

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Ксіонг Ченгіанг

УДК 78.24; 78.2І.

ДИСЕРТАЦІЯ

**МУЗИЧНА МОВА КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ ЖАНРІ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії

_____ **Ксіонг Ченгіанг**

Науковий керівник: Письменна Оксана Богданівна,
кандидатка мистецтвознавства,
професорка кафедри теорії музики,
завідувачка кафедри теорії музики

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання
ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне
джерело.

Львів 2025

АНОТАЦІЯ

Ксіонг Ченгіанг. МУЗИЧНА МОВА КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У КАМЕРНО ВОКАЛЬНОМУ ЖАНРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

**Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за
фахом 025 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична
академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та стратегічних
комунікацій України, Львів, 2025.**

Дисертація присвячена питанням формування та розвитку нового в Китаї жанру – художньої пісні. Розвиток камерно-вокальної музики Піднебесної від початку XX століття є одним із найбільш показових сфер китайського музичного мистецтва. В роботі питомі риси національної стилістики китайської камерно-вокальної музики розглядаються у синтезі із характерними особливостями романтичної європейської музики.

Багатопланові витоки стародавньої китайської вокальної музики ґрунтуються на окресленні окремих історико-стильових та музично-мовних аспектів, характерних для кожної історичної епохи, окремої династії, відзначаючи періоди їх розквіту, чи часи спаду та занепаду. Процеси формування та розвитку жанру тісно пов'язані із історичними, суспільно-політичними, економічними внутрішніми та зовнішніми подіями.

Синтез європейської музики та китайської національної стилістики у камерно-вокальних творах став передумовою виникнення у музичному мистецтві нового жанру - китайської художньої пісні, яка характеризується новими засобами виражальності та жанровими різновидами.

У роботі виділено три етапи розвитку жанру. Так основоположниками жанру вважаються молоді композитори, які здобувши освіту за кордоном, та, повернувшись у Китай, створили низку художніх

китайських пісень, які стали відомими та популярними в країні. Це - - **Сяо Юмей, Цін Чжу, Чжао Юань Жень** та їх репрезентативні композиції, відповідно – **Сяо Юмей** «Квітка тополі» та «Запитаю», **Цін Чжу** - «Велика ріка тече на Схід» та «Я живу у верхів'ї річки Янцзи», **Чжао Юань Жень** «Як я можу не сумувати за ними».

Вершиною розвитку китайської пісні 30-х років є універсальна особистість: композитор, музикознавець, громадський діяч **Хуан Цзи**, перу якого належать показові художні пісні, кращі зразки жанру - «Три бажання троянд», «Як квітка – не квітка», «Сходження на вежу», «Сумую за рідним містом».

Яскравим представником жанру у 40-х роках, періоду, пов'язаного із визвольною боротьбою китайського народу із загарбниками (Китай-Японія) є **Лю Сюеань**. У цей час поряд із ліричними зразками художньої пісні творились композиції патріотичного-героїчного спрямування – жанр китайської масової пісні.

Здійснений комплексний аналіз низки показових творів, який висвітлює особливості музичної мови та стилістики провідних композиторів початку ХХ століття, таких як - **Сяо Юмей** «Квітка тополі» та «Запитаю», **Цін Чжу** «Велика ріка тече на Схід» та «Я живу у верхів'ї річки Янцзи», **Чжао Юань Жень** «Як я можу не сумувати за ними», **Хуан Цзи** «Три бажання троянд», «Як квітка – не квітка», «Сходження на вежу», «Сумую за рідним містом», **Лю Сюеань** «Поема про червоні боби», «Балада про Велику стіну», - дають можливість визначити міру використання і впливу європейської стилістики та опори на традиційну китайську вокальну музику.

У Дисертації ретельно вивчені виражальні засоби, архітектоніка, відтак досліджені питання синтезу китайських питомих рис та проявів європейської традиції у репрезентативних творах. Детальне опрацювання цих параметрів в опусах китайських композиторів, а саме розширення їх жанрової та стильової палітри, дає можливість вписати твори та

композиторів у стильове поле європейських та китайських традиційних параметрів, виділити переваги тих чи інших стильових рис, що обумовлює **актуальність** обраної теми дослідження.

Отже, **мета** пропонованого дослідження—визначити стильові тенденції, притаманні композиторам-фундаторам жанру китайської художньої пісні, рівень двосторонніх впливів західно-європейської класичної мажоро-мінорної системи та традиційної китайської вокальної музики.

У *першому Розділі* відзначено, що у руслі багатовікової традиції камерно-вокальної музики Піднебесної на початку ХХ століття відбувся процес формування та розвитку нового жанру - мистецької пісні європейського зразка – *kunstlied*, яка в Китаї отримала назву «китайська художня пісня». *Підрозділ 1.2.* присвячений соціально-політичним передумовам виникнення китайської художньої пісні. Зазначається, що підґрунтям та причинами виникнення жанру послужили як внутрішні соціальні фактори, – політичні події в країні, так і зовнішні. Вагомим вирішальним фактором для зміни суспільного устрою в країні мали – Сінхайська революція (1911 – 1913р.р.), низка повстань, зокрема Учанське повстання 10 жовтня 1911р. та, згодом, «Рух 4 травня» 1919р. Результатом цих подій стало повалення останнього імператора Цінської імперії (1644-1912) та зреченням від престолу шестирічного Пу І (1912р.). Це був кінець 2000-літнього правління монархії та водночас стало початком ранньої республіканської ери Китаю, що відзначилось проголошенням Китайської республіки. Демократизація суспільства породила прагнення перспективної мистецької молоді до свободи, до пізнання нового. Зацікавлення філософією та наукою Заходу, його реформами освіти, музичним мистецтвом, - всі ці фактори спричинили потужну хвилю виїзду талановитої китайської молоді для навчання та здобуття освіти у країнах Західної Європи та Америки. Цей потужний процес відбувався з ціллю залучення Китаю до світової культури - європейської та американської.

Навчаючись за межами країни у престижних закладах вищої освіти Німеччини, Австрії, Франції, Америки, молоді китайські вчені отримуючи професійні знання найвищого рівня у різних напрямках науки, права у цих країнах, завжди знаходили можливість долучатись до мистецтва: чи навчаючись паралельно у держаних закладах, чи шляхом отримання музичної освіти приватним чином (уроки теорії музики, композиції, диригування, гри на різних інструментах тощо). Серед них необхідно відзначити фундаторів жанру китайської художньої пісні, найвідоміших композиторів того періоду: Сяо Юмей (1884 – 1940), Чжао Юань Жень (1892-1982), Цін Чжу (1893 – 1959), Хуан Цзи (1904 – 1938), Лю Сюеань (1905-1985) навчався лише в Китаї.

В роботі у *Розділі 1.3 - Віхи розвитку китайської вокальної камерної музики*, - відзначається, що у формуванні жанру китайської художньої пісні окрім впливу західноєвропейської вокальної музики вагоме значення мали багатовікові 5000-річні музичні традиції національної культури.

У підрозділі *1.3.1. - Стародавні китайські пісні від династії Цін до Цін*, здійсненна загальна характеристика, відзначені особливості розвитку мистецтва та пісенної культури кожної з них.

Підрозділ 1.3.2. окреслює етапи та шляхи поширення західної музичної культури на Схід розкриває початок взаємозв'язків між Піднебесною та країнами Європи, який припадає на початок XVI століття. У культурному обміні між Європою та Китаєм значну роль відіграли єзуїтські місіонери. Найвагоміша роль належить Маттео Річчі, Сюй Лішену, Томашу Перейрі.

Зразки «Шкільних музичних пісень» стали важливим етапом у процесі запровадження західної музичної культури в Китаї. Вони сприяли знайомству китайського населення з музичними традиціями інших країн, що спричинило змішання та взаємозбагачення музичних стилів. Це, в свою чергу, заклало основу для сучасної музичної освіти в Китаї, яка почала розвиватися на базі цих нововведень.

У підрозділі 1.4. *Китайська художня пісня: характерні риси жанру*, відзначається, що у музикознавчій думці Китаю нема чітко окреслених параметрів які б визначали основні характеристики жанру «художня пісня». Самі китайські музикознавці та композитори вважають, що прототипом жанру «китайська художня пісня» є мистецькі пісні європейського зразка – *kunstlied*. Це твори Франца Шуберта та Роберта Шумана. Китайський композитор Сяо Юмей зазначає, що в китайській художній пісні насамперед синтезовані риси австрійсько-німецької музики - Йоганнес Брамс, Гуго Вольф, Густав Малер, Ріхард Штраус та інші. Доволі часто у музикознавчих дослідженнях термін «художня пісня» використовується як характеристика для авторської композиції, відмінної від фольклорних зразків. У народних піснях переважно існує кілька музичних варіантів на однакові чи подібні тексти, у залежності від регіону їх створення чи побутування.

Усі китайські композитори першої половини ХХ століття, які творили у жанрі камерно-вокальної музики старались об'єднати традиційну китайську поезію з європейською композиторською технікою, змінюючи національні методи *одноголосої системи та лінійного мислення* на європейські способи творення різних типів фактури – гомофонно-гармонічної чи поліфонічної. Намагались збагатити одноголосний, чи з відповідними дублюваннями «хоровий виклад», гармонічними та поліфонічними засобами, домагалися досягти нового звучання художньої пісні без втрати національної музичної ментальності.

Риси німецької *Kunstlied*, які впродовж розвитку жанру китайської художньої пісні в більшій чи меншій мірі проникали у твори китайських композиторів, склали низку характерних особливостей властивих для нового китайського жанру. Китайські музикознавці намагались сформулювати визначення та окреслити його характерні ознаки. Уся тривала робота була підсумована науковцями та композиторами на «Симпозіумі із китайської художньої пісні» (2007р.). Основні положення наступні: вираження особистих почуттів, якщо навіть відтворюється

колективна думка, поетичні тексти є високохудожніми зразками, композиції створюються для певного тембру (бас, тенор тощо), важлива роль акомпанементу - зазвичай це фортепіано, до якого іноді додаються кілька інструментів або оркестр.

У розділах другому, третьому та четвертому окреслені три етапи формування та, відповідно, розвитку жанру у першій половині XX століття

Розділ 2. Шляхи становлення та формування жанрових рис у китайській художній пісні 20 років присвячений творчості фундаторів жанру **Сяо Юмею, Цін Чжу та Чжао Юань Женю**. Комплексний аналіз художніх зразків Сяо Юмея на слова І Вейчжая «Квітка тополі» та «Запитаю» у *підрозділі 2.1* виявляє синтез західно-європейських романтичних стильових тенденцій та трансформацію рис китайського фольклору. Наскрізне варіантно-секвенційне проведення мелодичної лінії, збагаченої відтинками пентатоніки у різних оберненнях, що супроводжується варіантним розвитком фортепіанного супроводу; неструктурований виклад лаконічних фраз, мотивів, субмотивів приводить до вільного імпровізаційного розгортання усієї композиції. Ці прийоми підтверджують майстерне поєднання національних китайських засобів виразності та традиційних принципів розвитку із західно-європейськими ладовими та гармонічними особливостями. Частим є використання поліфункційних поєднань, акордів із заміненними, доданими чи пропущеними тонами, еліптичні звороти тощо. Але вони скоріше носять звукописне чи звукозображальне навантаження, хоч і з ясно вираженими функціями.

Підрозділ 2.2. присвячений творчості Цін Чжу, який у художній пісні «Велика ріка тече на Схід» на поезію Су Ші та у композиції «Я живу у верхів'ї річки Янцзи» на слова середньовічного поета Лі Чжі продемонстрував синтез європейських музично-виражальних засобів та традицій поетичної школи «гір і вод». Залежно від створюваного образу, ліричного чи драматичного, композитор вводить стійкі консонантні

гармонії I, II, III, VI шаблів та їх обернень, або дисонантні двічі зменшені чи альтеровані гармонії, акорди із заміненними тонами, еліптичні звороти. Гнучко, залежно від настроєвої палітри, вводяться ладо-тональні зміни: співставлення однойменних та паралельних тональностей. Твір побудований на вісі Схід-Захід: перетині пізньо-романтичних європейських тенденцій та метафоричній стилістиці поетичної школи «гір і вод» з перевагою останньої.

У підрозділі 2.3. проаналізована художня пісня Чжао Юань Жень «Як я можу не сумувати за ними?» на вірші сучасника Лю Баннона, де митці в поетичній формі висловили свою тугу за батьківщиною. Низка символів, використаних поетом знайшла відповідне втілення у музичній вокальній композиції. Тут поєдналися імпресіоністичні та романтичні тенденції західно-європейської традиції із національними китайськими проявами у виборі музично-виражальних засобів та принципах розвитку пісні.

Розділ 3. Розквіт жанру китайської художньої пісні у 30-і роки представлений творчістю талановитого китайського митця **Хуан Цзи.** (3.1.) Синтез китайської та європейської музичних традицій, риси романтизму та символізму відзначені у китайській художній пісні Хуан Цзи «Три бажання троянд», (3.2) «Як квітка — не квітка» та «Сходження на вежу» на вірші стародавніх поетів VIII століття Бо Цзюя та XI – XII століття Ван Чжо. (3.3.) Пізньоромантичні та імпресіоністичні риси продемонстрував композитор у художній пісні «Сумую за рідним містом» на вірші сучасного поета Вей Хань Чжана. Комплексний аналіз виражальних засобів — мелодики, гармонії, ритму творів свідчить про тонку майстерність композитора, котрий відобразив мінімальні градації її настроїв та станів. Фольклорні елементи поєднуються із співзвуччями мажоро-мінорної системи з акцентом на тоніко-субдомінантовій функції, які притаманні гармонізації народно-пісенних зразків. Розвиток музичної тканини досягається з допомогою варіантного та секвенційного принципів розвитку, що властиво обом традиціям.

Розділ 4. Творчість Лю Сюеаня – новий етап у розвитку жанру китайської художньої пісні відноситься до третього-четвертого десятиліть ХХ століття - еволюції художньої пісні в Китаї. Він, як учень, знаних на той час у Піднебесній композиторів, Сяо Юмея та Хуан Цзи став продовжувачем їх традицій, водночас розвиваючи риси свого індивідуального стилю. У *підрозділі 4.1.* комплексний аналіз «Поєми про червоні боби» Лю Сюеань виявляє поєднання китайської поетичної традиції та західно-європейських новаторських виражальних засобів. Відійшовши від романтичних тенденцій, Лю Сюеань майстерно вводить у матеріал фортепіанної партії новаторські прийоми, зокрема у використанні гармонії: поліакорди нетерцієвої будови (переважно симетричні секунд-квартакорди), співзвуччя із доданими та заміненними тонами, поліфункційні та політональні поєднання. Використовуючи властиве для китайської музики ладове утворення - пентатоніку різних нахилів та принципи варіантного розгортання матеріалу, композитор проводить арку до традицій китайської музичної культури. У *підрозділі 4.2* спостерігаємо домінування народно-пісенної китайської традиції у «Баладі про Велику стіну» Лю Сюеаня. Аналіз твору продемонстрував використання повторюваних пентатонічних зворотів, вузькообсягових поспівок, варіантний принцип розвитку мелодії із супроводом, що ґрунтуються на традиційній китайській пісенності, та свідчать, що поряд із використанням європейських виражальних засобів композитор звертається до китайської народної традиції.

Комплексні аналізи низки показових творів видатних китайських композиторів **Сяо Юмея, Цін Чжу, Чжао Юань Жень, Хуан Цзи, Лю Сюеаня** демонструють звернення до китайської традиційної музики, у поєднанні із стильовими тенденціями Заходу та сучасними композиторськими техніками. Детальний аналіз архітектоніки кожного твору підтверджує, що на композиційну структуру творів загалом, а також окремих розділів мають вплив національні моделі формотворення:

переважає варіантний розвиток тематизму, який ґрунтується на імпровізаційній традиції Сходу.

Синтез різностильових проявів, новаторських технік та трансформації китайського фольклору прослідковуємо у всіх проаналізованих творах: романтичні виражальні засоби та фольклору; риси імпресіонізму із трансформацією народно-пісенних зразків традиційної китайської музики; національні особливості китайської музики із вкрапленням елементів сучасних композиторських технік; синтез колоритних народних мелодій і ладів та західної гармонії романтичної традиції з поліфункційними та поліладовими напластуваннями. При використанні західно-європейських виражальних засобів завжди зберігалась основа китайської народної традиції, китайська музична ментальність.

Відображення думок, обрядів, звичаїв, картин із повсякденного життя людей, історії краю, оспівування героїчних подвигів міфологічних та реальних героїв, краси природи, - лягли в основу китайських опусів.

Отже, у роботі вперше: прослідковано процес становлення та розвитку камерно-вокального жанру – китайської художньої пісні у першій половині XX століття; виявлено стильові тенденції, характерні для кожної композиції; здійснений комплексний музично-теоретичний аналіз широкого спектру композицій виявив своєрідний діалог західної та східної музичних традицій.

Ця робота покликана привернути увагу дослідників до подальшого вивчення репертуару вокалістів-виконавців, який дотепер залишається недостатньо дослідженим як в китайському, так і в українському музикознавстві. Розглянуті у дисертаційному дослідженні композиції складають лише незначну частину концертного репертуару, створеного китайськими композиторами першої половини XX століття.

Ключові слова: *китайська музика, камерно-вокальні твори, фольклор, романтизм, імпресіонізм, жанр, стиль, новаторські техніки,*

фортепіано, музична культура, композиторська концепція, символізм, музикознавчі дослідження, аналіз музичних творів, музична ментальність

SUMMARY

Xiong Chengjian. MUSICAL LANGUAGE OF CHINESE COMPOSERS IN THE CHAMBER-VOCAL GENRE OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Qualifying scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 - Musical Art - Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Lviv, 2025.

The dissertation is dedicated to the issues of formation and development of a new genre in China—the art song. The evolution of Chinese chamber vocal music from the early 20th century is one of the most representative aspects of China's musical art. The study examines the distinctive features of the national stylistics of Chinese chamber vocal music in synthesis with the characteristic elements of European Romantic music.

The multifaceted origins of ancient Chinese vocal music are analyzed through the lens of historical, stylistic, and musical-linguistic aspects, each tied to specific historical periods and dynasties, marking their peaks of flourishing as well as times of decline. The processes of genre formation and development are closely linked to historical, socio-political, and economic events both domestically and internationally.

The synthesis of European music with Chinese national stylistics in chamber vocal compositions led to the emergence of a new genre in Chinese musical art—the Chinese art song, distinguished by new means of expression and various genre subtypes.

The study identifies three stages in the development of this genre. The founders of the genre were young composers who, having received their education abroad, returned to China and created a number of art songs that gained recognition and popularity in the country. Among them were Xiao Youmei, Qing Zhu, and Zhao Yuanren, whose representative compositions include: Xiao Youmei – *"The Poplar Flower"* and *"I'll Ask"*; Qing Zhu – *"The Great River Flows Eastward"* and *"I Live in the Upper Reaches of the Yangtze River"*; Zhao Yuanren – *"How Can I Not Miss Them"*.

The culmination of the Chinese art song in the 1930s is represented by the versatile figure Huang Zi—composer, musicologist, and public figure. His most significant art songs, which stand as exemplary works of the genre, include *"Three Wishes of the Rose"*, *"Like a Flower, Yet Not a Flower"*, *"Ascending the Tower"*, and *"Longing for My Hometown"*.

A prominent representative of the 1940s period, associated with the Chinese people's liberation struggle against foreign invaders (China-Japan), was Liu Xue'an. During this time, alongside lyrical examples of art songs, patriotic and heroic compositions emerged, leading to the rise of the Chinese mass song genre.

A comprehensive analysis of key works, including:

- **Xiao Youmei** – *"The Poplar Flower"*, *"I'll Ask"*,
- **Qing Zhu** – *"The Great River Flows Eastward"*, *"I Live in the Upper Reaches of the Yangtze River"*,
- **Zhao Yuanren** – *"How Can I Not Miss Them"*,
- **Huang Zi** – *"Three Wishes of the Rose"*, *"Like a Flower, Yet Not a Flower"*, *"Ascending the Tower"*, *"Longing for My Hometown"*,
- **Liu Xue'an** – *"Poem of the Red Beans"*, *"Ballad of the Great Wall"*,

provides insight into the extent of European stylistic influence as well as the reliance on traditional Chinese vocal music in the development of the genre.

The Dissertation meticulously examines the expressive means and architectonics, subsequently exploring the synthesis of intrinsic Chinese features

and manifestations of the European tradition in representative works. A detailed analysis of these parameters in the opuses of Chinese composers, particularly the expansion of their genre and stylistic palette, allows for the integration of these works and composers into the stylistic domain of both European and Chinese traditional parameters. This approach highlights the advantages of specific stylistic traits, thereby underscoring the **relevance** of the chosen research topic.

Thus, **the objective** of the present study is to determine the stylistic tendencies characteristic of the composers who founded the genre of Chinese art song, as well as to assess the extent of bilateral influences between the Western European classical major-minor system and traditional Chinese vocal music.

The first chapter notes that, within the framework of China's centuries-old tradition of chamber-vocal music, the early 20th century saw the emergence and development of a new genre—an art song of the European model, *kunstlied*, which in China became known as the "Chinese art song." Subsection 1.2 is dedicated to the socio-political prerequisites for the emergence of the Chinese art song. It is noted that both internal social factors—political events in the country—and external influences contributed to the establishment of the genre. A significant and decisive factor in the transformation of the country's social order was the Xinhai Revolution (1911–1913), along with a series of uprisings, particularly the Wuchang Uprising on October 10, 1911, and later the "May Fourth Movement" of 1919. These events led to the overthrow of the last emperor of the Qing dynasty (1644–1912) and the abdication of the six-year-old Puyi (1912). This marked the end of the 2000-year-long monarchical rule and, simultaneously, the beginning of China's early republican era, signified by the proclamation of the Republic of China.

The democratization of society ignited a desire among aspiring young artists for freedom and exposure to new knowledge. Interest in Western philosophy and science, educational reforms, and musical arts led to a significant wave of talented Chinese youth traveling abroad to pursue studies in Western

Europe and America. This powerful process aimed at integrating China into the global cultural sphere—both European and American.

While studying abroad at prestigious higher education institutions in Germany, Austria, France, and America, young Chinese scholars acquired professional knowledge of the highest level in various fields of science and law in these countries. At the same time, they always found opportunities to engage in the arts—either by studying in state institutions in parallel or by receiving private musical education (lessons in music theory, composition, conducting, instrumental performance, etc.). Among them, the founders of the genre of the Chinese art song and the most renowned composers of that period should be noted: Xiao Youmei (1884–1940), Zhao Yuanren (1892–1982), Qing Zhu (1893–1959), Huang Zi (1904–1938), and Liu Xue'an (1905–1985), who studied only in China.

In Chapter 1.3, *Milestones in the Development of Chinese Vocal Chamber Music*, it is emphasized that, in addition to the influence of Western European vocal music, the formation of the Chinese art song genre was significantly shaped by the millennia-old musical traditions of the national culture, spanning 5,000 years.

Subsection 1.3.1, *Ancient Chinese Songs from the Qin to the Qing Dynasties*, provides a general characterization of these periods, highlighting the distinctive features of their artistic and song culture.

Subsection 1.3.2 outlines the stages and paths of the dissemination of Western musical culture in the East, revealing the early interactions between China and European countries, which began in the early 16th century. Jesuit missionaries played a significant role in the cultural exchange between Europe and China, with Matteo Ricci, Xu Lisheng, and Tomás Pereira being among the most influential figures.

The introduction of *School Music Songs* was a crucial step in incorporating Western musical culture into China. These compositions helped familiarize the Chinese population with the musical traditions of other nations,

leading to a blending and mutual enrichment of musical styles. This, in turn, laid the foundation for modern music education in China, which developed based on these innovations.

In subsection 1.4. *Chinese Art Song: Characteristic Features of the Genre*, it is noted that in Chinese musicological thought there are no clearly defined parameters that would determine the main characteristics of the art song genre. Chinese musicologists and composers themselves believe that the prototype of the Chinese art song genre is the European-style art songs - *kunstlied*. These are the works of Franz Schubert and Robert Schumann. Chinese composer Xiao Yumei notes that Chinese art song primarily synthesizes the features of Austrian-German music, such as Johannes Brahms, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Richard Strauss, and others. Quite often in musicological studies, the term “art song” is used as a characteristic for an author's composition that differs from folklore samples. In folk songs, there are usually several musical variants on the same or similar texts, depending on the region of their creation or existence.

All Chinese composers of the first half of the 20th century who worked in the genre of vocal chamber music sought to merge traditional Chinese poetry with European compositional techniques. They transformed the national methods of monophonic texture and linear thinking by incorporating European approaches to various types of textures, including homophonic-harmonic and polyphonic structures. These composers aimed to enrich the monophonic or choral-style texture, with its typical doublings, by integrating harmonic and polyphonic means, striving to achieve a new sonority for the art song without losing the essence of national musical identity.

Elements of the German *Kunstlied* gradually permeated the works of Chinese composers to varying degrees throughout the evolution of the Chinese art song genre, ultimately shaping a set of distinct characteristics unique to the new Chinese genre. Chinese musicologists have attempted to define and outline its features. This extensive work was summarized by scholars and composers at the *Symposium on the Chinese Art Song* (2007). The key findings were as follows:

Expression of personal emotions, even when conveying collective ideas; Poetic texts of high artistic value; Compositions are written for specific vocal timbres (bass, tenor, etc.); Accompaniment plays a crucial role—typically piano, sometimes supplemented by a few instruments or an orchestra.

In the second, third, and fourth chapters, three stages of the formation and, accordingly, the development of the genre in the first half of the 20th century are outlined.

