, 270026, м.Одеса, вул. Рішельєвська, 28.

АВ 40.952

Мист.

Мист