Chapter 2. The Paths of Formation and the Development of Genre Characteristics in the Chinese Art Song of the 1920s

This chapter is dedicated to the works of the genre's founders—Xiao Youmei, Qing Zhu, and Zhao Yuanren. A comprehensive analysis of Xiao Youmei's artistic pieces, set to the poetry of Yi Weizhai, *Poplar Flower* and *I'll Ask*, in subsection 2.1 reveals a synthesis of Western European romantic stylistic tendencies and the transformation of Chinese folk characteristics. The through-composed variation-sequential development of the melodic line, enriched by pentatonic fragments in various inversions and accompanied by variant development of the piano accompaniment, demonstrates a free improvisational unfolding of the entire composition. The unstructured presentation of concise phrases, motifs, and submotifs further contributes to this improvisatory character. These techniques affirm the masterful fusion of Chinese national means of expression with Western European modal and harmonic features. Polyfunctional chord combinations, chords with substituted, added, or omitted tones, and elliptical turns are frequently used. However, these elements primarily serve a sonorous or tone-painting function, albeit with clearly defined harmonic roles.

Subsection 2.2 explores the works of Qing Zhu, who, in his art song *The Great River Flows Eastward* (set to the poetry of Su Shi) and *I Live at the Upper Reaches of the Yangtze River* (based on medieval poet Li Zhi's text), demonstrates a synthesis of European expressive means and the poetic tradition of the "mountains and waters" school. Depending on the imagery—lyrical or dramatic—the composer employs stable consonant harmonies of the I, II, III, and VI degrees

and their inversions, or dissonant doubly diminished and altered harmonies, chords with substituted tones, and elliptical progressions. Mode-tonal shifts, such as the juxtaposition of parallel and relative keys, are introduced flexibly according to the emotional palette. The work is structured along an East-West axis, intertwining late-Romantic European tendencies with the metaphorical stylistics of the "mountains and waters" school, with the latter playing a dominant role.

In subsection 2.3, the art song *How Can I Not Miss Them?* by Zhao Yuanren, set to contemporary poet Liu Bannan's verse, is analyzed. The poet's symbolic imagery finds a musical embodiment in the vocal composition. Here, Impressionistic and Romantic tendencies of Western European tradition merge with Chinese national elements in the selection of expressive musical means and the principles of song development.

Chapter 3. The Flourishing of the Chinese Art Song Genre in the 1930s.

The artistic legacy of the talented Chinese composer Huang Zi represents the genre's flourishing during this period.

(3.1) The synthesis of Chinese and European musical traditions, along with features of Romanticism and Symbolism, is evident in Huang Zi's art song *Three Wishes of the Rose*.

(3.2) His compositions *Like a Flower—Yet Not a Flower* and *Climbing the Tower*, set to the poetry of ancient poets Bai Juyi (8th century) and Wang Zhuo (11th–12th centuries), further illustrate this stylistic fusion.

(3.3) In the art song *I Miss My Hometown*, based on the poetry of contemporary poet Wei Han Zhang, the composer demonstrates elements of late Romanticism and Impressionism. A comprehensive analysis of expressive means—melody, harmony, and rhythm—reveals the composer's refined craftsmanship in capturing the subtlest emotional nuances. Folk elements are integrated with the major-minor system, emphasizing tonic-subdominant functions typical of folk-song harmonization. Musical development is achieved through variation and sequential techniques, characteristic of both Western and Eastern traditions.

Chapter 4. The Works of Liu Xue'an—A New Stage in the Evolution of the Chinese Art Song.

The works of Liu Xue'an mark a new phase in the development of the Chinese art song, corresponding to the 1930s–1940s—the period of evolution of the genre in China. A disciple of renowned composers Xiao Youmei and Huang Zi, Liu Xue'an continued their traditions while simultaneously developing his distinctive style.

(4.1) A comprehensive analysis of Liu Xue'an's *Poem of Red Beans* reveals the fusion of Chinese poetic tradition with innovative Western European expressive means. Departing from Romantic tendencies, Liu Xue'an skillfully incorporates avant-garde techniques in the piano part, particularly in harmony: polychords of non-tertian construction (predominantly symmetrical second-fourth chords), sonorities with added and substituted tones, polyfunctional and polytonal combinations. Utilizing the pentatonic system in various orientations and principles of variant development, the composer bridges his work to the traditions of Chinese musical culture.

(4.2) In *The Ballad of the Great Wall*, Liu Xue'an demonstrates a predominance of Chinese folk-song tradition. The analysis of this composition highlights the use of recurring pentatonic turns, narrow-range melodic phrases, and a variant principle of melodic development with accompaniment rooted in traditional Chinese song structures. This confirms that while employing European expressive means, the composer remains closely tied to the Chinese folk tradition.

Comprehensive analyses of a number of representative works by prominent Chinese composers Xiao Youmei, Qing Zhu, Zhao Yuanren, Huang Zi, and Liu Xue'an demonstrate a reference to Chinese traditional music, combined with Western stylistic tendencies and contemporary compositional techniques. A detailed architectural analysis of each piece confirms that the compositional structure of the works as a whole, as well as individual sections, is influenced by national form-building models: a predominant variant development of thematic material based on the improvisational tradition of the East.

The synthesis of diverse stylistic manifestations, innovative techniques, and transformations of Chinese folklore is evident in all the analyzed works: romantic expressive means and folklore; features of Impressionism with transformations of folk-song models of traditional Chinese music; national characteristics of Chinese music interwoven with elements of contemporary compositional techniques; a fusion of colorful folk melodies and modes with Western harmony of the Romantic tradition, incorporating polyfunctional and polytonal layering. Despite the use of Western European expressive means, the foundation of Chinese folk tradition and Chinese musical mentality has always been preserved.

The reflection of thoughts, rituals, customs, scenes from people's everyday lives, the history of the land, the glorification of heroic deeds of both mythological and real figures, and the beauty of nature form the foundation of Chinese opuses.

Thus, for the first time, this study: Traces the process of formation and development of the chamber-vocal genre—the Chinese art song—in the first half of the 20th century; Identifies stylistic tendencies characteristic of each composition; Conducts a comprehensive music-theoretical analysis of a wide spectrum of compositions, revealing a distinctive dialogue between Western and Eastern musical traditions.

This work aims to draw researchers' attention to the further study of the vocal repertoire of performers, which remains insufficiently explored in both Chinese and Ukrainian musicology. The compositions examined in this dissertation represent only a small part of the concert repertoire created by Chinese composers in the first half of the 20th century.

Keywords: *Chinese music, chamber-vocal works, folklore, Romanticism, Impressionism, genre, style, innovative techniques, piano, musical culture, composer's concept, Symbolism, musicological research, analysis of musical works, musical mentality.*

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ
ДИСЕРТАЦІЇ**

**Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові в
галузі «Мистецтвознавство»**

1. Ксіонг Ченгіанг. Особливості музичної мови китайської художньої пісні першої третини ХХ століття Хуан Цзи «Три бажання троянд». Українська музика Науковий часопис. Ukrainian music scientific journal щоквартальник / quarterly, Число 2 (45) 2023, Видавничий дім «Гельветика» 2023. – С.51-58.

DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-2-45-6>

2. Ксіонг Ченгіанг. Синтез китайської та європейської музичної традиції в композиторській інтерпретації Хуан Цзи віршів стародавніх китайських поетів. Науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», Випуск 46. Рівне: РДГУ, 2023, - С. 36-42.

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.671>

3. Ксіонг Ченгіанг. Музична мова Цін Чжу в китайській художній пісні «Велика ріка тече на схід» на поезію Су Ші. Науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку». Випуск 48. Рівне : РДГУ, 2024, - С. 107-113.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.757>

Письменна О., **Ксіонг Ченгіанг.** Синтез романтичних західно-європейських тенденцій та національних китайських засобів виражальності у художній пісні Сяо Юмея на вірші І Вейчжая «Квітка тополі». Науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», Категорія В. Випуск 49/ Рівне: РДГУ, 2024, - С.162-169

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.851>

Публікації апробаційного характеру

1. Ксіонг Ченгіанг. Поетичний образ піпи в пісні Хуа Яньцзюня «Два джерела відбивають місяць» на вірші Ван Цзяня. Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть ХУІІ міжнародна науково-практична конференція. Дрогобич 1 грудня 2023 Тези 2024 - С.28-31.

2. Ксіонг Ченгіанг. Камерно-вокальна творчість Цін Чжу: на перехресті східної та західної культур (Україна-КНР). Збірник матеріалів ІІІ Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників «Культура і мова в сучасному багатомовному та багатовекторному дискурсі». Ужгород. 25–26 квітня 2024 р. – С.78-82.

Конференції:

1. Ксіонг Ченгіанг. Поетичний образ піпи в пісні Хуа Яньцзюня «Два джерела відбивають місяць» на вірші Ван Цзяня. Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть ХУІІ міжнародна науково-практична конференція. Дрогобич 1 грудня 2023 Тези 2024. - С.28-31.

2. Ксіонг Ченгіанг. Звукозображальність у камерно-вокальній творчості китайських композиторів Хуан Цзи та Цін Чжу. Мистецький форум «Симбіоз ідей». Львів 18-20 березня. 2024 ІІІ Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин. Львів 18-20 березня 2024.

3. Ксіонг Ченгіанг. Камерно-вокальна творчість Цін Чжу: на перехресті східної та західної культур (Україна-КНР). Збірник матеріалів ІІІ Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників «Культура і мова в сучасному багатомовному та багатовекторному дискурсі». Ужгород. 25–26 квітня 2024 р. – С.78-82.

4. Ксіонг Ченгіанг. «Поема про червоні боби» Лю Сюеаня: синтез китайської традиційної музики та західно-європейських новаторських виражальних засобів. ІІІ міжнародна науково-практична конференція

кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, присвячена 180-річному ювілею 25 травня 2024 року.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	11
ВСТУП	26
РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ЖАНРУ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ У КИТАЇ	35
1.1. Китайська художня пісня як предмет музикознавчих досліджень.....	35
1.2. Соціально-політичні передумови виникнення китайської художньої пісні.....	40
1.3. Віхи розвитку китайської вокальної камерної музики	45
1.3.1. Стародавні китайські пісні від династії Цінь до Цін: загальна характеристика.....	46
1.3.2. Етапи та шляхи поширення західної музичної культури на Схід.....	56
1.4. Китайська художня пісня: характерні риси жанру	62
Висновки до першого розділу.....	74
РОЗДІЛ 2. ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВИХ РИС У КИТАЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПІСНІ 20 РОКІВ	83
2.1. Сяо Юмей, Цін Чжу та Чжао Юань Жень - фундатори вокального жанру у Піднебесній	83
2.1.1. Національні китайські засоби виражальності та романтичні західно-європейські ладово-гармонічні прояви у творах Сяо Юмея на слова І Вейчжая «Квітка тополі» та «Запитаю»	84
2.2. Синтез європейських музично-виражальних засобів та традицій поетичної школи «гір і вод» у композиціях Цін Чжу на вірші Су Ши та Лі Чжі	99

2.2.1. Китайська художня пісня Цін Чжу «Велика ріка тече на Схід» на поезію Су Ші – зразок поєднання західної композиторської техніки у із традиціями класичної китайської поезії	99
2.2.2. Збереження китайської музичної ментальності у художній пісні Цін Чжу «Я живу у верхів'ї річки Янцзи» на слова середньовічного поета Лі Чжі при використанні західних композиційних технік	112
2.3. Романтичні та імпресіоністичні тенденції у художній пісні Чжао Юань Жень «Як я можу не сумувати за ними?».....	119
Висновки до другого розділу	129
РОЗДІЛ 3. РОЗКВІТ ЖАНРУ КИТАЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ У 30-І РОКИ: ТВОРЧІСТЬ ХУАН ЦЗИ	136
3.1. Риси романтизму та символізму у китайській художній пісні Хуан Цзи «Три бажання троянд	136
3.2. Синтез китайської та європейської музичних традицій в художніх піснях «Як квітка — не квітка» та «Сходження на вежу» Хуан Цзи на вірші стародавніх поетів: VIII століття Бо Цзюя та XI – XII століття Ван Чжо	145
3.3. Пізньоромантичні та імпресіоністичні риси у художній пісні Хуан Цзи «Сумую за рідним містом» на вірші сучасного поета Вей Хань Чжана.....	153
Висновки до третього розділу.....	159
РОЗДІЛ 4. ТВОРЧІСТЬ ЛЮ СЮЕАНЯ – НОВИЙ ЕТАП У РОЗВИТКУ ЖАНРУ КИТАЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ	165
4.1. «Поема про червоні боби» Лю Сюеаня зразок поєднання китайської поетичної традиції та західно-європейських новаторських виражальних засобів.....	165
4.2. Домінування народно-пісенної китайської традиції у «Баладі про Велику стіну» Лю Сюеаня.....	174
Висновки до четвертого розділу.....	179
ВИСНОВКИ.....	182

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	195
----------------------------------	-----

ВСТУП

Становлення та розвиток жанру китайської художньої пісні припадає на початок XX століття. Таку назву отримала в Піднебесній мистецька пісня європейського зразка, орієнтована на німецьку романтичну традицію – *Kunstlied*. На формування жанру значний вплив мали як зовнішні політичні, так соціальні внутрішні фактори – Сінхайська революція (1911 – 1913р.р.) та , згодом, «Рух 4 травня» 1919р. Результатом Учанського повстання 10-го жовтня 1911 р. стало повалення останнього імператора Цінської імперії (1644-1912 р.р.) та зречення від престолу шестирічного Пу І (1912 р.). Ці події спричинили закінчення понад 2000 літнього правління монархії та ознаменували проголошення Китайської республіки.

У рамках «Руху 4 травня» спостерігались дві домінуючі тенденції - модернізація культури та національно патріотичний рух. Просвітницьке спрямування руху було націлене на поглиблене вивчення новацій у культурних досягненнях та наукових відкриттях Заходу. Посилення інтересу до західних філософії, культури та науки спричинило потужну хвилю виїзду талановитої перспективної китайської молоді для навчання та здобуття освіти різних рівнів та спрямувань у країнах Західної Європи та Америки. Навчаючись приватно у західно-європейських музикантів, знайомлячись із творами різних стилів, після повернення в країну, композитори реалізували свої знання у створенні музичних закладів, komponуванні музичних опусів, зокрема камерно - вокальних, розвитку музичної освіти.

На сьогодні у китайській музикознавчій літературі немає чітко окреслених параметрів виражальних засобів та елементів музичної мови, які б беззаперечно підтверджували, що «китайська художня пісня» походить від романтичних пісень західно-європейського зразка. У цьому твердженні музикознавців та композиторів скоріше механічне перенесення ознак одного жанру на інший (європейського на китайський) без ґрунтового аналізу пісень китайської традиції попереднього періоду та, відповідно,

поезії (китайської середньовічної та сучасної) із відповідними параметрами романтичних західно-європейських композицій. Відтак, необхідне їх порівняння із багаточисельними творами жанру створених на початку століття, а також із особливостями музичної мови низки композиторів того ж періоду. Немаловажним, а навіть вирішальним фактором вважаємо вплив стилевих особливостей музичної культури країн, де навчались китайські митці, а також рівень їх професіоналізму, оскільки, зазвичай, майже усі китайські майбутні науковці, виїжджали за кордон із ціллю вивчення точних наук чи наук гуманітарного спрямування - суспільно-політичних, філософських тощо. Музикою вони займались у вільний від основного навчання час, переважно приватним способом. Незважаючи на такі факти, що основне спрямування навчання молодих вчених за кордоном були точні науки, право та філософія, вважаємо що здобуття ними спеціальної музичної освіти у вишах іноземних країн, а згодом у Китаї, а також студіювання музики на приватному рівні привело до стану високого професіоналізму молодих митців, що проявилось у створенні масиву високохудожніх творів різних жанрів, та, зокрема, у жанрі китайської художньої пісні. Також необхідно відзначити універсалізм творчих постатей молодих вчених: окрім композиторської діяльності, вони яскраво проявили себе у галузі розвитку китайської професійної музичної освіти, а також як громадські діячі, та у інших напрямках, таких як філософія, література та поезія, точні науки – математика, фізика, військова справа та як очільники різних мистецьких установ та закладів, у процесах керування розвитку культури у країні.

Отже у 20-х роках XX століття у Піднебесній з'явилися перші зразки китайської художньої пісні.

Унікальність цього жанру виявляється у взаємозв'язку та взаємопроникненні моделей вокальної західноєвропейської музики та національною своєрідністю китайських фольклорних пісенних зразків та

поезії. На початкове становлення жанру мали вплив засвоєні китайськими композиторами комплекси виражальних засобів, особливостей музичної мови у творчості європейських композиторів романтиків, з якими вони мали можливість познайомитись під час їх навчання у країнах Європи та США. Найвідомішими та найталановитішими серед них вважаємо Сяо Юмея (1884 – 1940), Чжао Юань Женья (1892-1982), Цін Чжу (1893 – 1959). Розквіт жанру представлений низкою творів Хуан Цзи (1904 – 1938), а наступні 40-50-і р.р. - композиціями Лю Сюеаня (1905-1985)

Цим постатям китайських композиторів, які стояли коло основ зародження та розвитку жанру на приділено належної уваги. Зазвичай, це перелік їх досягнень та фактологічний матеріал щодо життєвого шляху. Також відсутні детальні дослідження музично-виражальних засобів, зокрема, мелодії, гармонії, ритму, зв'язку поезії з музикою, особливостей музичної мови їх камерно-вокальних композицій, досі не проведено, в чому і вбачаємо **актуальність** пропонованої роботи. Робота видається потрібною як частина загальної складової (робота охоплює відтинок часу - перша половина ХХ століття) для визначення основних параметрів характеристики жанру з ціллю наукового осмислення особливостей жанру китайської художньої пісні, виявлення її характерних рис у ранній період розвитку, в контексті синтезу китайських та європейських стильових тенденцій.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане у аспірантурі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка і відповідає темі № 5 «Позаєвропейські артефакти музичної культури минулого і сучасності» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2020 – 2025 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Протокол засідання № 06 від 16.12. 2021 р.

Мета пропонованого дослідження — визначити стильові тенденції, притаманні композиторам-фундаторам жанру китайської художньої пісні, рівень двосторонніх впливів західно-європейської класичної мажорно-мінорної системи та традиційної китайської вокальної музики.

Поставлена мета передбачає наступні **завдання**:

- окреслити суспільно-політичні зовнішні впливи та внутрішні події у країні, які стали поштовхом для розвитку у Китаї нового жанру під назвою «китайська художня пісня»;
- проаналізувати історію розвитку вокального мистецтва впродовж тривалого періоду процвітання та занепаду династій у Піднебесній;
- здійснити ґрунтовний аналіз репрезентативної вибірки камерно-вокальних творів видатних китайських композиторів, таких як Сяо Юмей, Чжао Юань Жень, Цін Чжу, Хуан Цзи, Лю Сюеань;
- дослідити музично-виражальні засоби камерно-вокальних творів початку ХХ століття, відтак, стильові тенденції, властиві для кожного композитора, міру взаємовпливу європейських та китайських традицій.

Об'єктом дослідження є жанр камерно-вокальної музики - китайської художньої пісні початку ХХ століття та закономірності його розвитку.

Предметом дослідження є вокальні композиції провідних китайських митців, музично-виражальні особливості, архітектоніка, відтак стильові особливості творів.

Матеріал дослідження охоплює 11 зразків жанру, які репрезентують різну міру прояву двосторонніх зв'язків та, відповідно, домінування тих чи інших стильових тенденцій. Це наступні композитори та їх твори:

- **Сяо Юмей** «Квітка тополі» та «Запитаю» (вірші І Вейчжая);
- **Цін Чжу** «Велика ріка тече на Схід» (вірші Су Ши) та «Я живу у верхів'ї річки Янцзи» (вірші Лі Чжі);

- **Чжао Юань Жень** «Як я можу не сумувати за ними» (вірші Лю Баннона);
- **Хуан Цзи** «Три бажання троянд» (Лонг Ці), «Як квітка – не квітка» (вірш Бо Цзюя), «Сходження на вежу» (Ван Чжо), «Сумую за рідним містом» (вірш Вей Хань Чжана);
- **Лю Сюеань** «Поема про червоні боби» (вірші Цао Сюеціня), «Балада про Велику стіну» (поезія Пан Цзіньонга).

Хронологічні межі аналітичної частини роботи охоплюють першу половину XX століття.

Методологічну базу дисертаційної роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, застосованого для встановлення витоків та подальшого розвитку камерно-вокального жанру в Китаї;
- *жанрово-стильового* – задля визначення особливостей стильової специфіки розгляданих творів;
- *структурно-функційного* – для музично-теоретичного аналізу їх композиційних особливостей;
- *аналітичного* - використовується у процесі детального аналізу матеріалу дослідження.

Теоретичну основу дослідження склали наукові дослідження, праці та періодичні видання за такими спрямуваннями:

- праці, у яких висвітлені політичні та соціальні події Китаю на початку XX століття, які мали визначальний вплив на розвиток мистецтва у країні, зокрема музики. Це - Чжоу Цецзон [115], Фербенк і Лю Гуанцзін [98], Лі Реньюань [41], Фан Хао [93], Ло Чжітянь [48] та ін.
- роботи, присвячені становленню та розвитку культури Китаю, розкриттю особливостей китайської музичної ментальності, синтезу європейських та китайських національних традицій, процесу становлення та розвитку жанру художньої пісні. Це – Юй Юхе та Юй Ляньчен [124], Гун Шудуо [13], Чжун Шуа [116], Ге Чжаогуан [9], Ян Інью [125], Ван Юхе

[196], Юй Руньян [121], Лю Цзінчжі [52], Лі Цзін [45], Ма Вей [61], У Хунюань [91], Дай Пенхая [15], Ден Кай Юань [16], А. Гудаму [1], Юе Тянь [120], Хе Сін [105], Ван Юйхе [6], Ся Сяоянь [87], Сюе Цянхуа [85], Ярослав Шекера [118].

- творчим портретам та віхам життя провідних китайських композиторів, творцям жанру художньої пісні. Це – Чун Ляо [117], Ші Лі [119], Чень Менмен [112], Гоу Ін [11], Дай Пенхай [15], У Хуісюйя [90] та інші.

Наукова новизна полягає в тому, що в дисертації вперше:

- охарактеризовано історичні та соціально-політичні передумови виникнення жанру художньої пісні в Китаї;
- прослідковано етапи розвитку китайської вокальної музики в час панування імперії до початку періоду республіки Китай;
- окреслено шляхи поширення європейської музики на Схід;
- досліджено процес становлення та розвитку камерно-вокального жанру у музичній культурі Китаю першої половини ХХ століття;
- здійснено комплексний аналіз низки показових вокальних композицій китайських авторів та виявлено спільні та відмінні риси в руслі культурного діалогу між китайськими і європейськими традиціями;
- прослідковано зв'язок між музичними та поетичними текстами, здійснено переклади на українську мову низки віршів китайських старовинних класичних та сучасних поетів.

Науково-практичне значення дослідження полягає у можливості використання її матеріалів в навчальних курсах «Історія китайської камерно-вокальної музики», «Спеціальний клас: академічний спів», «Історія вокального мистецтва народів світу», «Аналіз музичних творів» для студентів вокального та музикознавчого факультетів середніх спеціальних та вищих навчальних закладів (музичних академій, інститутів мистецтв, музично-педагогічних факультетів університетів). Проаналізовані твори із

перекладеними текстами можуть бути виданими з метою їх популяризації, поширення та впровадження в репертуар українських та китайських виконавців.

Особистий внесок здобувача. Усі вибрані композиції у жанрі китайської художньої пісні початку ХХ-го століття вперше досліджено з позицій виявлення особливостей виражальних засобів, музичної стилістики, архітектоніки. Здійснений автором переклад з китайської на українську дає можливість проаналізувати в усіх прикладах співвідношення поетичного та музичного текстів, окреслити використання символів, метафор у китайській поетичній традиції. Детальний аналіз репрезентативних творів дав можливість виявити, що у палітрі стилістичних рис та мовновиражальних засобів поєднано ладові, метроритмічні, темброві, формотворчі тенденції китайської та європейської музики. Окреслено вагому роль акомпанементу. Відзначено, що на композиційну структуру та принципи розвитку побудов мають вплив національні моделі формотворення, які ґрунтуються на варіантному розвитку тематизму під впливом східної імпровізаційної традиції. Музична мова китайських композиторів початку століття у жанрі художньої пісні витримана у романтичному, імпресіоністичному руслі у взаємопереплетенні із традиційними китайськими виражальними засобами.

Дисертація є самостійною науковою працею. Три публікації здобувача одноосібні. Усі результати дисертаційного дослідження, які виносяться на захист, отримані автором особисто. Участь у конференціях, а відтак виголошені доповіді, є самостійними. У дисертаційній роботі, з наукових праць, які видано у співавторстві з науковим керівником використано лише ті результати, які належать автору. Співвідношення авторських текстів в одній публікації – 50%-50%.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювались на засіданнях кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Висновки і результати

дослідження висвітлювались у виступах на чотирьох Міжнародних конференціях:

Конференції:

1. Тема доповіді: Поетичний образ піпи в пісні Хуа Яньцзюня «Два джерела відбивають місяць» на вірші Ван Цзяня. Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть ХУІ міжнародна науково-практична конференція. Дрогобич 1 грудня 2023. Тези 2024. - С.28-31.

2. Тема доповіді: Звукозображальність у камерно-вокальній творчості китайських композиторів Хуан Цзи та Цін Чжу. Мистецький форум «Симбіоз ідей». Львів 18-20 березня. 2024 ІІ Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин. Львів 18-20 березня 2024.

3. Тема доповіді: Камерно-вокальна творчість Цін Чжу: на перехресті східної та західної культур (Україна-КНР). Збірник матеріалів ІІ Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників «Культура і мова в сучасному багатомовному та багатовекторному дискурсі» 25–26 квітня 2024 р. – С.78-82.

4. Тема доповіді: «Поема про червоні боби» Лю Сюеаня: синтез китайської традиційної музики та західно-європейських новаторських виражальних засобів. ІІ міжнародна науково-практична конференція кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, присвячена 180-річному ювілею 25 травня 2024 року.

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 3-х одноосібних статтях та в 1-ій у співавторстві, надрукованих у фахових виданнях, затверджених ВАК України, 2-х публікаціях апробаційного характеру у збірках матеріалів і тез Міжнародних науково-практичних конференцій.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Загальний

обсяг дисертації становить 213 сторінок, з них основного тексту 194 сторінок, список використаної літератури – 135 позицій.

РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ЖАНРУ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ У КИТАЇ

1.1. Китайська художня пісня як предмет музикознавчих досліджень

Уся література, якою послуговувався автор при написанні дисертаційного дослідження поділена на три групи.

1 група складають праці переважно китайських науковців, у яких висвітлені політичні та соціальні події Китаю на початку XX століття, які мали визначальний вплив на розвиток мистецтва у країні, зокрема музики. Це ґрунтовна праця **Чжоу Цецзона** «Історія – Рух 4 травня» [115] у якій описані масові протести в Пекіні та інших містах Піднебесної у 1919р. – проти підписання Версальського договору. Також автор відзначає, що «Рух 4 травня» активізував нові ідеї у кругах студентів, страйки в рядах промисловців та революційні прояви в літературі [115]. Питанням особливостей суспільно-політичного устрою та його змін, зовнішнім впливам та рухам у середині країни присвячені праці низки авторів, це - **Фербенк і Лю Гуанцзін** «Кембриджська історія Китаю за часів пізньої династії Цін» [98], **Лі Реньюань** «Нові комунікаційні засоби масової інформації та інтелектуали пізньої династії Цін» [41], **Фан Хао** «Історія транспорту між Китаєм і Заходом» [93], **Ло Чжітянь** «Зміна влади: ідеологія, суспільство та наукові кола в сучасному Китаї» [48].

2 група вміщує музикознавчі дослідження китайських та українських авторів, присвячені питанням **музичного мистецтва в Китаї**, зокрема процесу **становлення та розвитку жанру художньої пісні**, окремих аспектів **виконавства**, виявленню спільних рис між особливостями **китайської поезії** епохи середньовіччя (у цьому випадку, «поезії вод і гір» - шаншуй) і традиціями **німецької романтичної пісні XIX століття**. Також сюди відносимо роботи китайських дослідників щодо розвитку камерно-

вокального європейського мистецтва та його впливу на формування жанру художньої пісні в Китаї.

Проблемам становлення та розвитку китайської культури, мистецтва, зокрема музики, її еволюційних процесів впродовж століть, питанням взаємозв'язків з іншими країнами присвячені розвідки багатьох китайських вчених, це – **Юй Юхе та Юй Ляньчен** «Історія культурних обмінів між Китаєм і Заходом у сучасні часи» [124], **Гун Шудуо** «Вступ до сучасної китайської культури» [13], **Чжун Шуха** «Назустріч світові: історія вивчення Заходу сучасними китайськими інтелектуалами» [116], **Ге Чжаогуан** «Історія китайської думки» [9]. У дослідженнях **Ян Інью** «Історія давньої китайської музики» [125] та **Ван Юхе** у монографії «Історія сучасної китайської музики» [196] автори окреслюють основні віхи формування та розвитку китайської музичної культури, а також акцентують на її багатовіковій традиції.

Масштабне дослідження **Юй Руньяна** «Історія західної музики» [121] представляє серію розвідок, присвячених стильовим особливостям вокальної музики Західної Європи. У книзі розглядається творчість європейських композиторів, зокрема Франца Шуберта, Роберта Шумана, Гуго Вольфа та Густава Малера, для яких вокальні цикли та окремі вокальні мініатюри були провідним жанром або займали вагоме місце в їхній творчості.

Грунтовними працями, у яких китайські музикознавці висвітлюють історію китайської музики на сучасному етапі є розвідки **Лю Цзінчжі** «Історія китайської нової музики» (том 1 і 2) [52] та **Лі Цзіна** «Музичний Китай - сучасна музична культура та соціальна трансформація» [45]. Дисертація **Ма Вей** «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» [61] присвячена проблемі художньої форми, її трактування в філософії мистецтва Китаю та в європейському музикознавстві.

Дисертаційне дослідження китайського науковця **У Хунюаня** «Китайская художественная песня: история и теория жанра» [91], захищене у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського у 2006 році, присвячене виявленню характерних рис жанру. У межах окресленої проблематики автор не лише аналізує політичні та соціальні передумови виникнення художньої пісні, а й розглядає творчість композиторів, які стояли біля її витоків. Водночас основна увага в роботі зосереджена на життєвому та творчому шляху видатних композиторів, таких як Цін Чжу, Хуан Цзи тощо, а також на філософському, естетичному та символічному навантаженні класичної китайської поезії й змісті віршів сучасних авторів. Проте ґрунтовний музично-теоретичний аналіз виражальних засобів відсутній, що зумовлює доволі поверхове окреслення особливостей музичної мови композиторів.

У статті **Дай Пенхая** «Історичний розвиток художніх пісень в Китаї» [15], автор досліджує процеси становлення та розвитку жанру та розглядає питання відповідності музичного тексту до поезії. Провідною думкою **Ден Кай Юаня** у дисертації «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980 – 90-х років: жанрова стилістика» [16] є визначальна роль фольклору. Він вважає, що для китайської музики ХХ століття китайська народна пісенно-танцювальна творчість стала підґрунтям для створення професійними композитами своїх опусів. Також автор відзначає особливості художнього бачення світу китайськими митцями, в основі якого лежить природоцентристське трактування дійсності, природи.

У Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка захищена дисертація Сун Хан «Символи природи в китайській вокальній музиці ХХ – ХХІ сторіччя» [84], присвячена специфіці поєднання традиційної національної музичної виразності і європейських мовно-стильових елементів у пісенному доробку китайських композиторів. Проте

аналітичні студії цієї дисертації заторкують лише певну тематичну сферу образів природи, відтак розглядають подану проблему в іншому аспекті.

Аспекти виконавської майстерності у мистецькому просторі Китаю досліджені у статті **А. Гудаму** «Академічне вокальне мистецтво Китаю в контексті сучасної музикології» [1]. У своїй праці автор зосереджується на методико-педагогічних та виконавсько-технічних проблемах китайської вокальної музики, а також аналізує виконавські особливості видатних китайських співаків.

Юе Тянь у дослідженні «Аналіз характеристик і виконання китайських художніх пісень» [120] акцентує увагу на синтезі європейської та китайської національної традицій, наголошуючи на важливості збереження китайського духу та ментальності. Подібна проблематика розглядається й у працях **Хе Сін** «Походження та особливості китайських художніх пісень» [105], **Ван Юйхе** «Нова китайська музика в першій половині цього століття під злиттям китайської та західної музики» [6], **Ся Сяоянь** «Озираючись назад на історію: китайські художні пісні в першій половині XX століття» [87], а також у роботі **Сюе Цянхуа** «Про розвиток мистецтва художньої пісні в Китаї» [85].

До цієї ж групи належать дослідження, присвячені давній поезії та літературі Китаю, а також функціонуванню ритуалів, міфів, символів і художніх образів, пов'язаних з обрядовими діями. Зокрема, у статті «Сутність та витоки художньої образності китайської поезії» **Ярослав Шекера** [118] прагне проникнути в специфіку процесу образотворення та простежити витоки образного мислення. Виходячи з уявлень китайців про навколишній світ, дослідник висвітлює ці аспекти з позицій даосизму.

3 група. Постаті китайських композиторів, віхи їх життєтворчості, процеси формування світоглядних та композиторських позицій.

Чун Ляо (онука композитора) подає детальну інформацію про життєвий і творчий шлях митця Цін Чжу, основоположника жанру художньої пісні: «Німецький китаєць: Мінливе життя композитора» [117].

Естетичним та семантичним питанням присвячена стаття **Ші Лі** «Оцінка пісні «Я живу на початку річки Янцзи» — і обговорення музичної естетики Цін Чжу» [119].

Низка праць китайських та українських музикознавців спрямована на створення портрету одного із основоположників жанру – Хуан Цзи. Дослідник китайської музичної культури **Чень Менмен** у праці «Хуан Цзи – композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури новітньої доби» [112] окреслює постать та спадщину Хуан Цзи у контексті формування національної музичної китайської культури, його роль у вихованні першого покоління китайських композиторів.

У статті «Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи» **Гоу Ін** [11] дає образну та естетичну оцінку композицій Хуан Цзи.

Твори самого композитора та його роздуми про музику, і також місце митця у суспільно-історичному розвитку суспільства вміщені у двотомнику «Колекція посмертних творів Хуан Цзи» [30] «黄自遗作集», де перший том присвячений питанням теорії літератури, а другий – зібранню вокальної музики композитора.

Дай Пенхай у дослідженні «Хуан Цзи. Хронологія» [15] окреслює основні принципи роботи над музичним твором, які запропонував Хуан Цзи. Домінінтною думкою, яка звучить у роботі є прагнення синтезувати класичну китайську національну спадщину та досвід іноземної європейської та американської традицій.

Подібній проблематиці присвячене дослідження **У Хуісюйя** «Порівняльний аналіз культурного змісту художніх пісень Шуберта і Хуан Цзи» [90], де на прикладі кількох кращих зразків жанру відзначаються їх спільні та відмінні виражальні засоби .

У всіх перелічених працях основна увага зосереджена на життєвому та творчому шляху митців, їхніх досягненнях у композиторській і громадській діяльності, а також переліку отриманих нагород. Аналіз творчої спадщини здебільшого поданий в естетичному та філософському аспектах, тоді як дослідження музичної мови або виконане поверхово, або ж відсутнє взагалі.

1.2. Соціально-політичні передумови виникнення китайської художньої пісні

На початку XX століття, у контексті багатовікової традиції камерно-вокальної музики Китаю, відбувся процес становлення та розвитку нового жанру – мистецької пісні європейського зразка (*kunstlied*), що отримала в Китаї назву «китайська художня пісня».

Передумови її виникнення були зумовлені як внутрішніми соціально-політичними чинниками, так і зовнішніми впливами¹. Ці взаємозв'язки мали глибокий двосторонній причинно-наслідковий характер. Визначальними подіями, що спричинили кардинальні зміни у суспільному устрої країни, стали Сіньхайська революція (1911–1913) та, згодом, «Рух 4 травня» (1919).

¹ На той час Китай був напівколоніальною імперією під владою Японії. 1927 - «Громадянська війна в Китаї — серія збройних конфліктів на території Китаю між силами, підконтрольними владі Китайської Республіки та китайськими комуністами, в 1927—1950 роках (з перервами). Війна почалася 1 серпня 1927 році після Північного походу, у ході якого за рішенням правого крила Гоміньдану, на чолі якого стояв Чан Кайші, розірвали союз між Гоміньданом і КПК» [12].

«Мукденський або Маньчжурський інцидент 18 вересня 1931 року — важлива подія в історії республіканського Китаю, яка передувала японському захопленню Маньчжурії та початку Другої китайсько-японської війни (1937—1945)» [64].

Під час **Сіньхайської революції** відбулася серія повстань, ключовим серед яких стало **Учанське повстання** 10 жовтня 1911 року. Його наслідком стало повалення останнього імператора династії Цін (1644–1912) та зречення престолу шестирічного Пу І у 1912 році. Ця подія ознаменувала кінець більш ніж двотисячолітнього монархічного правління та водночас стала початком **ранньої республіканської ери Китаю**, яка розпочалася з проголошення **Китайської Республіки**. Через вісім років після початку революції, у 1919 році, країну охопив **«Рух 4 травня»**, який розпочався масовими протестами в Пекіні та інших містах. Демонстранти виступали проти підписання Версальського договору, укладеного за підсумками Паризької мирної конференції. Його положення обмежували геополітичні інтереси Китаю, що викликало широкий резонанс та протестні акції серед прогресивної громадськості.

«Рух 4 травня» набув ідейно-просвітницького та культурно реформаторського значення. У його межах відбулося злиття двох рухів - нового культурного і молодіжного патріотичного, що набули значення національного руху за модернізацію культури» [Цит. за 91, с.40]. Домінуючі лінії «Руху 4 травня» мали просвітницьке спрямування: поглиблене вивчення філософських тенденцій та ознайомлення із новаціями у сфері наукових відкриттів Заходу. Система європейської освіти мала вплив на реформаторські заходи у сфері китайської освіти. «Нова інтелігенція вважала, що в науці є «правдивість», яка досягається емпіризмом і доктриною речових доказів. Тільки за наявності «правдивості» можуть бути досягнені добро і краса. Гаслом нової науки стало - використовувати наукові методи, розвивати «науковий дух». Фактором будівництва нового суспільства стало гармонійне поєднання науки і демократії, що зародило в масах «сучасне» ставлення до життя. Демократизація суспільства породила прагнення індивіда до свободи» [Цит. за 91, с.40]. Окреслюючи свою

позицію щодо пануючого в Піднебесній вчення Конфуція, Чень Дусю² (陈独秀), відзначаючи його цінність, підкреслював, що «...його не можна приймати цілком у XX столітті, оскільки воно не відповідає вимогам сучасності. Згідно з моральними нормами конфуціанства, необхідно шанувати монарха, предків, сім'ю, а окрема особистість є частиною цієї системи, а не індивідуальністю, і тому не може заявляти про свої права. Норми феодального суспільства несумісні з сучасною епохою індивідуалізму» [Цит. за 91, с.40].

Зацікавлення філософією та наукою Заходу, його освітніми реформами та музичним мистецтвом спричинило потужну хвилю еміграції талановитої та перспективної китайської молоді. Вони виїжджали для здобуття освіти різного рівня та напрямку в країнах Західної Європи та Америки. Цей процес мав на меті інтеграцію Китаю у світовий культурний простір, зокрема в європейську та американську традиції.

Навчаючись у престижних закладах вищої освіти Німеччини, Австрії, Франції та США, китайські студенти отримували ґрунтовні професійні знання в різних сферах науки та права. Водночас вони активно долучалися до мистецького життя: дехто навчався паралельно у державних навчальних закладах, інші здобували музичну освіту приватним чином – через уроки з теорії музики, композиції, диригування чи гри на музичних інструментах.

Серед тих, хто зробив значний внесок у розвиток **жанру китайської художньої пісні**, слід відзначити видатних композиторів того періоду: **Сяо Юмея (1884–1940), Юань Женя (1892–1982), Цін Чжу (1893–1959), Хуан Цзи (1904–1938), Лю Сюеаня (1905–1985**, отримав освіту виключно в Китаї).

² Чень Дусю – 1879-1942 - відомий політичний діяч, засновник Комуністичної партії Китаю.

Основні факти у формування їх як музикантів. Молоді перспективні науковці, які здобували вищу освіту переважно в галузях точних наук, математики, фізики, права та філософії, водночас активно цікавилися музикою. Багато з них навчалися в державних мистецьких закладах або брали приватні уроки, поєднуючи свої наукові студії з мистецькою діяльністю.

Сяо Юмей – перший китайський доктор музики. Сяо Юмей став першим китайським вченим, який здобув ступінь доктора музики, захистивши дисертацію «Китай до XVII століття: дослідження історії оркестру». Навчання він розпочав у Токійській музичній школі (Японія), паралельно вивчаючи педагогіку на філософському факультеті Токійського університету, а також факультативно займаючись фортепіано і вокалом.

Після короткого повернення до Китаю у 1912 році (що збіглося з проголошенням Китайської Республіки), Сяо Юмей продовжив навчання в Ляйпцизькій консерваторії (Німеччина), де студіював композицію та фортепіано. У 1919 році він здобув докторський ступінь у Берлінському університеті, навчаючись під керівництвом видатного німецького музикознавця Гуго Рімана.

Чжао Юань Жень – від математики до музикознавства. Чжао Юань Жень (1892–1982) отримав музичну підготовку з раннього дитинства: його батько чудово грав на китайській флейті, а мати була співачкою Kunqu Opera. З 1909 по 1914 рік він навчався у Корнельському університеті (США), де поряд із математикою та фізикою студіював музикознавство. У 1915 році вступив до Гарвардського університету, де розширив свої знання у галузі філософії та музики.

Повернувшись до Китаю у 1920 році, Чжао отримав ступінь доктора філософії і почав викладати математику, фізику та психологію в Університеті Цінхуа. У 1921 році він знову повернувся до Гарварду, щоб вивчати лінгвістику, а також викладати китайську мову та філософію.

У 1937 році, під час Другої китайсько-японської війни (1937—1945) Чжао Юань Жень емігрував до США, де викладав у Гавайському університеті, Єльському університеті, Гарварді та Каліфорнійському університеті в Берклі.

Цін Чжу – поєднання права і музики.

Цін Чжу (1893–1959) є одним із основоположників жанру китайської художньої пісні. У 1920 році він закінчив Берлінський університет, а згодом у Гамбурзі здобув ступінь доктора права за дисертацію «До китайської теорії держави і права» (1922).

Попри основний юридичний фах, Цін Чжу захоплювався музикою і приватно вивчав фортепіано, композицію та теорію музики. Після повернення до Китаю у 1922 році він ввів у китайську художню пісню європейські риси баладного жанру.

Хуан Цзи – один із перших професійних китайських композиторів. Хуан Цзи (1904–1938) народився в інтелігентній родині: його батько був сенатором округу Чуаньша, а мати — однією із засновниць місцевої школи для дівчат. У 1924 році він виїхав до США (Обердин, штат Огайо), де вивчав психологію. У 1926 році вступив до Берлінського університету, де спеціалізувався на теорії композиції. У 1928 році перевівся до музичного факультету Єльського університету (США), де отримав практичну підготовку з оркестровки та композиції. У 1929 році Хуан Цзи вирушив у турне Європою, відвідавши Англію, Францію, Німеччину, Нідерланди та Італію. Після повернення до Китаю він працював у Шанхайському університеті (Університет Хуцзян), а згодом — у Шанхайській консерваторії музики, де серед його учнів були Хе Лютін, Цзян Дінсянь, Чень Тяньхе, Лю Сюеань, Тан Сяолін, Цянь Ренькан і Чжан Дінхе.

Лю Сюеань – композитор, хто здобув професійну музичну освіту в Китаї. Лю Сюеань (1905–1985) виріс у середовищі традиційної китайської культури, здобувши освіту у приватній школі, а потім у середній школі

округу Тунлянь та приватному коледжі образотворчих мистецтв Ченду. Там він вивчав фортепіано, скрипку, вокал та композицію.

У 1929 році Лю навчався в Оуян Юцяня та Хун Шена в Китайському університеті мистецтв Шанхаю. З 1930 по 1936 роки в Шанхайському національному музичному коледжі вивчав композицію у Сяо Юмея та Хуан Цзи, фортепіано у Лу Вейдяня, піпу у Чжу Іна, а також диригування у Ву Бочао. Крім того, мистецтво китайської поезії він опановував у Лун Юшенга.

Таким чином, Лю став єдиним серед перелічених композиторів, хто здобув професійну музичну освіту виключно в Китаї. Він належав уже до наступного покоління митців, а його вчителями були композитори, які отримали музичну освіту у Європі та США.

Таким чином, кожен із цих композиторів, поєднуючи наукові та музичні зацікавлення, зробив значний внесок у становлення та розвиток жанру китайської художньої пісні.

Молоді вчені, закінчивши виші за межами Китаю, після їх повернення в країну, поширювали і ділились набутими знаннями у Піднебесній також у сфері композиції, виконавства, музикознавства. **Чжоу Цецзон** писав: «Інтелігенти вважали, що для будівництва нового Китаю необхідно вчитися у Заходу» [115, с.45].

Отже, виникнення художньої пісні в Китаю стало результатом політичних та соціальних обставин, які виникали в країні, як реакція на вимоги часу, втіленням романтичних тенденцій в музиці. У залежності від особистості композитора, від місця здобування його музичної освіти, у композиціях початку - першої половини ХХ століття окрім романтичних тенденцій, зустрічаються також риси імпресіонізму.

1.3. Віхи розвитку китайської вокальної камерної музики

Неодноразово акцентуючи на впливі західноєвропейської вокальної традиції на розвиток жанру художньої пісні в Китаї, слід пам'ятати про багатовікові музичні традиції національної культури. Ван Юхе писав: «Китайське вокальне мистецтво є невід'ємною частиною 5000-річної історії культури китайської нації, це яскравий, барвистий і величезний скарб, який завжди варто вивчати й досліджувати» [7, с. 96].

1.3.1. Стародавні китайські пісні від династії Цінь до Цін: загальна характеристика

Історики згадують про 5000 літню історію китайського музичного мистецтва, але окремі документальні відомості про розвиток китайської пісні збереглися лише із часів династії Цінь - впродовж 2500 років.

До Весняно-осіннього періоду (770 – прибіл. 475р.до н.е.) часу відносяться роздуми про походження музичного мистецтва у Піднебесній. Так у «Записках про період Весни та Осені» (239р.до н.е) значиться, що «...витоки походження музики сягають у давнину. Музика виникла з коливання тонів, сходячи до безсмертного Дао. Дао породило небо і землю, небо і земля породили світло і тінь, а закономірне чергування світла й тіні супроводжувалося милозвучною мелодією. Творець встановив правила музики, ґрунтуючись на принципах гармонійного поєднання звуків. Музика стала продуктом гармонії між небом і землею, світлом і тінню» [125, с.21].

Відтак, трансцендентне сприйняття музики, яке дає людині можливість глибинного розуміння буття, дозволяє сприймати себе як цілісну гармонійну особистість, яскраво проявляється китайській художній пісні, і є однією із рис «національного романтизму» [90, с.13].

У розділі «Стародавні мелодії» в книзі «Історія давньої китайської музики» Ян Інью відзначає, що у стародавніх вченнях виникнення музики

трактується як творіння людини за божественною вказівкою та ґрунтується на наслідуванні звуків природи, яка, відповідно, слугує тлом для переживань, емоцій, станів людини. Автор так описує походження музики: «Зійшовши на престол, Яо наказав майстрам створити музику, створити мелодії, що наслідували б гірські струмки і звуки лісу» [125, с.26].

Отже, віднайдені записи свідчать, що музичне мистецтво, та, зокрема, пісенні жанри виникли ще задовго до династії Цінь (221-206 р.до н.е.) та пережили тривалу еволюцію від ціньського періоду до династії Цін (1644-1912 р.н.е.).

У стародавньому Китаї до династії Цінь пісні завжди супроводжувалися музикою та танцями. Збереглися багато записів про первісну музику та танці, які в основному охоплюють різні соціальні та духовні практики: такі як праця, релігія, війна, жертвоприношення тощо. Ці пісні розвинулись у наступних поколіннях у формі міфів і легенд,

Безперервний розвиток цивілізації у Піднебесній знайшов своє відображення у першій відомій, збереженій до наших днів, збірці віршів — «Шицзін» («Книга пісень» «Книга віршів»). Оскільки всі поезії в «Книзі пісень» написані на музику, її також можна назвати найдавнішим збірником пісень у країні. За даними окремих дослідників, ця перша збірка фольклорних зразків - «Шицзін», уже існувала в Китаї у VII ст. до н.е.: це період приблизно з раннього етапу Західного Чжоу (1046 – 771 р.р. до н.е.) і до кінця епохи Чуньцю (Весняно-осіннього періоду (770 - прибіл. 475 до н. е.). Ця найдревніша пам'ятка фольклорної творчості всього людства включає 305 поетичних творів, які укладені у три розділи: «Го Фен» (Звичаї царств), «Я» (Оди) і «Сун» (Гімни) [68].

Отже, відповідно до найрізноманітнішого змістового наповнення, соціальної та календарно-обрядової спрямованості «Книги пісень» вона поділяється на відповідні розділи та підрозділи. У першому розділі— «Го Фен» - «Звичаї царств» (дослівно - «雅» «Елегантний»), що означає королівська музика, міститься 160 пісень. Серед них авторами Daya

(Великий Елегантний) є переважно дворяни, і їхній зміст наповнений в основному вихваляннями та досягненнями королівської сім'ї. В той час як автори Хіаоуа (Маленький Елегантний) включають дворян нижчого класу та людей з низьким статусом (地位底下的人), і більшість їхніх робіт з'являються в ньому для насолоди під час свята. «За змістом «Го Фен» - найцінніша частина «Книги віршів». У центрі пісень «Го фен» — людина, його ставлення до природи і до навколишньої дійсності, світ почуттів і думок землероба, скотаря, мисливця. У піснях «Го фен» частіше, ніж в інших розділах, звучать мотиви соціального протесту, всебічно змальовано реальне життя звичайних людей. Наприклад, є такі вірші, які описують прагнення молоді до кохання і волі; вірш «Миші» (миші є метафорою), в якому помітні перші паростки невдоволення своїми правителями. Таким чином, «Шицзін» - блискуча пам'ятка китайської літератури. Її зміст стосується усіх проблем, які хвилювали древнє китайське суспільство» [68].

Другий розділ — «Я»-«Оди», («公颂» «Ода»), «похвала», - у свою чергу поділені на «Малі оди» і «Великі оди». Тут міститься 105 переважно авторських пісень. «Основною темою віршів є служіння правителю, військові походи, бенкети і жертвопринесення. Ліричні твори розділу «Сяо я» створені, головним чином, двірськими поетами з приводу різних урочистостей. У них прославляються добродійність і героїські вчинки правителів» [68].

Третій розділ — «Сун» («Гімни») («风» «Вітер») складається з 40 пісень із найрізноманітнішою тематикою та місцями побутування: вони різко контрастують з першими двома групами. Їх зміст багатий і різноманітний. Деякі з них відображають складні почуття людей щодо війни, інші викривають безсоромні злочини правителів, а окрема група пісень про кохання виражають взаємне захоплення між чоловіком і жінкою тощо. Тут також зібрані зразки пишних храмових співів на честь предків і духів [68].

Загалом «Книга пісень» має широку тематику й базується на реальному суспільному житті, створюючи картини, які всебічно відображають політичні умови, суспільне життя, звичаї та настрої. Це - літописи, балади, гімни, пісні про кохання, про війну, сезонні, календарно-обрядові пісні, тощо.

Крім того, у збірці започатковано прекрасну традицію реалізму в стародавніх китайських піснях і продемонстровано художній стиль китайських пісень, які в основному є розповідними з ліричними прийомами, такими як *фу*, порівняння та *сін*, які також стали унікальними творчими особливостями китайських пісень. Зібрання, систематизацію та впорядкування «Книги пісень» приписують Конфуцію (Кун Цзи 孔夫子, прибл. 551 – прибл. 479 до н. е.). Окрім зібраних та упорядкованих музичних творів різних жанрів, у віршах «Шицзін» згадані понад 25 музичних інструментів, «серед яких є струнні щипкові (цин, се), духові (юа, ді, шен, гуань) та ударні інструменти (чжун тощо)» [63].

Окрім того, необхідно відзначити, що у зібранні фольклорних зразків традиційного чотирислівного вірша, тут вводиться новий п'ятислівний: «Стосовно форми вираження «Шицзін», у ній зібрані народні пісні, написані древнім чотирислівним віршем, тобто віршем, який складається з 4 ієрогліфів. Пізніше поети добавлять у віршовану строфу ще один ієрогліф, розробивши новий для китайської поезії п'ятислівний вірш, більш гнучкий, співучий і виразний, наближений до розмовної мови» [68].

У час Династії Цін (221-206р. до н.е.) і Хань (206р.до н.е. -220 р.н.е.) форма пісні продовжувала розвиватися використовуючи моделі періоду до Цін. Тут складали вірші із чотирьох символів, а також знайшов поширення новий п'ятислівний вірш. Більшість китайських народних пісень, від II ст. до н. е. до VI ст. н. е. записані «Музичною палатою «Юефу». Збереглись також авторські наслідування їм. Вони («книжкові пісні») за формою укладались у п'ятислівний вірш.

Із збережених кількох сотень зразків юефу, музика втрачена. Вони поділяються на юефу епохи Хань, північні та південні юефу епохи Шести династій (IV-VI ст.), які значно відрізняються між собою. Так тематикою Південної юефу є любовна лірика. Північні юефу, під впливом фольклору кочівників (захопили Північний Китай) присвячені військовій тематиці, історичним та міфологічним героїчним постатям [10, 130].

Більшість пісень цього періоду юефу, які стосуються музичних пісень династії Хань, були зібрані і збережені імперською системою юефу або органами управління музикою. Багато китайських поетів, серед яких - Цао Цао, Цао Пі, Цао Чжі, Лу Цзі, Бао Чжао, Лі Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-і, Лі Хе наслідували зразки юефу. У післяханьський період серед династій Китаю відбувся політичний розкол. Як результат, утворились династії Вей та Цзінь (220-589р)³. Співіснування у країні кількох держав привело до хаосу, анархії, протистоянь. Цей період роз'єднаності не був стабільним і період керування країною «Три королівства» став називатись «Трицарствіє». Династія Західна Цзінь ненадовго поклала кінець роздробленості (з 265 по 316 р.р.).

Династії Вей, Цзінь, Південна та Північна були періодом найчастіших змін режимів в історії країни. На розвиток економіки Півдня вплинули китайські мігранти з Півночі. У багатьох сферах розвитку, а саме - економічній, політичній і культурній Південні регіони Китаю стали випереджати Північні. Так, в культурі та мистецтві стали відомим та поширювались вірші поета Тао Юаньміна, каліграфія Ван Сичжи, живопис Гу Кайчжи. Неабиякі досягнення спостерігались у науці і техніці: математик «Цзу Чунчжи першим в світі розрахував число «пі» з точністю до сьомого знаку після коми, визначивши його значення між 3,1415926 і 3,1415927. На

³ «В 220 р. син Цао Цао --- Цао Пей позбавив влади останнього ханьського імператора і проголосив себе засновником нової династії Вей, яка проіснувала до 280 р. Потім Сима Янь зайняв престол і назвав свою династію Цзінь. Царство Вей і Цзінь існували з 220 р. до 589 р.» [70].

початку VI ст. учений Цзя Сисе склав «Енциклопедію для простого народу» («Цимін яо шу»), яка стала узагальненням знань і досягнень всіх попередніх епох і традиційного рівня китайської агрономічної науки» [70].

Під спільною назвою «класичний Китай» значаться дві епохи **Тан (618-906 р.р.н.е.) і Сун (960-1279р.р.н.е.:** Північна 960-1127р.р.н.е та Південна 1127-1279 р.р.н.е.). Між ними існувала ще епоха «смутного часу» П'яти династій та десяти царств (907-960 р.р.н.е.). У цей період посилилась імперська державність та зовнішні війни, які мали на меті оволодіти Великим шовковим шляхом (походи 629-657р.р.н.е.). Розширились торгово-дипломатичні зв'язки з Південно-Східною Азією, Японією, Індією. В результаті в Китаї з'явилися нові віросповідання, насамперед іслам.

Водночас у філософії відчувалось зменшення впливу китайського буддизму, але він ще яскраво проявлявся у мистецьких заходах знаті та благодійних організаціях монастирів.

Незважаючи на те, що іслам ніколи не став настільки впливовим, ніж «Три вчення», вплив арабсько-мусульманської традиції все ж відчувався, насамперед, в архітектурі. Від тюркськомовних народностей китайці запозичили технологічні новації, етнографічні особливості в приготуванні їжі, виготовленні одягу тощо. Дари, які доставлялись до царського двору, - екзотичні тварини, птахи, вироби із дорогоцінних матеріалів, все ці фактори впливали на розвиток різних культурних напрямів, а також на літературу.

Надивлячись на значні успіхи у сфері науки і техніки, через нестабільну політичну ситуацію культура впродовж цього доволі тривалого часу особливо постраждала. Характерною особливістю розвитку культури стало розмежування поезії (лірики) та музики. З одного боку, ускладнення письма спричинило розділення слів і мелодії, оскільки складніші ієрогліфи вимагали більшої уваги до змісту тексту, аніж до його співучості. З іншого боку, відсутність зручної системи нотного запису ускладнила передачу та викладання музики, що також сприяло відокремленню поезії від музичного

супроводу. Це явище, відоме як феномен «чистої поезії» (徒诗, вільний віриш), означало поступовий поділ літературної та музичної традицій.

В період правління **Династії Тан** після розділення поезії та музики в «чистій поезії» - «徒诗» поезія знову наблизилася до музики, що стало головним поворотним пунктом у розвитку стародавніх пісень і вважалося яскравим прикладом поезії. Династія Тан була епохою безпрецедентного процвітання китайської культури та золотого віку в історії китайської поезії, коли поезія та музика були тісно пов'язані. За часів династії Тан любов до співу віршів дуже поширилась та популяризувалась: від імператорів і генералів до простих людей, співаків у містах та селах. Усі вони співали, виражаючи надії, сподівання, передаючи найрізноманітніші емоції. Будучи процвітаючим періодом для розвитку стародавніх пісень, спів став важливою частиною культурного життя народу Тан, а також сприяв змінам у способі створення вокальної поезії. Метод «звукового співу», «підбирання віршів на музику» також став важливим новим творчим прийомом того часу.

Незважаючи на те, що **Династія Сун (960-1279р.н.е.)** з самого початку існування була в оточенні ворожих держав, що перервались зв'язки з іншими сусідніми країнами, втратився контроль над торгівельними шляхами, в тому ж числі і над Великим торговим шляхом, в духовній культурі сунської імперії продовжувались процеси, започатковані у попередню епоху Тан.

Насамперед, це продовження і розвиток у художній культурі естетичного принципу, започаткованого в танську епоху під назвою «ідеал вишуканої простоти». Основним її постулатом було прагнення до максимальної лаконічності зовнішнього зображального ряду, зовнішньої простоти твору мистецтва – поезії, живопису, архітектури, - про його внутрішній глибині і багатстві. Про це свідчать, збережені в Піднебесній еталонні зразки національної поетичної творчості, такі як «танська класична

поезія», поняття художньої прози - « танська класична новела», живопису «сунський класичний живопис». Еліта займалася різними видами мистецтв, включаючи живопис, написання поезії та написання каліграфії. Імператор Хуйцзун був покровителем мистецтв. Також він славився, як відомий художник, а його придворне оточення складалось із художників, поетів, каліграфів, музикантів.

Формування міст, відтак повноцінної міської культури вплинули на створення та розвиток театрального мистецтва у формі вуличних вистав, популярних поетичних та прозаїчних жанрів. Об'єднання міської культури у станах купців та ремісників привело до демократизації художньої культури. Таке розширення станів населення з його участю у творенні та розвитку національної культури, введення нормативної освіченості науковцями названо китайським Відродженням.

Одним із найвагоміших досягнень сунської епохи було книгодрукування. Розвиток книжної справи, книжних лавок, бібліотек сприяли освіченості у нижчих шарах населення. Цінні пам'ятки літературного мистецтва поетичних та прозових жанрів уже могли зберігатись, відтак поширюватись не лише в усній традиції і стали доступними не лише вищим шарам суспільства. Також у ці епохи активізувалась діяльність вчених-енциклопедистів, авторів літературно-художніх антологій, довідкових енциклопедичних праць в галузі науки, техніки різних видів мистецтв, твори історіографії. Дуже популярними в цей час були поет і державний діяч Су Ши (Су Дупно 1037-1101) та його соратник – живописець та каліграфу Мі Фу (1051-1107/1109). «Під час династії Сун завзяті колекціонери мистецтва часто зустрічалися в групах, щоб обговорити власні картини та оцінити картини колег та друзів» [18].

Су Ши та Мі Фу часто були учасниками таких зібрань. «Вони створили новий вид мистецтва, який використовував свої навички каліграфії для виготовлення чорнильних картин. З цього часу багато художників прагнули вільно висловлювати свої почуття і захопити

внутрішній дух свого предмета замість того, щоб зобразити його зовнішній вигляд. Невеликі круглі картини, ... часто збиралися в альбоми, при цьому поети створювали композиції збоку, щоб відповідати темі і настрою картини» [18].

Науковці відзначають їх вагомий внесок у розвиток літератури - поезії та прози. Популяризувався тип ліричної поезії *Ci*. Каліграфія, поезія, живопис стали «мистецтвом високої вишуканості, пов'язаним з дворянським класом як одним з головних художніх розваг» [18].

В час династії Сун значного розвитку набула музика *Ci*. Водночас епоха Сун також стала етапом у розвитку стародавніх пісень, які пов'язували минуле з майбутнім, це був період переходу від елегантного елітарного мистецтва до демократичних народних китайських пісень. З процвітанням економіки китайських міст в династії Сун громадянська музика вступила в стадію бурхливого розвитку. Відображаючи соціально прояви різних нижчих станів населення, кращі її зразки відрізняються глибиною вираження, емоційним насиченням, різноманітним образним наповненням. Династія Сун відзначається в історії як культурно багатий вишуканий період розвитку Китаю. Було досягнуто великих успіхів в живописі, музиці, літературі та філософії. У країні зростала та поширювалась грамотність та загальна культура завдяки розвитку друкарської діяльності.

Ще одним показовим напрямом мистецтва Династії Сун було майстерне виготовлення глазурованих напівпрозорих порцелянових і селадонових виробів з комплексним використанням емалей⁴.

В силу історичних та політичних ситуацій прогресивні тенденції змістилися з періоду Північної Сун (960—1127) до Південної Сун (1127—

⁴ Фарфорові глазуровані вироби випікались у «печах у місті Лунцюань, розташованому в префектурі Лішуй на південному заході провінції Чжецзян. У Лунцюані було виявлено понад 200 печей, що включає одну з найбільших історичних областей виробництва кераміки в Китаї» [18].

1279), «частково під впливом поступового прийняття нео-конфуціанської політичної ідеології при дворі» [18].

Династії Мін⁵ (1368-1644р.р.н.е.) і Цін (1644-1912 р.н.е.) були останнім етапом розвитку старовинних пісень у Піднебесній. Цей період вважається найуспішнішим у процесі розвитку жанру. Коли поезія розвивалася в період династії Мін, деякі літератори занадто прагнули до формальної вишуканості, і їхні твори поступово відривалися від реальності та дистанціювалися від людей. Вони були насиченими аристократичними ідеями та поглядами і стали мало життєвими, що не сприяло розвитку поезії та її популяризації.

У той же час деякі звичайні народні пісні та народні мелодії були актуальними серед людей, їх любив і шанував світ, і вони стали новою силою для стимулювання вже суворо стилізованої елегантної літератури. Пісні династій Мін і Цін черпали ідеї та проблематику з життя, а метою створення пісень було відображати життя і виражати бажання народних мас династій, поступово формуючи прості, природні характеристики. Зміст пісень Мін і Цін здебільшого базувався на соціальній реальності, відображаючи прагнення людей до щасливого життя, їх бажання свободи в шлюбі та коханні, і їхня підтримка феодалної етики.

Підводячи підсумок, можна сказати, що становлення пісенної культури Китаю стримується об'єктивними чинниками, такими як географічне середовище, економічна структура та політична система, але вона також має свої закономірності розвитку. Вона була створена людьми, які наслідували звуки долинних струмків, і процвітала під час виступів народних співців у містах. Виникнення пісень у кожній династії було результатом зіткнення двох культур: між елегантною та популярною культурами [133, 134].

⁵ Династія Мін правила Китаєм після ліквідації монгольської династії Юань.

1.3.2. Етапи та шляхи поширення західної музичної культури на Схід

Початок взаємозв'язків між Піднебесною та країнами Європи припадає на початок XVI століття. У цей час у культурному обміні між Європою та Китаєм значну роль відіграли єзуїтські місіонери. Один з таких представників місії був Слуга Божий Маттео Річчі. Він вніс вагомий внесок у процеси встановлення зв'язків між тогочасною європейською та китайською цивілізаціями. Він не тільки сприяв поширенню християнства в Китаї, але й став важливим посередником у культурному обміні між Сходом і Заходом. Народився 6 жовтня 1552 року в Мачераті, помер 11 травня 1610 року в Пекіні. Він був італійським місіонером-єзуїтом, математиком, картографом і перекладачем. Маттео Річчі прибув до Китаю у 1582 році. Відомий своїми науковими знаннями і музичними талантами, що допомогло йому здобути прихильність китайського двору, Річчі був першим європейцем, який побував у Забороненому місті у Пекіні і представив багато західних інновацій китайським правителям. Останні 30 років свого життя Річчі провів у Китаї, де заснував єзуїтську місію в Пекіні.

Завдяки діяльності Маттео Річчі у Південно-східній провінції Піднебесної, зокрема в місті Макао вперше з'явилися західні музичні інструменти. Також він привіз клавесин з Макао до імператора Чжу Іцзюня (Ваньлі), який правив династією Мін з 1572 до 1620 року. Імператор Ваньлі був зацікавлений у нових іноземних знаннях і технологіях, тому наказав своїм музикантам навчитися грати на клавесині, що стало першим випадком інтеграції західної музики у китайський імператорський двір. Ця подія є важливим прикладом культурного діалогу між Сходом і Заходом у ранньому Новому часі.

Завдяки таким фігурам, як Маттео Річчі, західна наука, мистецтво і технології знайшли свій шлях до Китаю, а китайська культура і філософія стали доступнішими для Європи ще в час династії Мін.

На початку правління наступної династії Цін, імператор Сюаньє (кит. 玄燁, Xuányuè; 4 травня 1654 - 20 грудня 1722) особливо захоплювався західною музикою. Він високо цінував музичні знання священнослужителя священика Сюй Лішена (1 листопада 1645 - 1708), який досяг успіху в музиці, також Томаша Перейри (або Тома з Перейри,), також відомого як Томе Перейра, португальського єзуїта, математика і вченого, який працював місіонером в Китаї часів династії Цін.

Імператор попросив Перейру очолити навчання гри на фортепіано при дворі. Перейра сподівався внести певні новації у процес навчання музики за допомогою західного музикознавства і укладав книги по теорії музики. Він також планував провести конкурс і покращити китайську музику, написавши книгу під назвою «Справедливість у праві» («律吕正义») разом із західними урядовцями та міністрами, яка складається з п'яти томів. Перші два стосуються темперації сопілок і струнних інструментів, а також багатьох арифметичних питань; третій том присвячений теорії виробництва різних музичних інструментів, таких як дзвіночки, дзвони, флейти, сяо, цини та цитри; один із томів пояснює основні способи використання західної музичної нотації.

До кінця правління династії Цін найперші музичні зразки включали релігійну музику, військову музику та «Шкільні музичні пісні» (学堂乐歌).

«Шкільні музичні пісні». Окрім впливу західних місіонерів, значну роль у становленні та розвитку китайської художньої пісні на початку XX століття відіграло запозичення західної моделі освіти.

Впровадження західної освітньої системи та створення шкіл нового стилю, що виникли в період пізньої династії Цін (1644–1912) і ранньої Республіки Китай (після 12 лютого 1912 року), сприяло прискоренню

розвитку нової музики в Китаї. Важливі положення, закріплені у «Статуті імператорських училищ» (1902), окреслили перспективи реформування освіти, що включало і музичну сферу.

Одним із ключових елементів цього процесу стали «шкільні пісні», які відігравали важливу роль у поширенні музичної культури та формуванні нового музичного стилю. Нові методи навчання, «шкільні пісні» появились з часу утвердження імператором Гуансюєм (передостанній імператор Китаю, правив 1875-1908 р.р.) нової концепції освіти у Китаї. Лозунг «Сто днів реформ» 1898 року передбачав «...брати за зразок далеку Німеччину, вчитись у близької Японії» [7].

«Шкільні музичні пісні» — це збірка пісень, створених спеціально для музичних курсів або курсів співу в школах нового стилю. Вони мали важливе значення для формування музичної освіти в країні та стали основою для подальшого розвитку музичної культури.

Пісні в цій збірці зазвичай створювалися двома способами: підбором текстів до уже написаної відомої музики, або ж підбором музики на основі вже існуючих текстів. Мелодії для цих пісень часто запозичували з інших культур, зокрема з Японії, Європи та Сполучених Штатів. Однак у деяких випадках використовувалися традиційні китайські народні мелодії або спеціально створені нові композиції. Процес компонування пісень зазвичай починався з написання мелодії, після чого китайські автори складали тексти до цієї музики китайською мовою. Ці пісні мали не лише музичне значення, але й виконували важливу соціально-політичну функцію. Вони активно використовувалися для просування політичних ідей, таких як збагачення країни, зміцнення військової могутності, патріотизм, націоналізм, модернізація та прогрес. Таким чином, вони сприяли вихованню громадян у дусі любові до батьківщини та прагнення до її розвитку.

«Шкільні музичні пісні» нотуються здебільшого китайською музичною нотацією, яка дозволяє фіксувати висоту та тривалості звуків. Для позначення динаміки та штрихів, як у практиці міжнародної нотної графіки,

використовуються традиційні італійські музичні терміни. Рідше застосовуються п'ятирядкові нотні стани. Ці твори здебільшого є сольними, зрідка - хоровими піснями, які виконуються в унісон (октаву, дві октави). Такі збірки стали частиною музичної культури, яку китайські студенти привезли з Японії після навчання за кордоном. У той час в Китаї не було видатних композиторів, тому більшість шкільних пісень базувалися на вже існуючих мелодіях, до яких додавали нові слова. Ці мелодії часто походили з японської, європейської та американської музики. Деякі пісні використовували традиційні китайські народні мелодії, а лише невелика кількість була створена китайськими авторами.

Отже, тексти пісень містили політичні ідеї, такі як збагачення країни, зміцнення армії, «врятування країни музикою», патріотизм, націоналізм, сучасність та прогрес. Такі пісні мали на меті виховувати у школярів почуття патріотизму та національної свідомості, а також сприяти модернізації та розвитку країни через освіту та культуру.

Молодими вченими та музикантами, які навчались у Японії, згодом повернулись до Китаю і впроваджували свої знання в музичну освіту Піднебесної були Цзен Чжімін, Шень Сингун, Лі Шутун. Вони проявили себе не лише на ниві музичної освіти, вони були також композиторами та музикознавцями, створивши низку праць в галузі теорії та історії музики, а також багато цікавих талановитих композицій.

Цзен Чжімін (曾志忞 1879-1929) народився в Шанхаї. У 1901 році він поїхав до Японії на навчання і вступив до університету Васеда, щоб вивчати право. Під впливом активної музичної культури епохи Реставрації Мейдзі в Японії він наступного року приєднався до «Музичного семінару», організованого Шень Сингуном (沈心工) у Токіо. У 1903 році він вступив до Токійської музичної школи. Створив низку музикознавчих теоретичних праць («Теорія музики» - 1903, «Спів і повчання» - 1903, «Попереднє навчання музиці» (переклад) - 1904, «Хрестоматія з музики» (переклад) - 1904, «Короткий вступ до гармонії» - 1905, «Гармонія» - 1905, «Теорія

музики знаменитостей: нереальна японська музика» (переклад) – 1905, «Чотири крики музики» - 1906), методичних, педагогічних розвідок та власних композицій («Про музичне виховання» -1904, збірників пісень - «Навчальний співочий збірник» -1904 та 1905, «Простий марш» -1905, - свідчать про його різностороннє музичне обдарування. Його перу також належить цікава робота - «Музична енциклопедія» (ред.), що включає три розділи: «Музична класика», «Методика співу та навчання», «Методика органної практики» - 1905.

Талановитим композитором, автором понад 180 творів є **Шень Сінгун** (沈心, 14 лютого 1870 - 5 вересня 1947), уродженець Шанхаю, Китай. Його творча та педагогічна діяльність сприяла розвитку музичної культури у Піднебесній.

У 1895 році Шень Сінгун викладав у коледжі Св. Джона. У 1897 році Шень був прийнятий до школи Nanyang Public School Normal School. У квітні 1902 року він навчався в Японії. Одночасно з Лу Сюном та іншими він вступив до Токійського коледжу Хунбун, щоб вивчати японську мову.

Під час навчання в Японії Шень Сінгун організував «музичний семінар» і почав займатись композиторською діяльністю, створюючи переважно вокальну музику – пісні різних жанрів. Після повернення до Китаю в лютому 1903 р. Шень Сінгун викладав у початковій школі при державній школі Наньян (сьогодні це зразкова середня школа Наньян у Шанхаї). У 1911 р. він став директором школи. Після 1922 року митець одночасно обіймав посаду директора з освіти в університеті Цзяотун і працював у багатьох нових школах для викладання шкільної музики.

Загалом він створив близько 180 музичних пісень, серед яких найпоказовішими є наступні: «Чоловіки повинні зміцнювати себе», «Жовта річка» на слова Ян Ду 1905 р., «Балада про збір лотоса»; адаптовано з твору Йонеджіро Сузукі «Гра руками» 1903 р.

Різносторонньою особистістю - художником, музикантом, драматургом, каліграфом, різьбярем печаток, поетом, педагогом мистецтва

та монахом ханьського буддизму (секти Наньшань Віная), - був *Лі Шутун* (李叔同. 23 жовтня 1880 - 13 жовтня 1942, народився в Тяньцзіні) .

Серед найвідоміших поетичних творів вважаються - «Весняна прогулянка» - 1913, «Прощання» - 1914, «Згадуємо дитинство», «Пісня про Батьківщину» - 1902.

Відомими музичними творами є: «Пісня про три скарби» (слова майстра Тайсю), «Великий щиро рухає світом» (слова Цзян Цяня); шкільна пісня Нанкінського університету, шкільна пісня середньої школи Венчжоу (слова Чжу Цзицін 朱自清) [7].

Отже, «Шкільні музичні пісні» стали важливим етапом у процесі запровадження західної музичної культури в сучасному Китаї. Вони сприяли знайомству китайського населення з музичними традиціями інших країн, що спричинило змішання та взаємозбагачення музичних стилів. Це, в свою чергу, заклало основу для сучасної музичної освіти в Китаї, яка почала розвиватися на базі цих нововведень.

Таким чином, «шкільні музичні пісні» відіграли значну роль у культурному та освітньому розвитку Китаю. Вона не лише збагатила музичний репертуар китайських шкіл, але й сприяла формуванню нового покоління громадян, вихованих на засадах патріотизму та прагнення до національного прогресу.

Отже, розвиток нової музики в Китаї почався із створення «шкільних музичних пісень»: підбору текстів до уже написаної музичних композицій, або ж навпаки – до уже існуючих віршів створювали музику. Цей процес розпочався наприкінці династії Цін і на початку Китайської республіки. Після 1920 року, коли старші музиканти, які навчалися за кордоном, один за одним поверталися до Китаю та поширювали набуті знання, послідовно створювалися вітчизняні музичні заклади та музичні школи, які поступово розвивалися, вдосконалювалися.

1.4. Китайська художня пісня: характерні риси жанру

У дослідженнях музикознавців Китаю нема чітко окреслених параметрів, які б визначали основні характерні риси жанру «художня пісня». Самі китайські музикознавці вважають, що прототипом жанру «китайська художня пісня» є мистецькі пісні європейського зразка – *kunstlied*.

Один із перших китайських композиторів Сяо Юмей, здобув початкову музичну освіту в Японії, продовжив навчався у Німеччині: 1912 р. Ляйпцігська консерваторія, 1919 р. – захист докторської дисертації у Берліні на музичну тематику. Повернувшись у Китай, ознайомив китайську мистецьку молодь із вокальними творами Франца Шуберта та Роберта Шумана і поширив серед них поняття ліричної романтичної європейської пісні - *kunstlied*. Також Сяо Юмей вважав, що в китайській художній пісні синтезовані риси не лише австрійсько-німецької музики, але тут присутні ознаки стильових тенденцій, які властиві музиці інших європейських країн. У китайських музикознавчих працях прослідковується думка, що художня пісня - це особливий жанр ліричної пісні, який розквітнув у Європі наприкінці XVIII – початку XIX століть, і який згодом поширився у мистецтво Китаю. Юй Руньян у дослідженні «Історія західної музики», окреслюючи процес становлення жанру художньої пісні, пише: «Вона зародилася в Німеччині, і австрійський композитор Шуберт, якого називають королем пісень, першим встановив особливий статус художньої пісні в історії музичного розвитку» [121, с. 58].

Китайський науковець Дай Пенхай (戴鹏海) у праці «Система історичного розвитку художніх пісень в Китаї» [14], слушно відзначає, що різновид камерного жанру «мистецька пісня є продуктом романтичної музики Європи початку XIX століття» [14]. Він також вважає, що «... її

витоки лежать у Німеччині та Австрії, і першим, хто заклав міцний фундамент цього вокального жанру, був австрієць Шуберт, а потім Шуман, Брамс, Вольф, Малер, Ріхард Штраус та інші» [14].

Китайські митці під час навчання на межах країни, та здобуваючи переважно приватним способом музичну освіту, мали можливість вивчати кращі зразки західної вокальної творчості. Ознайомлення з основними віхами розвитку камерно-вокального жанру у Європі, відтак, репрезентативними композиціями європейських митців, вивчення яких, стало підґрунтям для становлення та розвитку жанру художньої пісні у Піднебесній ⁶.

Провідним жанром музичної спадщини Ф. Шуберта вважається камерно-вокальна творчість, яка нараховує близько шестисот пісень. Композитор романтик *звертався до поезії відомих та менш відомих поетів*: Йоганн Вольфганг фон Гете, Вільям Шекспір, Генріх Гайне. Одним із перших вокальних циклів композитора є «Прекрасна млинка» (20 пісень, 1823) на вірші німецького поета-романтика Вільгельма Мюллера. Інший його цикл – «Зимовий шлях» (24 пісні, 1827) на слова того ж автора – став вершиною світової камерно-вокальної лірики. Менш відомим є цикл «Лебедина пісня» на вірші Г. Гайне, який був зібраний у єдине ціле вже після смерті композитора.

⁶ Окрім окремих творів камерно-вокального жанру, дуже часто європейські композитори об'єднували їх у збірки, зошити, вокальні цикли, із спільною сюжетною лінією, настроєм чи станом головного героя. Дуже часто для виконання із збірок чи циклів виокремлювались кілька композицій. Збірки вокальних композицій показових творів європейців зазвичай вміщали в собі два, три чи більше номерів. Вважається, що першим класичним зразком вокального циклу є «До далекої коханої», написаним Людвігом ван Бетовеном у 1816 року на слова А. Ейтелеса (шість пісень та епілог. «Англієць канцонети» Й. Гайдна (1796); Шість пісень (ор. 48), Вісім пісень (ор. 52) на вірші Х. Ф. Гелерта Л. ван Бетовена стали основою розвитку жанру, як циклу, які знайшли продовження у творчості Франца Шуберта, Роберта Шумана, Гуго Вольфа та Ріхарда Вагнера. Окремі пісні та вокальні цикли цих композиторів стали підґрунтям розвитку жанру художньої пісні в Китаї.

Яскравим представником західноєвропейського мистецтва XIX століття є Роберт Шуман. Його вокальний цикл *«Любов поета»* (1840) на вірші Генріха Гайне став одним із найноваторськіших творів композитора. Складаючись із 16 пісень, цей цикл отримав назву «цикл-щоденник», подібний за типом до зразків у творчості Людвіга ван Бетховена та Франца Шуберта. Його характерними рисами є поєднання декламаційних і кантиленно-мелодичних елементів. Деякі номери, наприклад *«Я не серджуся»* (№7), нерідко виконуються як окремі самостійні твори. У доробку Шумана також 44 пісні та кілька значних вокальних циклів, серед яких *«Коло пісень»* (ор. 24) і *«Мірти»* – менш відомий, але особливий цикл, що став весільним подарунком композитора його дружині Кларі Вік. Хоча *«Мірти»* має риси циклічності (єдність образної та тональної структури), його зазвичай розглядають як збірку. Важливе місце у творчості Шумана займає також цикл *«Любов і життя жінки»* (1840) на вірші Адельберта фон Шаміссо.

Для всіх цих творів характерна не лише романтична лірична тематика, а й особлива роль фортепіанної партії. Фортепіано не лише підтримує вокальну лінію, а й доповнює її, часто завершуючи окремі номери або цілі цикли фортепіанною постлюдією.

У другій половині XIX століття вокальний цикл зазнав суттєвих змін. Починаючи з *«П'яти пісень на вірші Матільди Везендонк»* (1857–1858) Ріхарда Вагнера, *«Пісень мандрівного підмайстра»* (1885–1886) Густава Малера та *«Поєми кохання та моря»* (1892) Ернеста Шоссона, композитори поступово відходили від традиційної форми. Фортепіанний супровід почав замінювати симфонічний оркестр, що спричинило зміни у масштабі музичних задумів, способі виконання та навіть концертних майданчиках. Структура номерів також зазнала еволюції: від дво- чи тричастинної куплетної форми вона перейшла до складної наскрізної.

Ці нові риси були адаптовані й у китайській музиці, де камерно-вокальні опуси набули унікальних національних особливостей.

З розвитком імпресіонізму та становленням національної музики, а також, відповідно, національних шкіл у Східній, Північній та Південній Європі, мистецька пісня отримала подальший розвиток у творчості Ференца Ліста (Угорщина), Анторіна Дворжака (Словаччина), Едварда Гріга (Норвегія) та Клода Дебюссі, Габрієля Форе, Ернеста Шоссона (Франція), збагатилась рисами нового на той час стилю. Імпресіоністичні тенденції, притаманні різним видам мистецтва, зокрема живопису, знайшли свої прояви в музиці композиторів Піднебесної, насамперед у камерно-вокальному жанрі. Філософська символічна програмність, вплив класичної китайської поезії сприяли розвитку жанру в Китаї.

Вплив національних шкіл, індивідуальні риси музичного письма їх представників, різноманітні світоглядні позиції та індивідуалізовані художні якості музично-виражальних засобів по різному проектувались на стиль кожного китайського композитора, створюючи спільні стильові особливості жанру.

В музикознавчій та довідковій літературі у різних країнах камерно-вокальний жанр має різну назву: в українській мові – *романс*, *солоспів*, в англійській - пісня називається *Art song* (мистецька пісня), у німецькій – *Lied* або *Kunstlied* (мистецька пісня), у французькій – *chanson*, *mélodie* (мелодія), в італійській – *Romanza* (романс), в іспанській - *canción lírica* або просто *canción*. У всіх композиціях є спільним і на перше місце виступає такий характерний параметр, як органічне поєднання поезії та музики. Також їх об'єднують наступні параметри: інтимність і ліричність – акцент на особистих переживаннях, емоціях, філософських роздумах; тонка взаємодія голосу та супроводу – фортепіано або інші інструменти не лише акомпанують, а й доповнюють зміст, створюють атмосферу; компактність форми – камерно-вокальні твори доволі короткі, але виразно насичені.

Як зазначає Йозеф Махліс у книзі «Насолода музикою»: «Художня пісня розквітла з появою ліричної поезії. Зростання ліричної поезії ознаменувало появу німецького романтизму» [Цит. за 14, с.92].

Історично склалося так, що тексти мистецьких пісень мають бути насамперед віршованими: вони «поєднують зміст і витонченість поезії, надаючи музиці простір для вираження. Водночас вони легкі для сприйняття й запам'ятовування, адже створені для співу та слухання, а не лише для читання» [Цит. за 14, с. 92]. Йозеф Махліс відзначає нерозривну єдність поезії та музики наголошує на їхній гармонійній сплавленості. Він наголошує: «Музика композитора повинна бути настільки ж органічною частиною поетичного твору, як і самі вірші. Вона має відповідати тексту за змістом, ритмом, синтаксисом тощо, не відхиляючись від нього анітрохи» [Цит. за 14, с.93].

Ще одними важливим фактором у розвитку художньої пісні, як зазначає Йозеф Махліс є «...відповідність вокальної партії до можливостей та характеристик голосу співака: вокальна партія повинна давати йому простір для повного розкриття його вокальних навичок, щоб посилити виражальну і тембральну характеристику голосу, в тому числі звукового діапазону. У певному сенсі, мистецькі пісні часто є лакмусовим папірцем якості, компетентності та вихованості співака» [Цит. за 14, с.93].

Низку нововведень у формування жанру здійснили талановиті молоді композитори Піднебесної. Повернувшись після навчання у Європі та США, Сяо Юмей, Чжао Юань Жень, Цин Чжу і Хуан Цзи та інші прогресивні митці спробували об'єднати традиційну китайську поезію з європейською композиторською технікою, змінюючи національні методи *одноголосої системи та лінійного мислення* на європейські методи творення різних типів фактури – гомофоно-гармонічної чи поліфонічної. Намагались збагатити одноголосний, або з відповідними дублюваннями «хоровий виклад» гармонічними та поліфонічними засобами, домагалися

досягти нового звучання художньої пісні без втрати національної музичної ментальності.

У своїх теоретичних розвідках, роздумуючи над виконавськими особливостями твору, композитор та музикознавець Хуан Цзи зосереджується над завданнями композитора, відзначаючи необхідність праці над музично-виражальними засобами: «Композиторам авторських пісень потрібно не лише наполегливо працювати над вокальною партією, також потрібно уважно використовувати гармонію та акомпанемент, щоб ретельно висловити свої почуття» [108]. Розглядаючи усі складові художньої пісні, необхідно відзначити у них велику роль акомпанементу, значення якого полягає не тільки в тому, щоб слідувати за голосом або підтримувати мелодичну лінію гармонією і ритмом, а й у тому, щоб, насамперед, передати атмосферу твору (у вступі, програшах, заключеннях), створювати тло, за допомогою художніх прийомів відтворити колористичні, звукозображальні ефекти, поглибити почуття героїв та розкрити підтекст поезії. Загалом, вокальна партія та акомпанемент покликані якнайближче перетворити образ і задум вірша на музичний образ.

Від початку становлення жанру мистецькі пісні, зазвичай, писались із супроводом фортепіано. Оскільки у час зародження жанру художньої авторської пісні, фортепіано було поширеним музичним інструментом у багатьох будинках Європи, а також доволі швидко поширювалось і в Китаї.

Часто художні пісні komponувались і без акомпанементу, і виступали як повноцінні музичні твори, як для прикладу «Весняні думки» Хуан Мей.

Цікавими зразками, попередниками жанру були твори китайських митців, зокрема Цзен Чжімін'я (曾志忞.1879-1929) - «Навчальний співочий збірник» 1904 р. та 1905 р.

Завдяки своїм особливостям, - невеликим масштабам та багатству емоцій, камерно-вокальна музика - художня пісня, створена для людського голосу і фортепіано, безсумнівно, була однаково придатна для аматорів музики і фахівців, для співу в домашніх умовах і в концертному залі. Доволі

часто бувають і такі випадки, коли фортепіанний акомпанемент художньої пісні адаптований до оркестру, або написаний від початку як оркестровий супровід, інколи фортепіанний акомпанемент є основною частиною супроводу, а до нього додаються допоміжні партії одного, або кількох інших інструментів.

Стосовно архітекτονіки, мистецькі пісні зазвичай komponуються як прості двочастинні, тричастинні форми із переважно варіантним чи варіантно-варіаційним принципом розвитку, також зустрічаються із наскрізним періодичним чи неперіодичним принципом розгортання тематичного матеріалу. Доволі часто пісні об'єднані у цикли. Вони можуть бути поєднані за сюїтним принципом, як збірники, засобом єдності у яких виступає спільна сюжетна лінія, різносторонній погляд на одну подію чи явище, поєднання за принципом контрасту на різних рівнях тощо.

Мистецькі пісні можна було виконували як окремі самостійні твори, так і як вокальні цикли. Окреслюючи їх домінуючі характеристики, можна відзначити наступні: найтісніше поєднання поезії та музики; наявність фортепіанного акомпанементу; тексти художніх пісень це переважно поетична класика, рідше – поезія сучасників.

У музикознавчих дослідженнях термін «художня пісня» часто використовуюся як характеристика для авторської композиції, відмінної від фольклорних зразків. У народних піснях переважно існує кілька музичних варіантів на однакові чи подібні тексти, у залежності від регіону їх створення чи побутування.

Риси німецької *Kunstlied*, які впродовж розвитку жанру китайської художньої пісні в більшій чи меншій мірі проникали у твори китайських композиторів, склали низку характерних особливостей властивих для нового китайського жанру.

Спроба їх підсумовувати та узагальнити дає можливість «...сконструювати свого роду сумарне узагальнення жанрових рис художньої пісні: зв'язок з епохою романтизму, звернення до відомих

віршованих текстів, значущість віршованих текстів, значна роль фортепіано в музичній драматургії, ліричний тип змісту, складність композиторської техніки, належність до виду малих сольних пісенних композицій» [91, с.36].

Китайські музикознавці впродовж розвитку жанру намагались сформулювати його визначення та окреслити його характерні ознаки. Уся тривала робота у цьому руслі була підсумована науковцями та композиторами на «Симпозіумі із китайської художньої пісні» (2007р.).

Основні положення напрацьовані науковцями озвучив композитор Лу Цзай-і: «По-перше, це вираження особистих почуттів, незалежно від того, чи висловлюється колективна думка, чи суб'єктивний досвід і переживання. По-друге, вірші є сильними літературними творами, багато з яких належать перу знаменитих поетів. По-третє, пісні пишуться для певного тембру (бас, тенор, баритон, сопрано, меццо-сопрано). По-четверте, важливе місце посідає акомпанемент. Зазвичай це фортепіано, до якого можуть приєднуватися кілька інструментів або оркестр, що позначено в нотному записі твору. Акомпанемент має бути не просто доповненням, а гармонійно зливатися з піснею, бути невід'ємною частиною твору» [46].

Отже, романтичні ліричні тексти, переживання та стан головного героя, фортепіанний супровід, який іноді дублює солюючу партію, а, частіше, побудований на новому тематичному матеріалі з частковим дублюванням вокального соло, доволі лаконічні масштаби композицій складають основний перелік характерних рис жанру. Необхідною складовою виступають виражальні засоби: і мелодія, і гармонія і ритм – покликані щоб якнайглибше передати тонкі ліричні образи, трагізм та безвихідь, драматизм поетичного тексту. Гармонічна мова підсилює виразність вокальної партії і водночас сама відтворює напруженість та емоційну насиченість твору.

Щодо архітекτονіки, загалом, не існує певних правил чи чітко окреслених вимог для написання мистецьких пісень. У структурному відношенні вони укладаються від наймініатюрніших одночастинних до

масштабних наскрізних композицій. У цьому плані художня майстерність композитора, його талант, вибір поетичних текстів та їх музична реалізація проявляюся особливо яскраво та індивідуально.

Якщо проаналізувати хронологічні рамки становлення та розвитку жанру в Європі та Китаї, то їх розділяє понад століття. «Маргарита за прялкою» австрійського композитора Франца Шуберта на вірші із трагедії Йоганна Вольфганга Гете «Фауст» у 1814 році (у віці 17 років), вважається початком художньої пісні в Європі. У Китаї ж перші зразки жанру були створені через 106 років.

Найвизначнішим твором у цій галузі вважається пісня Цін Чжу «Велика ріка тече на схід», створена цинським майстром під час навчання в Німеччині у 1920 році. За нею йдуть «Запитаю» Сяо Юмея, «Балада про продаж тканини» Чжао Юань Жень (1922), «Хунаньська втома» Чень Сяокуна (1924), «Як я можу не сумувати за ними» Чжао Юань Жень (1926), а також «Веселий старий і молодий» Хуан Цзи, написана англійською мовою під час його навчання у США в 1928 році, разом із низкою інших композицій.

Китайські художні пісні вперше з'явилися в період «Руху 4 травня» і стали справжнім відображенням духу часу. Спираючись на багату поетичну традицію, вони ґрунтувалися на вільному розгортанні тексту, глибокому філософському та символічному осмисленні образного світу, а також на вираженні особистих почуттів. Завдяки цьому китайські мистецькі пісні не лише цілком віддзеркалюють національну музичну ментальність, а й виразно демонструють характерні художні тенденції піднесеного стилю.

Від самого початку свого розвитку китайська художня пісенна творчість відображала актуальні події епохи та передавала глибокі емоційні переживання композиторів. Майстри династії Цін — Сяо Юмей, Чжао Юань Жень, Цін Чжу, Хуан Цзи, Лю Сюеань — у своїх творах у тій чи іншій мірі втілювали ідеали «Руху 4 травня», відображаючи прагнення китайського

народу до боротьби з імперським та феодальним гнітом, а згодом — і протистояння зовнішнім загарбницьким загрозам.

У цей період молоді китайські композитори та музикознавці все більше зосереджували увагу на дослідженні національної вокальної традиції, збиранні та вивченні народного пісенного фольклору.

Отже, у 1920–1930-х роках молоді китайські композитори, які повернулися після навчання за кордоном або опановували музичне мистецтво приватним шляхом, активно долучилися до створення художніх пісень. Саме в цей період з'явилася низка визначних творів, а в 1930-х роках багато композиторів опублікували власні збірки.

Художні пісні цього періоду, попри розмаїття образно-настрєвої палітри та широкий спектр музичних форм, вирізняються глибиною змісту та свідомим пошуком індивідуального стилю. Поряд із запозиченням європейських виражальних засобів, характерних для мажоро-мінорної системи, у творах китайських композиторів чітко простежується звернення до традицій класичної китайської поезії та народної музики.

Риси національного стилю, поглиблене та розширене їх використання, порівняно з 1920-ми роками спостерігаємо у творах 1930-х – 40-х років. Насамперед необхідно назвати наступних талановитих композиторів та їх художні пісні: **Сяо Юмей** перша збірка пісень “Цзінь” (1922) із піснею «Запитаю». Початок 20 років ХХ століття - «Пісня пухнастих хмар» (або «Пісня прозорих хмар»), «Патріотична пісня пам'яті 4 травня»; антияпонська тематика «Зоряне небо», «Янхуа» («Квітка тополі»), «Пісня національного лиха», «Мандрівка в гори», «Казка про гусей, які летять на південь».

Синтез західно-європейських та китайських національних рис з перевагою тих чи інших, спостерігаємо у творах- **Цін Чжу** «Велика ріка тече на Схід» (вірші Су Ши) та «Я живу у верхів'ї річки Янцзи», «Червона гілка»; Скандель Сайп «Пісні про ліс»; **Чжао Юань Женья** «Як я можу не сумувати за ними», Хі Фан обробка народної пісні «Жасмин»; Чень Тяньхе «У горах»;

Хуан Цзи «Три бажання троянд», «Як квітка – не квітка», «Сходження на вежу», «Сумую за рідним містом», «Над снігом зимові солодкі квіти»; **Інь Шаннен** «Думки про весну»; **Жень Гуан** «Пісня рибалки»; **Лю Сюеань** «Поема про червоні боби», «Балада про Велику стіну»; **Шен Мао і Тан Ке** «Сніг»; **Лін Шенсі** «Рідне місто за хмарами».

Художня пісня «Дощові дзвони» Чень Хоуана також є шедевром, який співали протягом тривалого часу. Тема «національної трагедії», як відгук на події сьогодення та як вимога населення Китаю, почала безпосередньо проникати у проблематику художніх пісень Це, наприклад, «Подарунок колишньому ворожому солдату» Хуан Цзи та «Вивішування пісень Вусун» Ін Шаньненга. Ці теми були дуже популярними всупереч традиційному уявленню про те, що найпоширенішими темами художніх пісень є кохання, туга головного героя, очікування щастя, краса природи та швидкоплинність життя, щастя тощо.

Окремі композитори почали відходити від умовностей художньої пісні щодо тематики, а також щодо виражальних засобів романтичної музики. Вони намагалися писати композиції з використанням нових стильових тенденцій, зокрема імпресіонізму, а навіть із використанням новаторських технік, а саме – додекафонії. Прикладами слугують хорова пісня Хуан Цзи «Божественний син», де поряд із традиційними китайськими виражальними засобами спостерігаємо стильові імпресіоністичні тенденції. Незвичне використання новаторських прийомів зустрічаємо у композиції «Весняна квітка, осінь і місяць» Чен Гексіна, укладеній на основі дванадцятитонової додекафонної техніки.

Художні мистецькі пісні, які, в основному написані композиторами у цей період, дослідники вважають «надзвичайно процвітаючими та популярними» в контексті розвитку жанру.

Після середини 1930-х років у розвитку мистецтва, зокрема жанру художньої пісні, ситуація змінилася під впливом політично-соціальних внутрішніх змін та дій зовнішніх завойовників. В умовах гострих

політичних змін, національної кризи та виживання нації, люди потребували не мистецьких пісень для концертного виконання, а воєнних композицій, які б втілювати колективну волю до боротьби проти спільного ворога, щоб вони підіймали дух борців, щоб співати їх у повсякденних протистояннях. Таким чином, мистецька пісня, яка довгий час була зосереджена на особистій ліриці, природно і логічно поступилася місцем масовій пісні, яка була насиченою пропагандою та агітацією.

У наступні десять років, від передня війни до визволення, навіть ті композитори, які завжди віддавали перевагу художнім пісням, у яких вони оспівували кохання, тугу у час розлуки, душевні порухи та відтінки настрою головного героя, тощо, свідомо йшли за віяннями часу і присвячували себе створенню масових пісень, які б підіймали та організовували людей у боротьбі проти ворогів. Навіть якщо зрідка писали окремі мистецькі пісні ліричного спрямування, то через використання низки символів, метафор, переплітаючи особистісні почуття з картинами та образами природи, змальовували всенародне лихо, народні страждання, кров і сльози, висловлювали звинувачення загарбникам та озвучували бойові заклики. Композиції «На річці Цзялін» Хе Лютіня, «Національна елегія» Цзян Дінсяня, «Без одягу» Ін Шаньненга, «Чи є така людина, яку я не люблю» Шамея, «Рідне місто» Лу Хуабєя, «Туга за домом» Ся Чжицю, «Виготовлення холодного одягу» Чень Тяньхе, «Рідне місто білих хмар» Лін Шенсі, «Небесний володар» Чжао Юань Жєня є одними з найпопулярніших серед художніх робіт цього періоду. Однак, порівняно з ситуацією від початку 1920-х до середини 1930-х років, кількість художніх пісень, написаних у цей період, загалом була невеликою, і лише деякі з них були якісними та впливовими.

Після заснування Нового Китаю створення авторських пісень мало всі шанси пережити ренесанс, і повинно було б пережити його. Однак під впливом давньої «лівої» керівної ідеології деякі керівники та лідери музичної індустрії, під загальним політичним гаслом «Класова боротьба як

програма» і виходячи з давніх настроїв сектантства і закритості, однобоко розглядали створення масових пісень як єдиний автентичний спосіб успадкування революційної музичної традиції, а створення художніх пісень трактували як відхід від революційної музичної традиції.

Висновки до першого розділу

Процеси становлення та розвитку на початку XX століття в Піднебесній нового жанру мистецької пісні європейського зразка – *kunstlied*, яка отримала назву «китайська художня пісня», мають багатовікові традиції. Проникнення в Китай цього жанру камерно-вокальної музики відбувся як результат низки соціально-політичних подій: внутрішніх і зовнішніх. насамперед, це – Сінхайська революція (1911 – 1913 р.р.), Учанське повстання 10 жовтня 1911 р., згодом «Рух 4 травня» 1919 р. Повалення останнього імператора Цінської імперії (1644-1912 р.р.) та зреченням від престолу шестирічного Пу І (1912 р.), стало водночас завершенням 2000-літнього правління монархії та початком республіканської ери Китаю - проголошенням Китайської республіки. Демократизація суспільства, зацікавлення філософією, наукою, освітою, музичним мистецтвом Заходу, - всі ці фактори вплинули на прагнення прогресивної китайської молоді здобувати освіту у країнах Західної Європи та Америки.

Здобувши освіту різного спрямування за межами Китаю у вишах Німеччини, Австрії, Франції, Америки, китайські вчені знаходили можливість долучатись до мистецтва: навчаючись паралельно у держаних закладах або шляхом отримання музичної освіти приватним шляхом. До їх числа відносимо творців жанру китайської художньої пісні, найвідоміших

композиторів того періоду: Сяо Юмей, Чжао Юань Жень, Цін Чжу, Хуан Цзи, Лю Сюеань (навчався лише в Китаї).

Впродовж формування багатовікової, близько 5000-річної історії розвитку культури китайської національної культури, період кожної із династій характеризувався своїми особливостями. Виокремлюючи віхи розвитку китайської вокальної камерної музики, розглядаючи стародавні китайські пісні від династії Цінь до Цін: відзначаємо характерні риси стану мистецтва та пісенної культури у кожній з них.

Документальні підтвердження про розвиток китайської пісні збереглися із часів династії Цінь - впродовж 2500 років. До Весняно-осіннього періоду (770 – прибіл. 475р.р.до н.е.) часу відносяться роздуми про походження музики, підкреслюючи її божественне начало: з коливання тонів, сходячи до безсмертного Дао, від гармонії між небом і землею. Відзначено, що у стародавньому Китаї до династії Цінь пісні завжди супроводжувалися музикою та танцями. Збереглося багато записів про первісну музику та танці, які в основному охоплюють різні соціальні та духовні практики: такі як праця, релігія, війна, жертвоприношення тощо. Безперервний розвиток цивілізації у Піднебесній знайшов своє відображення у першій відомій, збереженій до наших днів, збірці віршів — «Шицзін» («Книга пісень» «Книга віршів»). Оскільки всі поезії в «Книзі пісень» написані на музику, її також можна назвати найдавнішим збірником пісень у країні. Це перша збірка фольклорних зразків - «Шицзін», яка існувала в Китаї у VII ст. до н.е.: це період з раннього етапу Західного Чжоу (1046 – 771 р.р. до н.е.) і до кінця епохи Чуньцю (Весняно-осіннього періоду (770 - прибіл. 475 до н. е.)).

«Книга пісень» має широку тематику й базується на реальному суспільному житті, створюючи картини, які всебічно відображають політичні умови, суспільне життя, звичаї та настрої.

У час Династії Цінь (221-206р. до н.е.) і Хань (206р.до н.е. -220 р.н.е.) форма пісні продовжувала розвиватися використовуючи моделі

періоду до Цінь. Тут продовжували складати вірші із чотирьох символів, а також знайшов поширення новий п'ятислівний вірш.

У післяханьський період серед династій Китаю відбувся політичний розкол. Як результат, утворились династії Вей та Цінь (220-589р). Співіснування у країні кількох держав привело до хаосу, анархії, протистоянь. Цей період роз'єднаності не був стабільним і період керування країною «Три королівства» став називатись «Трицарствіє». Династія Західна Цзінь ненадовго поклала кінець роздрібленості (з 265 по 316 р.р.).

Династії Вей, Цзінь, Південна та Північна були періодом найчастіших змін режимів в історії країни.

Під спільною назвою «класичний Китай» значаться дві епохи **Тан (618-906 р.р.н.е.)** і **Сун (960-1279 р.р.н.е.:** Північна 960-1127 р.р.н.е та Південна 1127-1279 р.р.н.е.). Між ними існувала ще епоха «смутного часу» П'яти династій та десяти царств (907-960 р.р.н.е.).

У цей період в класичному Китаї відбулось розмежування поезії та музики через кілька важливих історичних і культурних чинників. Насамперед - політична нестабільність і військові конфлікти. Постійні війни, боротьба за контроль над Великим шовковим шляхом і внутрішні конфлікти призвели до занепаду придворного життя, де раніше поезія та музика були тісно пов'язані. Це призвело до поступової втрати традиційного музично-поетичного синтезу.

Посилення імперської бюрократії мали різні, навіть протилежні наслідки: зміцнення імперської державності та розширення ролі чиновників-конфуціанців сприяли розвитку літератури, але водночас послабили зв'язок між музикою та поезією. Поезія дедалі більше стала засобом вираження думок учених і чиновників, які писали її переважно як літературний жанр, а не як частину музичного виконання.

У цьому процесі важливу роль відіграли зміни в музичній традиції. Так, у династії Тан музика була невід'ємною частиною поезії: вірші часто виконувалися з музичним супроводом у стилі придворної або народної

пісні. Проте згодом музична традиція стала більш інструментальною та камерною, а поезія розвивалася як окрема форма мистецтва, орієнтована на письмову та декламаційну культуру.

У період династії Сун спостерігався розвиток поетичних жанрів, які називався як віршами цзи (詞), і, відповідно, характеризувались тим, що вірші, які спочатку писалися для музичного виконання, стали поступово сприйматися як самостійна поетична форма. Водночас офіційна поезія (shi 詩) дедалі більше відокремлювалася від музичного супроводу та набувала самостійного статусу. На культуру Сун впливала також конфуціанська естетика. Конфуціанство розглядало поезію передусім як засіб морального виховання та самовираження вчених. У цьому контексті музика почала сприйматися як окрема сфера, призначена для розваг або ритуальних потреб, а поезія стала інтелектуальним мистецтвом, відірваним від музичного виконання.

Таким чином, унаслідок політичних змін, культурних трансформацій та розвитку нових літературних форм поезія і музика в Китаї поступово розмежувалися, хоча їхній взаємозв'язок зберігся в деяких жанрах і традиціях.

В період правління **Династії Тан** після розділення поезії та музики в «чистій поезії» - «徒诗» поезія знову наблизилася до музики, що стало головним поворотним пунктом у розвитку стародавніх пісень і вважалося яскравим прикладом поезії. Династія Тан була епохою безпрецедентного процвітання китайської культури та золотого віку в історії китайської поезії, коли поезія та музика були тісно пов'язані. За часів династії Тан любов до співу віршів дуже поширилась та популяризувалась: від імператорів і генералів до простих людей, співаків у містах та селах. Усі вони співали, виражаючи надії, сподівання, передаючи найрізноманітніші емоції.

Незважаючи на те, що **Династія Сун (960-1279 р.н.е.)** з самого початку існування була в оточенні ворожих держав, в духовній культурі

сунської імперії продовжувались процеси, започатковані у попередню епоху Тан.

Насамперед, це продовження і розвиток у художній культурі естетичного принципу, започаткованого в танську епоху під назвою «ідеал вишуканої простоти». Основним її постулатом було прагнення до максимальної лаконічності зовнішнього зображального ряду, зовнішньої простоти твору мистецтва – поезії, живопису, архітектури, - про його внутрішній глибині і багатстві. Про це свідчать, збережені в Піднебесній еталонні зразки національної поетичної творчості, такі як «танська класична поезія», поняття художньої прози - « танська класична новела», живопису «сунський класичний живопис».

Також у ці епохи активізувалась діяльність вчених-енциклопедистів, авторів літературно-художніх антологій, довідкових енциклопедичних праць в галузі науки, техніки різних видів мистецтв, твори історіографії. Дуже популярними в цей час були поет і державний діяч Су Ші (Су Дупно 1037-1101) та його соратник – живописець та каліграфу Мі Фу (1051-1107/1109). Науковці відзначають їх вагомий внесок у розвиток літератури - поезії та прози.

Водночас епоха Сун також стала етапом у розвитку стародавніх пісень, які пов'язували минуле з майбутнім, це був період переходу від елегантного елітарного мистецтва до демократичних народних китайських пісень. З процвітанням економіки китайських міст в династії Сун громадянська музика вступила в стадію бурхливого розвитку. Відображаючи соціально прояви різних нижчих станів населення, кращі її зразки відрізняються глибиною вираження, емоційним насиченням, різноманітним образним наповненням. Династія Сун відзначається в історії як культурно багатий вишуканий період розвитку Китаю. Було досягнуто великих успіхів в живописі, музиці, літературі та філософії. У країні зростала та поширювалась грамотність та загальна культура завдяки розвитку друкарської діяльності.

В силу історичних та політичних ситуацій прогресивні тенденції змістилися з періоду Північної Сун (960—1127) до Південної Сун (1127—1279). **Династії Мін (1368-1644 р.р.н.е.) і Цін (1644-1912 р.р.н.е.)** були останнім етапом розвитку старовинних пісень у Піднебесній. Цей період вважається найуспішнішим у процесі розвитку жанру.

Пісні династій Мін і Цін черпали ідеї та проблематику з життя, а метою створення пісень було відображати життя і виражати бажання народних мас династій, поступово формуючи прості, природні характеристики.

Виникнення пісень у кожній династії було результатом зіткнення двох культур: між елегантною та популярною культурами.

В час правління династії Мін на початок XVI століття розпочалися взаємозв'язки між Піднебесною та країнами Європи. У культурному обміні значну роль відіграли єзуїтські місіонери, - Маттео Річчі, Сюй Лішен, Томаш Перейра.

До кінця правління династії Цін стали поширеними найперші зразки західної музики, які включали релігійну музику, військову музику та «Шкільні музичні пісні»

Запозичена із Заходу, модель системи освіти у Китаї, яка виникла у період пізньої династії Цін (1644-1912) і ранньої Республіки Китай (після 12 лютого 1912 року) прискорила вирішення питань розвитку нової музики в Піднебесній. Важливе значення для формування музичної освіти в країні та основою для подальшого розвитку музичної культури в Китаї стали «Шкільні музичні пісні». Вони мали не лише музичне значення, але й виконували важливу соціально-політичну функцію, активно використовуючись для просування політичних ідей, таких як збагачення країни, зміцнення військової могутності, виховання патріотизму, націоналізму.

Молодими вченими та музикантами, які навчались у Японії, згодом повернулись до Китаю і впроваджували свої знання в музичну освіту

Піднебесної були Цзен Чжімін, Шень Сингун, Лі Шутун. Вони проявили себе не лише на ниві музичної освіти, вони були також композиторами та музикознавцями, створивши низку праць в галузі теорії та історії музики, а також багато цікавих талановитих композицій.

Отже, розвиток нової музики в Китаї почався із створення «шкільних музичних пісень»: підбору текстів до уже написаної музичних композицій, або ж навпаки – до уже існуючих віршів створювали музику. Цей процес розпочався наприкінці династії Цін і на початку Китайської республіки. Після 1920 року, коли старші музиканти, які навчалися за кордоном, один за одним поверталися до Китаю, послідовно створювалися вітчизняні музичні заклади та музичні школи, які поступово розвивалися, поширювалися, вдосконалювалися.

Китайські музикознавці вважають, що прототипом жанру «китайська художня пісня» є мистецькі пісні європейського зразка – *kunstlied*.

Один із перших китайських митців Сяо Юмей, який у 1919 р. захистив докторську дисертацію у Берліні на музичну тематику, повернувшись у Китай, ознайомив китайську мистецьку молодь із вокальними творами Ф. Шуберта та Р. Шумана і поширив у музичних кругах поняття ліричної романтичної європейської пісні – *kunstlied*, а також музику інших європейських країн.

З розвитком імпресіонізму та становленням національної музики, а також, відповідно, національних шкіл у Східній, Північній та Південній Європі, мистецька пісня отримала подальший розвиток, збагатилась рисами нового на той час стилю. Філософська символічна програмність, вплив класичної китайської поезії сприяли розвитку жанру в Китаї.

Завдяки своїм особливостям, - невеликим масштабам та багатству емоцій, камерно-вокальна музика - художня пісня, створена для людського голосу і фортепіано, безсумнівно, була однаково придатна для аматорів музики і фахівців, для співу в домашніх умовах і в концертному залі. Доволі

часто замість фортепіанного акомпанементу, вводився оркестр, або ансамблевий інструментальний склад.

Стосовно архітекτονіки, мистецькі пісні зазвичай komponуються як прості двочастинні, тричастинні форми із переважно варіантним чи варіантно-варіаційним принципом розвитку, також зустрічаються із наскрізним періодичним чи неперіодичним принципом розгортання тематичного матеріалу. Доволі часто пісні об'єднані у цикли. Вони можуть бути поєднані за сюїтним принципом, як збірники, засобом єдності у яких виступає спільна сюжетна лінія.

Риси німецької *Kunstlied*, які впродовж розвитку жанру китайської художньої пісні в більшій чи меншій мірі проникали у твори китайських композиторів, склали низку характерних особливостей властивих для нового китайського жанру: вираження глибоких особистих почуттів, звернення, переважно до класичних китайських поетів, рідше сучасників; пісні пишуться для певного тембру, вагома роль фортепіано в музичній драматургії, який є не просто доповненням, а гармонійно зливається з піснею, використання складної, або не дуже складної композиторської техніки європейського зразка. Всі ці положення були сформовані та узагальнені на «Симпозіумі із китайської художньої пісні» (2007р.).

Художня майстерність композитора, його талант, вибір поетичних текстів та їх музична реалізація проявляюся особливо яскраво, та індивідуально.

Різниця між першими твором Франца Шуберта «Маргарита за прялкою» на вірші із трагедії Йоганна Вольфганга Гете «Фауст» 1814року та першим китайським твором у цій галузі вважається пісня **Цін Чжу** «Велика ріка тече на схід» в 1920 році складає понад століття.

Від самого початку становлення китайська художня пісенна творчість відображала актуальні події часу і виражала особисті емоційні переживання композиторів. Майстри династії Цін, - Сяо Юмей, Чжао Юань Жень, Цін Чжу, Хуан Цзи, Лю Сюеань у своїх художніх піснях в тій чи іншій

мірі відображали дух періоду Четвертого травня і вимоги китайського народу протистояти імперії і феодализму, а згодом і подолати загарбницькі тенденції зовнішніх ворогів.

Риси національного стилю, поглиблене та розширене їх використання, порівняно з 1920-ми роками спостерігаємо у творах 1930-х – 40-х років. Насамперед необхідно назвати наступних талановитих композиторів та їх художні пісні: **Сяо Юмей** перша збірка пісень “Цзінь” (1922) із піснею «Запитаю». Початок 20 років XX століття - «Пісня пухнастих хмар» (або «Пісня прозорих хмар»), «Патріотична пісня пам'яті 4 травня»; антияпонська тематика «Зоряне небо», «Янхуа» («Квітка тополі»), «Пісня національного лиха», «Мандрівка в гори», «Казка про гусей, які летять на південь».

Також - **Цін Чжу** «Велика ріка тече на Схід» (вірші Су Ши) та «Я живу у верхів'ї річки Янцзи», «Червона гілка»; Скандель Сайп «Пісні про ліс»; **Чжао Юань Жень** «Як я можу не сумувати за ними», Хі Фан обробка народної пісні «Жасмин»; Чень Тянхе «У горах»; **Хуан Цзи** «Три бажання троянд», «Як квітка – не квітка», «Сходження на вежу», «Сумую за рідним містом», «Над снігом зимові солодкі квіти»; Інь Шаннен «Думки про весну»; Жень Гуан «Пісня рибалки»; **Лю Сюеань** «Поема про червоні боби», «Балада про Велику стіну»; Шен Мао і Тан Ке «Сніг»; Лін Шенсі «Рідне місто за хмарами».

Окремі композитори почали відходити від умовностей художньої пісні щодо тематики, а також щодо виражальних засобів романтичної музики. Вони намагалися писати композиції з використанням нових стильових тенденцій, зокрема імпресіонізму, а навіть із використанням новаторських технік, а саме – додекафонії.

РОЗДІЛ 2. ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВИХ РИС У КИТАЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПІСНІ 20 РОКІВ

2.1. Сяо Юмей, Цін Чжу та Чжао Юань Жень - фундатори вокального жанру у Піднебесній

Жанр художньої пісні Китаї висуває високі вимоги до композиторської майстерності, що робить їх складними для компонування, відтак, виконання. У процесі творення вокальних композицій митці стараються майстерно поєднати особливості німецьких вокальних композицій з властивими для них композиторськими техніками із китайськими музичними традиціями та класичною китайською поезією та літературою. Як відзначає Юе Тянь, «....незважаючи на всі труднощі, молоді китайські митці створюють складний спектр художніх пісень з китайськими національними особливостями та стилем» [120, с.27].

Оскільки процес становлення жанру мистецької пісні в китайському музичному мистецтві, розпочався лише у 20-х роках ХХ ст., під впливом німецької *Kunstlied*, у всіх кращих зразках жанру у перші десятиліття його розвитку, композитори талановито поєднують систему музично-виражальних засобів, притаманних європейській камерно-вокальній музиці, з образною символікою національної культурної традиції, з домінуванням тої чи іншої традиції.

Необхідно відзначити впливу рис національної ментальності, які вплинули на розвиток жанру китайської художньої пісні. Вони стали основними факторами відмінності між західно-європейською та китайською поезією. Домінуючою ж рисою китайського мистецтва виступає споглядальність, а не дієвість, інші світоглядні та філософські позиції щодо співвідношення людини і природи, індивідуального і колективного. Чжоу Ї відзначає: «Що ж стосується тих рис ментальності, що безпосередньо

вплинули на розвиток китайського мистецтва, то тут визначальною особливістю виступає тяжіння до образного мислення і віддання переваги споглядальності, а не дієвості. Все це разом утворило цікавий конгломерат національних художніх настанов, що містить поклоніння природі (підкреслимо, що китайський живопис чи не єдиний в світовій історії приклад, коли ми довгий час не знаходимо зображення людини), філософське осмислення природи мистецтва, розуміння взаємозв'язку людини, людського (індивідуального та соціального) буття та законів існування Всесвіту» [114. с. 137].

Від Найдавнішого Китаю до нашого часу китайська народна пісня, а згодом, художня пісня, стали одним із наймобільніших музичних жанрів, який найшвидше реагував на зміну соціального устрою в країні, на позитивні чи негативні зовнішні впливи, на часи розквіту чи занепаду династій. Саме у пісенних фольклорних зразках та в камерно-вокальному жанрі знайшли відображення людські та трудові відносини між людьми, питання виховання дітей, емоційні стани та настрої закоханих. Єдність людини, природи та законів Всесвіту є однією із визначальних унікальних особливостей китайської народної пісні, відтак і нового жанру – китайської художньої пісні. Комплексний аналіз репрезентативних творів композиторів Піднебесною першої половини XX століття покликаний підтвердити цей постулат, а також продемонструвати розвиток жанру на вісі Схід-Захід.

2.1.1. Національні китайські засоби виражальності та романтичні західно-європейські ладово-гармонічні прояви у творах Сяо Юмея на слова І Вейчжая «Квітка тополі» та «Запитаю»

Китайський музичний педагог і композитор Сяо Юмей (萧友梅)⁷ (1884-1940) вважається основоположником китайської художньої пісні. Він був одним із перших китайських митців, які почали впроваджувати жанри європейської вокальної музики у китайську вокальну культуру.

Після навчання в Німеччині в 1920-х Сяо Юмей, здобувши якісну професійну освіту та захистивши докторську дисертацію, повернувся у Китай. Саме завдяки Сяо Юмею музичні кола Китаю познайомились з поняттям «Kunstlied». Також він продемонстрував колегам класичні художні зразки романтичного камерно-вокального жанру.

Під поняттям «художня пісня» Сяо Юмей мав, насамперед, на увазі кращі вокальні композиції - Kunstlied Франца Шуберта (1797-1828) і Роберта Шумана (1810-1856). Слід відзначити, що до жанру романтичної пісні Сяо Юмей відносив твори не лише австро-німецьких митців, а також вокальні зразки композиторів інших європейських країн. Дослідник китайської музики У Хунюань у праці «Китайська художня пісня: історія та теорія жанру» писав «Німецька художня пісня явила собою жанровий прообраз китайської художньої пісні. З концепції Сяо Юмея випливає, що художня пісня і романтична пісня являють собою синонімічні поняття. Для історії жанру китайської художньої пісні подібне ототожнення і в даний час є актуальним» [91, с.33].

Окреслимо основні віхи формування Сяо Юмея як музиканта-професіонала.

Сяо Юмей здобув добру початкову освіту⁸, вивчаючи точні та гуманітарні науки (арифметику, англійську та японську мови).

⁷ Сяо Юмей народився в окрузі Чжуншань, Гуандун (Китай). Роки життя - 7 січня 1884 - 31 грудня 1940.

⁸ Композитор Сяо Юмей походив із в сім'ї інтелігентів. Його батько Сяо Юйдзен був вчителем приватної школи. У 1889 році родина Сяо Юмея переїхала до Макао. У 1899 році він пішов до школи Шимін у Гуанчжоу, щоб продовжити освіту.

Сяо Юмей був серед перших із прогресивної китайської молоді, які здобули освіту за кордоном. З 1901 по 1909 рік він поїхав до Японії та навчався у середній школі при Токійській вищій нормальній школі та в Токійській музичній школі, вивчаючи вокал та фортепіано.

У 1912 році за допомогою Сунь Ятсена та Цай Юаньпея він поїхав до Німеччини, щоб студіювати музику в Ляйпцизькій консерваторії (фортепіано, вокал, композиція, диригентура), також навчався у Ляйпцизькому університеті та Берлінському університетах. 22 жовтня 1919 року захистив докторську дисертацію на тему «Дослідження історії китайських оркестрів до 17-го століття» [89], ставши першою людиною в Китаї, яка отримала ступінь доктора в іноземному вищому закладі.

Після повернення у 1920 році до Китаю Сяо Юмей був призначений редактором Міністерства освіти та директором Експериментальної початкової школи при Пекінському педагогічному університеті [89]. Відтак, його вклад у розвиток музичної освіти і культури в Китаї важко переоцінити.

Сяо Юмей заснував кафедру музики та фізичного виховання Пекінської вищої школи (1920). Будучи всесторонньо освіченим музикантом, працював диригентом оркестру Пекінського університету (1922), академічним директором Інституту музики Пекінського університету (1922), директором музичного факультету Пекінського національного коледжу мистецтв (1926) [89].

Наприкінці 1927 року за підтримки Цай Юаньпея Сяо Юмей створив перший у Китаї професійний вищий музичний навчальний заклад - Національну консерваторію музики, ставши її академічним директором⁹.

⁹ Після реорганізації музичної консерваторії в Національний музичний коледж він офіційно обіймав посаду директора.

Під час Антияпонської війни з 1937 по 1945¹⁰ рік Сяо Юмей намагався перенести національний музичний коледж (зараз -Шанхайська консерваторія) у глибину материка, щоб захистити заклад від загарбницьких дій, але зазнав невдачі. Щоб уникнути переслідувань з боку японської армії, він змінив своє ім'я на Сяо Сіхе і продовжив викладати. 31 грудня 1940 року Сяо Юмей помер у Шанхаї.

Як талановитий композитор, він створив низку камерно-вокальних творів.

Сяо Юмей відомий як композитор, музикознавець, просвітницький та громадський музичний діяч. Камерно-вокальні твори митця налічують понад 100 опусів. У 1922 була видана перша збірка пісень «Цзінь». Сюди входить популярна в Китаї пісня «Запитаю». Серед найвідоміших його перших композицій початку 20 років XX століття, слід відзначити «Пісня пухнастих хмар» (або «Пісня прозорих хмар»), «Патріотична пісня пам'яті 4 травня».

Коротко про ці два твори. У квітні 1920 року Сяо Юмей, який щойно повернувся до Китаю, був найнятий тодішнім урядом як член Комітету з дослідження національного гімну, щоб створити музику для поезії «Пісня пухнастих хмар» або «Пісня прозорих хмар». Цей твір був національним гімном у 1921-1928 роках. Текст «Пісні пухнастих хмар», ймовірно, був написаний у проміжку 200 - 100 р. до н.е. Сяо Юмей вважав, що слова цієї пісні надто складні, і для створення національного гімну необхідні простіші та дохідливіші тексти, тому що лише за такої умови вони можуть отримати схвалення більшості людей і виконуватись масами.

¹⁰ Японська інтервенція в Маньчжурію (яп. 満州事変, まんしゅうじへん) — війна у 1931–1932 роках між Японською імперією та Китайською республікою за володіння Маньчжурією. Спалахнула 18 вересня 1931 року внаслідок інциденту на озері Лютяо [64]. Мукденський або Маньчжурський інцидент 18 вересня 1931 року — важлива подія в історії республіканського Китаю, яка передувала японському захопленню Маньчжурії та початку Другої китайсько-японської війни (1937—1945) [64].

Будучи переконаним патріотом своєї країни, щоб відзначити п'яту річницю руху Четвертого травня, Сяо Юмей опублікував «Патріотичну пісню пам'яті 4 травня» (слова Чжао Гоцзюня) у пекінському «Додатку до ранкових новин» 4 травня 1924 року. Ця пісня була виконана на «Національній музичній конференції» і відіграла безпосередню роль у надиханні патріотизму людей. Серед соціальних пісень, написаних автором вона стала найпопулярнішою. Згодом Сяо Юмеєй зробив аранжування твору для оркестру.

Серед пісень, спрямованих проти японської окупації, також відзначаємо композиції «Зоряне небо», «Квітка тополі», «Пісня національного лиха», «Мандрівка в гори» тощо.

Предметом нашого дослідження є одна із художніх пісень Сяо Юмея «Янхуа»- «Квітка тополі», написана під впливом японської інтервенції та передає ностальгічні переживання митця. Цю музичу композицію Сяо Юмей уклав на слова І Вейчжая (易韦斋)¹¹. Твір було опубліковано Сяо Юмеєм у 1930 році. «У творі сумовито-ностальгічного характеру у початковому експозиційному викладі змальована ідилічна картина мирного життя та спокійного барвистого опису природи (1 частина). Їй на зміну приходять фрагментарні замальовки поступово зростаючого неспокою (серединна динамічна побудова). Завершення – епілог повертає слухача до початкової світлої замальовки, але уже віддаленої в часі: весняна картина природи («зазеленіли абрикоси і сливи...») через низку природних змін переходить у похмуру осінь («така стара хата»), але залишаються світлі спогади («такий гарний садовий будиночок») та віра у відродження та прихід Весни («Щороку будуть такі красиві плаваючі квіти...»).

¹¹ І Вейчжай (1874-1941) уродженець Хешаня, Гуандун. У ранні роки навчався в Академії Гуанья, а пізніше - в Японії в університеті. Після повернення до Китаю викладав у Пекінському педагогічному університеті, Шанхайській національній музичній консерваторії, Цзінаньському університеті тощо. Досконало володів поезією, музикою, каліграфією, живописом. Співпрацював із Сяо Юмеєм у сфері музичної освіти.

Вірш побудований п'ятислівними¹² віршованими строфами. Така конструкція поетичних творів використовувалась в Китаї ще до панування Династії Цін (221-206р. до н.е.) і Хань (206р.до н.е. -220 р.н.е.) та була введена у першій китайській збірці фольклорних пісень — «Шицзін» [68].

Для реалізації поетичного тексту свого сучасника І Вейчжая композитор звернувся до наскрізної композиційної моделі з рисами тричастинності. Поступове драматургічне напруження впродовж експозиційного та серединного викладу підсумовується у синтетичній репризі.

(А) *Ах! Глибоко на подвір'ї, (1-4) ах! В глибині двору. (4-7)*

Ах! Зазеленіли абрикоси і сливи. (7-11)

Ах! На обсаджений деревами стежці сьогодні було похмуро. (11-15)

Ах! Люди дуже тихі, (17-20) а! Люди тихі. (20-23)

(В) *Східний вітер віє, гілочка верби, як хвилі, тріпочуть! (23-27)*

Ах! Ставок повний, і ледве помітні тіні водяних рослин. (27-31)

А-а! А-а! (31-37)

(С) *Ах! Пара ластівок поспішає додому! Схвильовані поспішають, поспішають, поспішають! (39-42)*

Злякалися рибки у воді! Бам, бам, бам! (42-44)

Ах! Листя та гілки летять по всьому небу! (44-46)

Слабкі пелюстки, які легко опадають. (46-49)

Вони падають, для них це дуже важливо. (50-51)

Це їх жорстка реальність. (51-52)

(А1) *Ах! Якби це Весняне місто існувало завжди! (52-54)*

Щороку будуть такі красиві плаваючі квіти! (54-56)

Я хочу відзначити те, що там так багато дерев. (56-57)

Така стара хата! (58)

¹² 啊！庭院深深，啊庭院深深！

啊！杏先桃后，一例绿森森！

Такий гарний садовий будиночок! (59)

Хто майстер? Ах! Ах! Ах! (60-61)

Зміна настрою, поступова динамізація образів та картин природи у кожному куплеті знайшла відображення у наскрізному варіантному розвитку композиції. Загалом форму можна окреслити як вільну неперіодичну ABCA1 за наступною схемою (у третьому та четвертому рядках підкресленим курсивом позначенні розспівування на «А...».. та «Ах...». Якщо вигук чи розспівування «А» або «Ах» є складовою фрази із текстом, то у третьому рядку позначатиметься лише підкресленням):

Тематичний, структурний, тональний план художньої пісні «Квітка тополі» Сяо Юмея:

А		В	С	А1
Вступ aa ₁ a ₂ b	c	c ₁	c ₂ d +e(доп.)	c ₃ d ₁ e ₁ + доп.
(1) <u>3 3 3 3</u>	(2) <u>332</u>	3 2 2 2 <u>6</u> (2)	<u>1</u> 1 1 1 1 <u>1</u> 1 1 1 +2 1 1	<u>1</u> 2 2 2 1 1 1 + <u>1 1 3</u>
<u>1 1</u> <u>1+2 1+2</u>		<u>1+1+2+2</u>	<u>1</u> <u>1</u>	<u>1</u> <u>1 1 3</u>
As-dur		As-dur	As-dur	As-dur

Отже, початкова двочастинна побудова (12+13) вводить у спокійний умиротворений настрій картини природи, який змальований біля власної домівки автора. Початкова хвилеподібна мелодична лінія першої фрази на словах «Ах! Глибоко на подвір'ї (1)+2-4 т.т.)», ґрунтується на відтинку пентатоніки та, водночас, рухається по звуках домінантового тризвука, що підкреслює її близькість до фольклорних зразків із синтезом гармонічної мажоро-мінорної європейської системи. Поступове розширення початкової поспівки шляхом секвенційно-варіантного розвитку («Ах! В глибині двору - 4-7 т.т. Ах! Зазеленіли абрикоси і сливи - 7-11 т.т.») створює відповідну експресію та, ніби передбачає розгортання тривожних станів, які задекларовані автором ще в початковій ремарці *Con espressione* (Приклад 1).

Con espressione (♩ = 60)

啊! 庭 院 深 深: 啊!

钢琴 *p* *legato* *simile*

庭 院 深 深: 啊! 杏

Приклад 1. Сяо Юмей «Квітка тополі», 1-8т.т.

Певне напруження доповнюється і використанням лише тоніко-домінантових співзвуч із різними їх оберненням та витриманим повторюваним домінантовим звуком «es» у середньому голосі фортепіанної партії впродовж цілого експозиційного розділу (1-39т.т.): As-dur затакт D ¹ | T₆₄ - D ² | T₆₄ - T ³ | D₆ - D ⁴ | T - T ⁵ | D - --- ⁶ | T - D₆ ⁷ | D₆ - --- ⁸ | D₇ - T ⁹ | D₆₄ - T ¹⁰ | D₆ - D₆₅ ¹¹ | VI - D (Приклад 1). Лише двічі вкраплюються тризвуки шостого щабля при розв'язанні домінантових обернень – D₆₅ та D₂ у 10-11 та 13 тактах. Частіша пульсація гармонії – зміна функції чи обернення також виражає поступове зростання напруження.

Поступове пришвидшення темпу *rosso allegro*, перехід від *piano* до *crescendo* характеризують напруження та динамізацію серединної побудови. Після квінтово-секстових репетиційних повторень у басу фортепіанної партії та дублювання середнім її голосом вокального розспіваного вигуку «А...а...а...» на словах «Ах! Пара ластівок поспішає додому! Схвильовані поспішають ... (39-42). Злякалися рибки у воді! ... (42-

44) *Ах! Листя та гілки летять по всьому небу! (44-46). Слабкі пелюстки, які легко опадають (46-49). Це їх жорстка реальність (51-52)»* динамізується низка виражальних засобів, насамперед мелодія. Короткі хвилеподібні мотиви та субмотиви ритмізуються і розвиваються варіантно та секвенційно. У структурному відношенні композитор застосовує принцип дроблення: $\underline{1} \ 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ \underline{1} \ 1 \ 1 \ 1+2 \ 1 \ 1$ (39-52т.т.). (Приклад 2).

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 38-42, with the vocal line starting with a rest and then entering with the lyrics '啊! — 偏皮的燕儿双, 忙, 忙,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system shows measures 43-47, with the vocal line continuing the lyrics '忙; 浮沉的鱼儿, 瘦, 瘦, 瘦; 啊! — 最撩乱的:'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The tempo is marked 'poco allegro' and the dynamics are 'mf' and 'legiero'. The score is in G major, 4/4 time.

Приклад 2. Сяо Юмей «Квітка тополі», 38-47т.т.

Гармонія, зберігаючи рівномірну пульсацію по басових функціях - Т-Т6-Т₆₄-D (D₇) – витриманою фігурацією у кожному такті служить тлом для секстових та терцієвих втор сольної партії у верхньому голосі фортепіанного супроводу. Змістовним та інтонаційним завершенням служить чотритактове доповнення до серединної побудови : «Вони падають, для них це дуже важливо (50-51). Це їх жорстка реальність (51-52)». Це як тиха кульмінація всієї композиції: *poco a poco rallentando*, хвилеподібний висхідний пасаж в обсязі в.9 із вперше введенними тріолями, лаконічними мотивами та субмотивами, арпеджіато та завершенням

досконалою каденцією. Через низку тривожних подій ніби приходить завмирання природи, життя (Приклад 3, 50-52т.т.).

Tempo I

清 疏！也值得如此 飘 零！如此 猖 狂！啊！—— 年年 有

这样 的春 城！ 便 年年有这 样的 飞 花！ 试问 谁 多 影 密，

dim.

Приклад 3. Сяо Юмей «Квітка тополі», 50-57т.т.

Поверненням до світлич картин та почуттів, вірою у існування Весняного міста, відродження життя сповнена реприза твору. Енергійно політно звучать хвилеподібні пасажі вокальної партії із октавними дублюваннями у супроводі фортепіано, тлом для яких слугують арпеджовані «хвилі» домінантової та тонічної функцій (Приклад 3, 52-57т.т.).

Реприза виступає підсумуванням усіх попередніх подій, картин, настроїв. Тут звучать теми, чи їх елементи із попередніх частин. Кресцендує динаміка від *piano* до *forte*, сповільнення на заключних акордах (*cresc. e rallentando*), вичленування тріольних мотивів із додатку до серединної побудови створює другу кульмінацію усього твору.

Наскрізний варіантно-секвенційний розвиток мелодичної лінії, який супроводжується варіантним розвитком фортепіанного супроводу, неструктурований виклад лаконічних фраз, мотивів, субмотивів приводить до вільного імпровізаційного розгортання усієї композиції. У художній пісні

«Квітка тополі» композитора Сяо Юмея на слова І Вейчжая спостерігаємо майстерне поєднання митцями національних китайських засобів виразності та традиційних принципів розвитку із західно-європейськими ладовими та гармонічними особливостями. У творі синтезовані послідовності гармонічних співзвуч, які ґрунтуються і на фольклорних і на європейських зразках. Частим є використання поліфункційних поєднань, акордів із заміненними, доданими чи пропущеними тонами, еліптичні звороти тощо. Але вони скоріше носять звукописне чи звукозображальне навантаження, хоч і з ясно вираженими функціями. З переважаючою чітко окресленою мажоро-мінорною системою музична тканина, зокрема мелодія збагачена відтинками пентатоніки у різних оберненнях.

Необхідно згадати низку символів, які є характерною рисою усієї китайської поезії. Залежно від контексту, вони виражають різні стани, почуття, настрої. Квіти є символом красивих речей, але «падаючі квіти» представляють собою тугу та смуток.: *«Ах! Листя та гілки летять по всьому небу! Слабкі пелюстки, які легко опадають...Це їх жорстка реальність»*.

Зазвичай, у китайській й традиції риба символізує достаток і процвітання; також часто виступає символом свободи. Ластівка уособлює прихід весни і розквіт квітів, бо вона летить з півдня на північ, щоб вити своє гніздо. Також ластівки, які переважно літають парами, символізують красу кохання.

Але в поезії І Вейчжая ці образи використані не у благополучній мирній ситуації, а у іншому контексті: *«Пара ластівок поспішає додому! Схвильовані поспішають, поспішають, поспішають! Злякалися рибки у воді!»*. Але, не зважаючи на ці образи, загальна заключна ідея поезії оптимістична. Філософсько-символічне навантаження картин природи – від весни через літо-осінь, і знову ж повернення, як спогад, до весни, свідчить про незламність людини і, незважаючи на всі незгоди, її світлу надію на краще.

Пісня Сяо Юмея на слова І Вейчжая «Запитаю»

Художня китайська пісня «Запитаю» (問) — написана Сяо Юмеєм на вірші його сучасника І Вейчжая. Включена до збірки пісень «Перша колекція Ціньюе» (今乐初集) опублікованої Комерційною пресою (商务印书馆) у 1922 році. Це не лише найпопулярніший твір у збірці пісень, також один із найвідоміших вокальних композицій Сяо Юмея. Композитор і поет не лише тривалий час разом працювали у сфері розвитку музичної освіти, їх об'єднували патріотичні почуття, переживання за долю розбитої та зруйнованої країни.

Чи знаєш ти, хто ти є? (1-2).

Чи знаєш, що роки подібні до води? (2-4).

Чи знаєш ти, що шум осені додає смутку? (4-8)

Тримайся! Тримайся! Тримайся! Тримайся! (8-10)

Чи знаєш ти, скільки сліз було пролите в сучасному світі? (10-11)

Скільки сліз відчаю? (12-13)

Подумайте про це: (13-14)

Так, так, так (15-16)

Ти знаєш хто ти? (1-2)

Ти знаєш, що життя схоже на квітку? (2-4)

Чи знаєш ти, чому так гарно цвітуть осінні квіти? (4-8)

Цвітуть! Цвітуть! Цвітуть! Цвітуть! (8-10)

Ти знаєш розквіт і падіння світу, (10-11)

Скільки існує видів ніжних сліз? (12-13)

Це ти мені скажи: (13-14)

Капають! Капають! Капають! Капають! (15-16)

Поетичне звернення до уявного ліричного героя пронизане низкою паралелей із образами та картинами природи, рядом алюзій та паралелей, сформованих символікою національної культури. Деякі із них збігаються із символічним навантаженнями, прийнятими у європейській світоглядній традиції. Це паралель між плинністю часу та води. Образи чи картини

осінньої природи символізують тугу та смуток, гарні розквітлі квіти – радість життя.

Поетично-метафоричний текст відтіняє та переплітається із глибиною переживань та страждань автора та проявляються у риторичних питаннях до головного героя.

Чотири куплети поетичного тексту, де закінченням кожного з них (четвертого рядка) служить повторюваний вигук, звернення чи заклик до головного героя, укладені у двочастинну побудову – заспів-приспів (у третьому та четвертому куплету – та ж музична побудова).

Запитання у тексті: «*Чи знаєш ти, хто ти є? (1-2т.т.) Чи знаєш, що роки подібні до води? (3-4т.т.)*» передається у висхідних ходах відповідних початкових фраз на в.6 та ч.5 із плавним хвилеподібним низхідним компенсуючим рухом із завершенням, відповідно, на терції та примі тонічного тризвука, утворюючи недосконалу, а в кінці речення досконалу каденції, виражаючи різну міру неспокою та тривожності. Безперервно повторювані групи тоніко-домінантових співзвуч, дублювання верхнім голосом фортепіанного супроводу вокальної мелодії та органного пункту на домінанті «*d₁*» у скритому двоголоссі доповнює зростаюче напруження (Приклад 4).

1 = G $\frac{4}{4}$ ♩ = 60 感慨地

易韦斋作词
萧友梅作曲

Приклад 4. Сяо Юмей, І Вейчжай «Запитаю» 1-3.т.т.

Пропонована послідовність у G-dur-i - D ¹ | T-T₆₄-T₆₄-T₆₄ - D₇-T₆₄-D-D |
² | T-T₆₄-T₆₄-T₆₄ - T₆₄-T₆₄-D-D ³ | D-D-D-D - S₆-S₆-D-D ⁴ | T - T₆₄-T- [✓],

демонструє пульсацію однорідних функцій; навіть при їх зміні $T_{64}-D$, бас повторюване «d». Послідовність $D-D - S_6-S_6$...не сприймається як перерваний зворот, а як співзвуччя, запозичені із народної музики.

Наступні питання: «*Чи знаєш ти, що шум осені додає смутку?*» (4-8т.т.) та при повторному проведенні у другому куплеті «*Чи знаєш ти, чому так гарно цвітуть осінні квіти?*» (4-8т.т.) озвучені м'якою наспівною хвилеподібною мелодією, передаючи красу та чарівність такої тужливої пори року.

Гармонічна послідовність - (G-dur) $D^5 | T-T_{64}-T_{64}-T_{64}-T_{64}-D-D-D_9^{-7} | D-D-D-D - D-D-D-D^7 | T-T_{64}-D-D - T_{64}-T_{64}-D-D^8 | T - \sqrt{T}^9 | T-\sqrt{T}10 | \sqrt{T}$, зберігаючи однотипну пульсацію попередньої побудови, збагачується домінантовими функціями, поступово створюючи зростання напруження (Приклад 5).



Приклад 5. Сю Юмей, І Вейчжай «Запитаю» 4-7-т.т.

Повторювані чотирикратно на арпеджіато тоніки з низхідним переміщенням тонів тризвука у мелодії (квінта, терція, прима) в діапазоні двох з половиною октав $G-d^2$ емоційні надривні вигуки «Тримайся!» та «Цвітуть!», передають глибокі переживання та біль головного героя (Приклад 6).



Приклад 6. Сяо Юмей, І Вейчжай «Запитаю». 8-11 т.т.

У трагічних, сповнених болем рядках «*Чи знаєте ви, скільки сліз було пролито в сучасному світі? (10-11 т.т.)* *Скільки сліз відчаю? (12-13 т.т.)*» композитор вводить групування тріолями короткими трихордними спареними поспівками, які перемежуються із витриманими половинними низхідними ходами із незвичною для твору функційною послідовністю: $T - T_{64} - VI_6 - D_6$ та поліфункційним поєднанням з фортепіанним супроводом: $T - III - T - III$.

При другому проведенні приспіву на словах «*Ти знаєш розквіт і падіння світу!*» політним висхідним розложением тризвуком III щабля (10 такт) Сяо Юмей підводить до кульмінації усієї композиції (e^2-d^2 , 11 такт).

Другою фразою приспіву та, водночас, його заключенням на словах «*Скільки сліз відчаю?*» (1 куплет, 12-13 т.т.) та «*Скільки існує видів ніжних сліз?*» (2 куплет, 12-13 т.т.) є варіантне проведення тріольних низхідних поспівок із сповільненням темпу та спаданням динаміки (*rit.*, *dim.*) на доволі складній гармонії лаконічного еліптичного звороту $D_7 - VI_7$. Це, ніби відсторонені риторичні запитання до людей, до Всесвіту (Приклад 7).



Приклад 7. Сяо Юмей, І Вейчжай «Запитаю». 12-16 т.т.

«Подумайте про це: Так! Так! Так! Так!» (13-14+15-16т.т.) та «Це ти мені скажи: Капають! Капають! Капають! Капають!» (13-14т.т.+15-16, відповідно у кожному куплені) та доповненням, як музичної побудови на, переважно, утверджувальній, з октавними дублюваннями в басу, тоніці (D-T₆₄-T₆-T).

Отже, поетичний образ головного героя, у поєднанні із картинами природи, їх символічним та метафоричним навантаженням, побудований у формі низки риторичних запитань. Спостерігаємо романтичну паралель між станом осінньої природи та тривогою, душевними муками і сподіваннями поета. У творі композитор застосував синтез західно-європейських та традиційних китайських виражальних засобів у плані мелодії, гармонії, а також у принципах розвитку музичної тканини. При доволі чіткому її структуруванні домінує варіантне розгортання фраз, мотивів, що ґрунтується на народних зразках.

Європейські та китайські композитори та музикознавці відзначали відмінності між китайською та європейською музикою, акцентуючи на те, що в китайській музиці визначальну роль відігравав окремо взятий звук, в той час, коли у музиці європейських музикантів домінуючою виступає мелодична лінія, оскільки вона будується на мелодичних зворотах.

2.2. Синтез європейських музично-виражальних засобів та традицій поетичної школи «гір і вод» у композиціях Цін Чжу на вірші Су Ші та Лі Чжії

2.2.1. Китайська художня пісня Цін Чжу «Велика ріка тече на Схід» на поезію Су Ші – зразок поєднання західної композиторської техніки у із традиціями класичної китайської поезії

Як уже відзначалось, поштовхом для виникнення в Китаю у перші десятиліття XX століття камерно-вокального жанру під назвою «китайська художня пісня» стала низка внутрішніх соціальних факторів та зовнішніх політичних впливів та подій.

Необхідно відзначити, що поряд із низкою бурхливих, не сприятливих, на перший погляд, подій, прогресивна молодь виступала за відкритий Китай для впровадження позитивних змін та розвитку науки та мистецтв.

Науковець Чжоу Цецзон вважав, що «Рух 4 травня» був пронизаний «ідейними розбіжностями» [115, с. 3], оскільки включав «нові ідейні течії, революцію в літературі, студентські рухи, страйки в торгово-промислових колах, рух за бойкотування японських товарів і всі ті різнобічні політичні та соціальні реформи, за які стояла інтелігенція. ... Інтелігенти вважали, що для будівництва нового Китаю необхідно вчитися у Заходу» [115].

Як наслідок - один із потужних процесів, а саме, залучення Китаю до світової культури, європейської та американської, проходив шляхом навчання молодих китайських митців у цих країнах. Перспективні митці Сяо Юмей, Цін Чжу¹³, Чжао Юань Жень, навчались за межами Китаю. Відтак після повернення в країну поширювали і ділились набутими знаннями у Піднебесній.

Дослідники камерно-вокальної творчості Китаю вважають, що виникнення жанру китайської художньої пісні є новою віхою в історії розвитку національної музичної культури.

У Хунюань у дисертаційному дослідженні резюмує: «Китайська художня пісня виникла як відгук на вимоги часу, ставши втіленням музичного романтизму XX століття» [91, с.45]. Доповнюючи сказане вище,

¹³ Цін Чжу, на відміну від Сяо Юмея, який здобув професійну музичну освіту за кордоном, молодий вчений захистив докторську дисертацію по юриспонденції - доктор права з дисертацією «До китайської теорії держави і права», а музиці навчався приватно по класу фортепіано, композиції та теорії музики.

пише: «Народження китайської художньої пісні – документальне підтвердження результативності революційного оновлення в музичному мистецтві та літературі Китаю» [91, с.45].

Яскравим представником молодих перспективних творців цього жанру став композитор, музикознавець, громадський діяч Цін Чжу (Qing Zhu 青主)¹⁴. Коротко окреслимо важливі віхи його формування як особистості та шляхи, якими він прийшов до музики.

Цін Чжу навчався у військовій школі; у 1912р., після Сінхайської революції місцева влада відрядила юнака до Німеччини з метою вивчення юриспруденції та військової справи. Закінчив Берлінський університет (1920), у 1922 отримав у Гамбурзі ступінь доктора права з дисертацією «До китайської теорії держави і права». Паралельно приватно студіював фортепіано, композицію та теорію музики. Повернувся до Китаю 1922 року. З 1929 р. Цін Чжу викладав у Шанхайському національному інституті музики і був головним редактором періодичних видань. Після 1934 зосередився на викладацькій діяльності і відійшов від практики композиції. Також перестав займатись написанням теоретичних робіт. У Китайській народній республіці викладав на відділеннях германістики Університету Тунцзі та університету Фуданьського [117, 91].

Під час навчання в Німеччині він написав художню пісню «Велика ріка тече на Схід» (1920) на поезію Су Ші, яка вважається першим зразком нового жанру в Піднебесній.

Цін Чжу, який має ступінь доктора права, не здобув професійної музичної освіти. Коли навчався в Німеччині з 1912 по 1922 рік, він вивчав музику лише неповний робочий день. Пісня «Велика ріка тече на Схід» була композицією цього періоду. У 1930 році Цін Чжу опублікував цю пісню в п'ятирядковій нотації з акомпанементом фортепіано у своїй власній книжковій крамниці «Х» у Шанхаї, (Х—це назва книгарні) тому поширення

¹⁴ Цін Чжу. 10 червня 1893, Гуанчжоу - 7 травня 1959, Шанхай

твору серед громадськості затрималось на десять років. На останній сторінці (обкладинці) опублікованої партитури є «Слово композитора», де автор подає коментарі та історію створення пісні. Автор пише: «Влітку 1920 року я відпочивав на дачі з друзями-німцями. Грозової та дощової ночі у їх компанії я катався на човні. Ця емоційно насичена подорож по озеру надихнула мене на створення вокальної композиції. Повернувшись додому, слухаючи шум вітру, каплі дощу над хвилями озера, у мене раптом з'явилась ідея написання цієї пісні. Після ночі роздумів, опираючись на вірші середньовічного поета Су Дунпо, я створив першу в Китаї художню пісню, ґрунтуючись на західній техніці композиції [123].

Дві композиції Цін Чжу - «Велика ріка тече на Схід» та «Я живу на витоку річки Янцзи» є більш відомими творами серед понад 60 пісень, створених митцем.

Цін Чжу (Qing Zhu 青主) – це псевдонім Ляо Шанго (廖尚果). Цим іменем у середині 20-х років композитор та музикознавець почав підписувати свої публікації про музику. Низка статей Цін Чжу були покликані знайомити китайську мистецьку аудиторію з музикою В. А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, К. Дебюссі.

Він обґрунтовував та поширював роздуми про музику як про трансцендентну мову, мову, яка виходить за межі звичного, доступного пізнання, явища, що існує поза природним світом. У своїх міркуваннях Цін Чжу відзначав, що «...музика західного світу просунулась у цьому напрямі значно далі, і музиканти Китаю мають переймати цей досвід». Цін Чжу стверджував, що «музика, створена китайськими композиторами, залишається китайською за своїм духом, навіть якщо використовує запозичений інструментарій»¹⁵ [59].

¹⁵ Біографію Цін Чжу німецькою мовою написала онука композитора Ляо Чунь.

Впродовж 20-х – середини 30-х років (оскільки у 1934 роках відійшов від композиторської діяльності) китайський класик Цін Чжу опублікував два томи власних вокальних творів — переважно пісень на класичні давньокитайські тексти. Загалом йому належить близько 60 музичних композицій.

При написанні свого найвідомішого та найпопулярнішого твору - художньої пісні «Велика ріка тече на Схід» (1920) композитор звернувся до віршів знаменитого китайського поета й письменника часів династії Сун - Су Ши (Su Shi 苏轼)¹⁶. Поет Су Ши, як і композитор Цин Чжу, почав використовувати псевдонім Су Дунпо (у пізній період творчості).

Су Ши походив з інтелігентної родини. Батько (1009—1066) - місцевий чиновник, вчений та літератор. Су Ши, отримавши блискучу освіту, у 1057 році склав імператорський іспит, отримавши ступінь цзіньши.

Тоді ж познайомився з відомим поетом та державним діячем Оуян Сю, який став покровителем молодого чиновника.

З 1060 року займав низку важливих посад у провінційних урядах Ханчжоу, Мічжоу. На озері Сіху він збудував 6 мостів, чим значно покращив транспортне сполучення. У 1078 році призначається губернатором Сюйчжоу. Будучи чесною та порядною людиною, Су Ши виступив проти реформ Ван Аньші, а згодом критикував низку непродуманих дій нового уряду. Тому протягом життя він періодично піддавався репресіям: спочатку Су відправили у заслання у 1073 році, 1080-1086 рр його вислали на каторгу, у 1094 до 1100 років імператор відправив Су Ши у заслання на о. Хайнань. Після прощення й призначення

«Німецькі китайці: картате життя композитора Цін Чжу» Китайська мова: мінливе життя композитора Цін Чжу» (нім. *Der deutsche Chinese: Das wechselvolle Leben des Komponisten Qing Zhu*; 2009).

¹⁶ Су Ши (8 січня 1037, м. Мейшань, що у сучасній провінції Сичуань — 24 серпня 1101) — відомий середньовічний китайський поет й письменник.

губернатором Ченду у 1100, 24 серпня 1101 року на шляху до місця призначення помер [79].

Проаналізувавши біографію двох митців - Су Ші і Цін Чжу, відзначивши ключові моменти їх життя і творчості, відзначаємо певні спільні моменти. Незважаючи на те, що періоди їх діяльності розділяє більше ніж вісім з половиною століть, і вони належать до різних історичних, політичних та мистецьких епох Китаю, можна провести низку паралелей у типології цих постатей майстрів слова та музики. Так, У Хунюань у своєму дослідженні відзначає, що «... типологічна близькість, притаманна творчим особистостям Су Ші і Цін Чжу, виявляється на суспільно-політичному та біографічному рівнях. Типологічно близькі риси, властиві творчим особистостям Су Ші і Цін Чжу, зумовлені подібністю тих суспільно-політичних ситуацій, що супроводжували життєвий шлях митців XI та XX століть» [91, с.53].

Будучи високоосвіченим митцем, Су Ші добре володів «моральними принципами конфуціанства, канонами буддизму та даоським містицизмом. Так, сповідування буддизму і даоського містицизму допомогли йому всебічно аналізувати і досліджувати різні філософські проблеми, звільнитись від гірких дум про життя, а володіння основами філософії конфуціанства мало вплив на його погляди щодо управління державою» [79].

Су Ші став відомим завдяки своїм віршам у жанрах «ци» (350 поем) та «ши», які відрізняються оригінальністю, образністю мови та незвичайними метафорами. Серед найвідоміших, відзначимо поеми «Під мелодію Цінлін», «Моєму молодому синові», "Під мелодію «Метелики навколо квітів», «Червоні скелі» тощо. Су Ші був талановитим майстром жанру «фу», серед яких виділяють «Фу про червону стіну», де поєднав точність і виразність мови з містичними настроями та ідеями даосизму [79].

Крім талановитих зразків поезій, Су Ші здобув славу і як талановитий прозаїк. Завдяки своїй майстерності Су Ші став одним з восьми

відомих письменників династії Тан. У доробку є близько 800 листів відомим сучасникам. Створював також численні есе, з яких найбільш відомі «Згадуючи гірський кам'яний дзвін» [79].

Як уже відзначалось, китайська художня пісня Цін Чжу «Велика ріка тече на схід» створена 1920 року на вірші Су Ші вважається першим зразком у становленні новаторського жанру. До цього було лише кілька «шкільних музичних пісень», створених Цен Чжімінем, Шень Сінгуном і Лі Шутуном.

Поетичний текст ґрунтується чергуванні фрагментів картин природи та опису легендарних історично-міфічних подій далекого минулого: битви 208 року. Живописні картини природи викликають у свідомості оповідача погляд у минулий час, відтак малюють у його уяві бачення героїчних подій минулого. Картини природи стають поштовхом, тлом для появи та чергування низки контрастних образів та сцен, які об'єднані, ніби за кадром, розповідним тоном поета-оповідача.

Композиція вірша ґрунтується на логіці спогадів, ремінісценцій подій: початкові картини природи оживляють картини боїв. У другій частині поет старається змалювати портрети. характери, настрої героїв: високого кохання ніжної прекрасної Принцеси Сяо Цяо і славного героя Чжоу Юя. У пісні Цін Чжу можна відзначити три часові рівні: сцени баталій – II століття; час написання вірша – XI століття, і, накінець, - звернення композитора на початку XX століття до давньої поезії. Бачимо, що всі три паралелі співіснують у часовій віддаленості близько 800-850 років. Отже, звернувшись до поезії Су Ші, композитор «відтворює» не лише події II століття, але і час написання вірша – XI століття, і, водночас, хронологію розширює романтична німецька *Kunstlied*.

Поетичний зміст вірша укладений композитором у вільно-трактовану двочастинну побудову: A+B (4+6_{ф-но}+4 та 7+6+7 +11coda). Некваплива урівноважена розповідь поета-автора з ремаркою *Largo урочисто* створює епічно розповідний настрій. Дві наспівні мелодичні

фрази на словах¹⁷ «Нескінченна ріка на схід тече. / З її величезними хвилями зникли всі ті відважні герої минулих літ (1-4т.т.) по e-moll, рухаючись від I до V щабля і далі (у другій) низхідним тетрахордом V – II із зупинкою на II_б, створюючи відчуття очікування, незавершеності (Приклад 8).



Приклад 8. Цін Чжу «Велика ріка тече на схід» (1-4 т.т.)

Дві хвилі гармонічних послідовностей доповнюють експонований настрій: e-moll $t^1 | t - VII_{6H}^{b3} - 3M.VII_{6/5} - t_6^2 | VI_{6-7} - D_{6/4}^3 | t_{6/4} - D_7 \rightarrow (e) - D_{4/3}^{b5} | \rightarrow T(B-dur)$. Так, нерозв'язаний $D_{6/4}$ у кінці першої фрази, також, відповідно, еліпсис - $D_7 \rightarrow (e)$ та завершення речення відхиленням через альтеровану домінанту у далеку тональність $D_{4/3}^{b5} | \rightarrow T(B-dur)$, не лише доповнюють початковий настрій, але і створюють напруження.

Друге речення на словах - «На захід від стародавньої фортеці з'являється Червона Скеля, / де генерал Чжоу Юй здобув свою ранню славу. Коли Три Царства були у вогні (5-8т.т.), побудовано на новому тематичному матеріалі з переходом у паралельний мінор (g-moll) та розхідних хвилеподібних пасажах із заповненням середини доволі м'якими гармонічними послідовностями: g-moll $^5 | III - III_2 - t^6 | D_6 - D - t^7 | K_{6/4} - D^8 | t - t - t_6 |$ (Приклад 9).

¹⁷ Вірш Су Ші переклав на українську автор – К.Ч.



Приклад 9. Цін Чжу «Велика ріка тече на схід» (5-8 т.т.)

Побудова передає не так схвильованість, як силу, стійкість, урівноваженість, міцний бойовий дух генерала Чжоу Юя.

На третій-четвертій долях (8-ий т.) вступає фортепіанний програш. Авторська ремарка «Furioso», «Con espressione», складно-організована метро-ритмічна організація (синкопи, різке співставлення груп восьмих, шістнадцятих, четвертих, динаміка *ff* дозволяє провести паралелі із рисами стилю Ф. Ліста. зокрема із його Трансцендентним етюдом "Дике полювання". Також відомо, що питання трансцендентності в музиці Цін Чжу ставив і у своїх музикознавчих розвідках.

Будівельним матеріалом фортепіанної інтерлюдії виступає трихордна хвилеподібна поспівка ($g^1-a^1-b^1-b^1-a^1-a^1-g^1$), чотири рази повторювана, але кожен раз із іншими завершальним акордом: $t_{6/4}$ (9т.), VI (10т.), $VII_{4/3}^{n.\#7}$ (11т.), $t \rightarrow (e, 12т.)$, та з переходом із $g\text{-moll}$ до $e\text{-moll}$ (в 11 такті). Такі мікрозміни вносить різнобарв'я у загальне варіантно-повторюване звучання (Приклад 10).



Приклад 10. Цін Чжу «Велика ріка тече на схід» (9-11 т.т.)

Після фортепіанної інтерлюдії на словах: «Скелі пронизують небо. Хвилі б'ються об береги / і нагортають тисячі снігових заметів. / Річки і гори схожі на картини. / Скільки було героїв в той час? Це було чудове шоу!», змальована картина суворої стійкої незламної природи та погляд-роздум на історію, звияту її героїв. Проводячи паралелі із образом героїчного генерала Чжоу Юя, композитор послуговується вичленованими елементами тематичного матеріалу (з попереднього речення- 5-8т.т.): лапідарні поспівки. Елементи звукопису при зображення картин природи відзначені введенням барвистих акордів в контексті простих тонічних співзвуч: e-moll - ¹⁵ | t - t - t - t ¹⁶ | t - t - D - D ¹⁷ | K_{6/4} - II_{7-3M} VII_{6/5} - II₇ ¹⁸ | t- II₇ - ¹⁹ | K_{6/4}.

Кульмінація першої частини припадає на останній такт на словах: «Скільки було героїв!» з ремаркою *molto vivo*, крещендуною динамікою *ff*, на нерозв'язаній D з ферматою (Приклад 11).



Приклад 11. Цін Чжу «Велика ріка тече на схід» (19-22 т.т.)

Образним, ладовим, темповим контрастом, використанням нового тематичного матеріалу відзначається друга частина художньої пісні. Тут з ніжністю і любов'ю змальовані образи сміливого генерала та його коханої. Але тут спостерігаємо певне неспівпадіння в плані архітекτονіки вірша та музичної побудови. Поетичні рядки поезії другої частини та епілога: «1ч. - Я пригадую генерала Чжоу на вершині свого успіху, з віялом в руці, / в шовковому капюшоні, такий хоробрий і яскравий, / (7тактів). 2ч. - Сміється і жартує зі своєю нареченою, такою прекрасною, / Поки ворожі

кораблі були знищені, як і планувалося. Як повітряні замки (6 тактів). // 3 ч.
 - Якби їхні душі повернулися на цю землю, / Сентиментальна його наречена
 зі сміхом сказала б: / "Я молодша за них, і волосся моє посивіло. (7 тактів)
 / Епілог - Життя схоже на сон. / При місяці я н'ю за вас, хто бачив їх на
 березі річки» (кода- 11 тактів). у музичній побудові укладені у тричастинну
 побудову з кодою : 6+6+7+ кода – 11 т.т. Але за поетичним змістом вірша
 епілог співпадає скоріше із репризою. І тому третю репризну частину
 музичної побудови можна трактувати як початок епілогу-заключення
 усього вірша.

Отже, спогад про красивого хороброго генерала характеризується,
 насамперед, ладовим контрастом – появою однойменного мажору: e-moll -
 E-dur, ніжними (*dolce*) арпеджованими хвилеподібними тріольним рухом,
 пасажами на витриманій повторюваній тонічній функції, далі з появою
 співзвуч VI, II, D₇ щаблів (23-29 т.т.), які звучать тлом для коротких
 наспівних мелодичних пентатонічних поспівок (Приклад 12).



Приклад 12. Цін Чжу «Велика ріка тече на схід» (23-25 т.т.).

Появі прекрасної Принцеси Сяо Цяо передують тональні зміни –
 співставлення: E-dur – As-dur – E-dur (28-30 т.т.), пришвидшуються
 мелодичні поспівки (поява шістнадцятих), частішає пульсація гармонії – як
 схвильовані почутті генерала до коханої: – E-dur - ³²| VI - K_{6/4} - III ³³| VI₆ - VI
³⁴| D - - ³⁵| D || (Приклад 13).



Приклад 13. Цін Чжу «Велика ріка тече на схід» (32-35 т.т.).

Музика епілогу («Життя схоже на сон...» 43-53 т.т.) сприймається як зникаюча картина живописної природи, героїчних баталій, образів героїв, як погляд у далеке-далеке минуле, яке живе лише завдяки пам'яті, - творчості митців – поетів, композиторів. Сім разів повторюється пунктирна висхідна арпеджована поспівка в однойменному мінорі, яка служить тлом для поодиноких вкраплень квартових та терцієвих трихордів з виконанням «у пів голосу» на поступовому *diminuendo* – *pp, ppp*.

Завершується твір тритактовим яскравим емоційним динамічним спалахом на словах: «При місяці я н'ю за вас, хто бачив їх на березі річки»: висхідний рух до октави з гармонізацією в *e-moll* –⁵² | $\Pi_2 - D_{6/5}^{4(-3)} - t$ ⁵³ | t , ремарка - *con forza e molto vivo, ff* з наступним *crescendo* та заключним тонічним акордом у фортепіано у другій-третій октавах ($e^2 - - g^2 - h^2 - e^3 + g^2 - h^2 - e^3$) сприймається як друга генеральна кульмінація усього твору (Приклад 14).



Приклад 14. Цін Чжу «Велика ріка тече на схід» (49-53 т.т.).

Отже, у китайській художній пісні Цін Чжу «Велика ріка тече на Схід» на поезію Су Ши молодий майстер запозичив західну композиційну техніку у поєднанні із традиціями класичної поезії Су Ши – «поезією гір і вод». Під впливом художніх пісень Ф. Шуберта, Г. Вульфа. Композитор акцентує увагу не на рими, а на загальній концепції вірша, поліпластовості та ланцюжковому викладі картин-образів. Чергуючи картини природи, героїчні події, образи мужніх воїнів, композитор передає три хронологічні лінії-пласти, адаптуючи їх у сучасний (20-і роки ХХ ст.) період виникнення жанру.

При створенні героїчного та величного настрою розділу **А** у співставленні із мрійливим ліричним розділом **В** Цін Чжу використовує відповідні виражальні засоби: мелодику, гармонію, ритм, динаміку. Мелодичні лінії, залежно від створюваного образу, то ліричні, то драматичні, то речитативні. Для зображення незламності, мужності вводяться стійкі консонантні гармонії I, II, III, VI щаблів та їх обернень. Відповідно для напружених кульмінаційних моментів використані дисонантні двічі зменшені чи альтеровані гармонії, акорди із заміненними тонами, еліптичні звороти. Гнучко, залежно від настроєвої палітри, вводяться ладо-тональні зміни: співставлення однойменних та паралельних тональностей, а також далеких – e-moll–B-dur, E-dur–As-dur, g-moll–e-moll. Підпорядковуються драматургічним та композиційним змінам темпи виконання та динамічні відтінки.

Партія фортепіано, лише подекуди дублюючи у верхньому голосі вокальну партію, зазвичай передає загальний настрій твору, доповнює характеристику основних героїв, змальовує живописні картини природи, а також тонко реагує на зміни характерів чи настроїв.

Твір побудований на вісі культур Схід-Захід: перетині романтичної пісні європейського зразка – *kunstlied* та метафоричній стилістиці поетичної школи «гір і вод».

2.2.2. Збереження китайської музичної ментальності у художній пісні Цін Чжу «Я живу у верхів'ї річки Янцзи» на слова середньовічного поета Лі Чжі при використанні західних композиційних технік

Перу Цін Чжу (青主) належить низка камерно-вокальних творів: «Метелик любить квіти», «Я живу у верхів'ї річки Янцзи», «Місяць Сіцзян» тощо.

Окрім композиторського таланту Цін Чжу проявив себе і як музикознавець. Його музичні думки в основному відображені в «Музичній розмові» та «Загальній теорії музики». Він вважає, що «музика — це мова душі. Тільки в цьому сенсі ми можемо розглядати музику як образотворче мистецтво, яке описує душу. Якщо ми розглядаємо наш духовний світ як наш вищий світ, то ми також можемо думати про музику як про мову вищого світу» [21].

Художня пісня «Я живу у верхів'ї річки Янцзи» передає почуття та стан митців – поета та композитора, які викликані певними подіями, дещо співзвучними, у їхньому житті, хоч час створення обох шедеврів розділяє майже ціле тисячоліття.

Наведемо кілька фактів із їх життя. Під час навчання в університеті в період перебування в Німеччині Цін Чжу навчався грі на фортепіано, скрипці, флейті тощо.

У 1922 році після захисту в Гамбурзькому університеті докторської дисертації на тему «До історії китайської теорії держави і права» він повертається в Китаю, де став впливовою людиною на політичній арені. Його запрошують працювати на керівних посадах: з 1924 року - секретар підполковника в канцелярії президента Військової академії Вампоа; у 1925 році - на посаді полковника-секретаря Генерального політичного відділу

Національно-революційної армії; на початку 1927 року - генеральний директор політвідділу 4-ї Національно-революційної армії.

Однак, через участь у невдалому повстанні в Гуанчжоу, він був оголошений у розшук і на деякий час покинув країну. Під час хаотичних і складних політичних змін багато його товаришів пішли з життя один за одним. Щоб висловити свою глибоку тугу за ними, Цін Чжу вирішив покласти на музику вірш Лі Чжі «Я живу у верхів'ї річки Янцзи», щоб передати свої почуття.

Окремі факти із життя композитора перекликаються із подіями у житті поета. У 1103 році н.е. великий поет **Лі Чжі 李之仪 (1048-1117)** був засланий до держави Тайпін. У той самий час відбулась ще низка трагічних подій: один за одним померли два його сини та донька. Невдовзі померла і його дружина¹⁸, яка прожила з ним 40 років.

У цей час у його житті з'явилася співачка на ім'я Ян Шу. Вони закохалися з першого погляду і стали близькими друзями. Тієї осені Лі Чжі та Ян Шу приїхали до річки Янцзи. Поряд із коханою на березі бурхливої річки серце Лі Чжі сповнилося ніжністю. Поетичний текст передає щемливі, глибокі почуття поета до своєї коханої. Відчувається тривога, неспокій, надія на можливість подолання обставин, які перешкоджають закоханим разом насолоджуватись своїм щастям. Так був написаний цей шедевр, який пройшов крізь віки.

Вступ (4.) «Я живу у верхів'ї річки Янцзи. (4т.: 5-8т.т.)

Ви живете в кінці тієї ж річки. (4т.: 9-12т.т.)

Я думаю про вас щодня, але не бачу вас, (4т.: 13-16т.т.;)

і ми разом п'ємо воду річки Янцзи. (4т.: 17-20т.т.)

¹⁸ Лі Чжі народився в повіті Вуді Шаньдун бл. 1047-1117 р.р.. Ввічливе ім'я Дуаньшу. Китайський відомий поет династії Північна Сун. Він одружився з Ху Шусю (1047-1105). Склав імператорські іспити в 1070 році зі ступенем цзіньші. Він став учнем Су Ші.

Коли пересохне ця річка? (4т.: 21-24т.т.)

Коли закінчатся мої жалі? (4т.: 25-28т.т.)

Я хочу, щоб ти відчувала те ж саме до мене. (4т.: 29-32 т.т.)

Тоді я не буду шкодувати про свою любов до вас»». (4т.: 33-36т.т.) (пер. К.Ч.)

Два куплети поетичного тексту за формулою $A + B + B1 + B2$ (великими буквами позначені куплети) укладені у двочастинну форму $A+A1$, але ще тричі повторений текст другого куплета вірша розширює її до $A+A1+A2+A3$; $(4 + 16 + 16|| + 16 + 16)$.

Чотиритактовий фортепіанний вступ в образному плані передусе мрійливо-ностальгічному характеру усієї художньої пісні; а функційний та фактурний його виклад стає будівельним матеріалом для всього твору (Приклад 15).



Приклад 15. Цін Чжу «Я живу у верхів'ї річки Янцзи» на вірші Лі Чжії (Вступ. 1-4 т.т.)

Тональність Вступу та першого куплета трактуємо як D-dur, а наявність одного дієза при ключі пояснюється відсутністю звука «с» і в мелодії, яка ґрунтується на пентатоніці, так і в супроводі (до 18-го такту).

Ладово-тональна та функційна невизначеність як вступу, так і наступних побудов, а також використання різних обернень відтинків пентатоніки свідчить про переважання в музичній мові композитора східної вокальної-мовної системи з притаманними їй ладовими мутаціями.

Гармонічні послідовності, які використовуються і у Вступі так і в кожному з наступних куплетів демонструють це явище: (Вступ) D-dur ¹ | T – VI₆ ² | VI₆ – VI₆ ³ | T – VI₆ ⁴ | VI₆ – VI₆ ||. Чергування співзвуч T та VI₆ сприймається як перемінний D-dur – h-moll, характерний для фольклорних зразків.

Мелодична лінія першого куплету, - дві початкові строфи «Я живу у верхів'ї річки Янцзи. (4т.). Ви живете в кінці тієї ж річки. (4т.)» - експозицій виклад тла, на якому відбуваються наступні «події» - думки і переживання, низка емоційних станів головного героя, ґрунтується на двох типах поспівок: різні обернення пентатоніки при тональному устої «d». Фортепіанний супровід, фактура якого продовжує виклад Вступу, ґрунтується та чергуванні перемінних функцій побічних щаблів: D-dur ⁵ | VI₆ – VI₆ ⁶ | VI – VI ⁷ | II_{6/4} – II_{6/4} ⁸ | II_{6/4} – II_{6/4} ||, що також властиво народній традиційній музиці (Приклад 16).



Приклад 16. Цін Чжу «Я живу у верхів'ї річки Янцзи» на вірші Лі Чжїї (5-8 т.т.)

Третя строфа «Я думаю про вас щодня, але не бачу вас, (4т.)» - тут пентатоніку змінює мотив з рисами мажоро-мінору (D-dur); четверта, заключна «... і ми разом н'ємо воду річки Янцзи. (4т.)» характеризується крім визначеної тональності ще й повторюваною автентичною каденцією на T та D: D-dur - ¹⁷ | T₆ – T_{6/4} ¹⁸ | D – T₆ ¹⁹ | D_{6/4} – D ²⁰ | D_{6/4} – D||. Отже у першому куплеті, а саме у третьому реченні композитор Цін Чжу змінює риси мелодії: від використання ладів народної музики – пентатоніки, у

третій фразі (13-16т.т.) плавно переходить до мелодії з ясно окресленими функціями мажоро-мінорної системи (Приклад 17).

Приклад 17. Цін Чжу «Я живу у верхів'ї річки Янцзи» на вірші Лі Чжії (14-16; 17-20; 20-21 т.т. –кінець третьої фрази; четверта і початок 1-ї другої частини)

Акомпануюча партія фортепіано впродовж усієї пісні перегукується з текстом (то дублюючи його, то виступаючи як тло), створюючи відчуття бурхливої течії ріки. У цьому контексті необхідно також звернути увагу на періодичне чергування фактурного викладу у партії фортепіано впродовж усієї художньої пісні, беручи до уваги і триразове повторення другого куплету. Поліпластовість, яка продемонстрована уже у вступі (1-4т.т.), і яка формується шляхом додавання кількох горизонтальних ліній, зазнає неперіодичних фактурних змін із появою, відповідно, нової строфи поетичного тексту, чи нового речення у музичній побудові. Іноді такі перетворення відбуваються лише шляхом перенесення тематичного матеріалу із правої руки фортепіанного супроводу у ліву. Вагомішим проявом зміни фактурного викладу є поява замість двох різновидів

органного пункту та арпеджіато (1-28т.т.) послідовності суміжнощабельних співзвуч та їх обернень (29-34т.т.) та відтинків у супроводі лівої руки октавної втори (33-36т.т.). Так на словах: «Я хочу, щоб ти відчувала те ж саме до мене. Тоді я не буду шкодувати....» (4т.: 29-32 + 33-34т.т.) у супроводі у правій руці з'являються суміжнощабельні тризвуки, септакорди та їх обернення із дублюваннями верхнього голосу акордів із вокальною мелодією. Ця побудова звучить як резюмуюча у розвитку перемінних станів-настроїв ліричного героя, його переживань, страждань, – як епілог (Приклад 18):



Приклад 18. Цін Чжу «Я живу у верхів'ї річки Янцзи» на вірші Лі Чжії (28-32т.т.)

Це як відповідь на питання, невпевненість героя, яка прозвуча у попередній побудові: «Коли пересохне ця річка? (4т.: 21-24т.т.), Коли закінчатся мої жалі?» (4т.: 25-28т.т.) .

Місцевою кульмінацією вважаємо саме трагічно-драматичні запитання (21-28т.т.), які з кожними наступним проведенням цього варіантно-повторюваного куплету підвищуються тисетурно і ведуть до генеральної кульмінації твору (38т.), що підкреслюється розширеним висхідним стрибком « ais^1-e^2 » та ускладненою гармонією $DD_{6/5}^{\#1}$ по G-dur (тональність другого куплету).

«Я живу у витоках Янцзи» — відомий художній твір Цін Чжу на слова Лі Чжії - поета династії Сун. Події, які у хронологічному плані

відбувались на віддалі майже тисячі років, знайшли відгук у душах обох митців: у поезії і в музиці.

Ця художня пісня вважається у новітній історії Піднебесної одним із показових творів. Поєднання західних композиційних технік для адаптації вірша із національними прикметами середньовічного поета Лі Чжії, у плані використання музично-виражальних засобів стоїть на перетині культур – Схід- Захід, але з переважанням китайських національних традиційних ознак. Пісня, яка була створена після руху за нову культуру, у великій мірі збагатилась рисами західно-європейської романтичної пісні. Музиканти, які навчалися за кордоном, повернулися додому і спробували застосувати західну композиторську техніку у поєднанні з національною музикою Китаю. Цін Чжу, виражаючи пам'ять про героїчно загиблих революціонерів, звертаючись до поезії Лі Чжії, разом із поетом висловлюють прагнення до прекрасного майбутнього життя.

Глибока емоційність та лірична наспівність мелодії спрямовані на відображення національного стилю поезії із відповідними музично-виражальними засобами.

У творі використані типові риси китайської національної музики. Наприклад, висхідний або низхідний квартовий інтервал, яким часто завершується речення (11, 19, 39 т.т.); періодична структурна періодична повторність музичних побудов (4+4+4....) досягається комбінацією трьох тактів із словами та додаванням одного четвертого такту фортепіанного програву. Також у пісні відчувається вплив західної техніки: поєднання модальності із гармонією західно-європейського зразка; чергування народних форм ущільнення фактури із гомофоно-гармонічною акордовою вертикаллю, варіантно-імпровізаційні прийоми розвитку матеріалу із чіткою структурованістю побудов, тощо.

Відомий художній твір Цін Чжу «Я живу у витоках Янцзи» на слова середньовічного поета Лі Чжії належить до періоду становлення жанру

китайської художньої пісні, відтак, першого етапу розвитку китайського музичного романтизму.

Висновки до підрозділу. Політичні події в Китаї у двадцяті роки ХХ століття - Сінхайська революція та «Рухи 4 травня» стали поштовхом для навчання молодих китайських митців у країнах Заходу та США. Молоді композитори - Сяо Юмей, Цін Чжу, Чжао Юань Жень, які, повернувшись на батьківщину, поширювали і втілювали набуті знання, впливаючи на становлення нового в Китаї жанру - китайської художньої пісні.

Детальний аналіз виражальних засобів – мелодії, гармонії, ритму, тощо у пісні композитора Цін Чжу «Велика ріка тече на Схід» (1920) на вірші середньовічного китайського поета й письменника Су Ші, — продемонстрував синтез західної композиційної техніки та традиційної китайської «поезії вод і гір». Композитор, глибоко відчуючи поезику та манеру виконання стародавніх китайських пісень, продемонстрував повне співпадіння різних відтінків образно-настрєвої сфери поезії та музики у першому зразку жанру. Ввиявлені типологічні ознаки жанру та осмислені особливості музичної мови Цін Чжу знаходяться на перетині європейських романтичних тенденцій та типологічних рис китайської «поезії рік та гір».

Поява нового жанру стала втіленням музичного романтизму у камерно-вокальний творчості китайських митців ХХ століття.

2.3. Романтичні та імпресіоністичні тенденції у художній пісні Чжао Юань Жень «Як я можу не сумувати за ними?»

До числа основоположників жанру художньої пісні в Китаї відносять також видатного китайського композитора, поета, філософа, математика та мовознавця Чжао Юань Жень (赵元任). Як і один із фундаторів жанру Цін

Чжу, Чжао Юань Жень здобував вищу освіту за кордоном, лише з тою відмінністю, що горизонти його навчання розширились – материк США та Європа. А також відзначаємо певну відмінність у спрямуванні освіти, у Чжао Юань Жень - філософія та музикознавство (1920р. доктор філософії у Китаї), видатний китайський мовознавець і музикант, відомий як «батько китайської лінгвістики». Дін Бансін (Дінг Бангсін) зазначав, що Чжао Юань Жень і Лі Фангунь є провідними постатями у світовій китайській лінгвістиці¹⁹.

Чжао Юань Жень (3 листопада 1892 - 24 лютого 1982) народився в Тяньцзіні, але його родинне коріння – в Янху, провінція Цзянсу. Коли йому було 12 років, вільно розмовляв на чотирьох китайських діалектах, вивчав музичний фольклор та грав на китайській бамбуковій флейті «дізі». У 1907 році Чжао вступив на підготовчий курс Нанкінського коледжу (провінція Цзянсу, КНР), де вивчав англійську, німецьку мови та музику, а також досліджував численні китайські діалекти.

У липні 1910 року він отримав стипендію від Управління у справах американського туризму уряду династії Цін і в серпні того ж року почав навчання в Корнельському університеті²⁰ у США. Там він спеціалізувався на математиці, додатково вивчаючи фізику та музику, і успішно закінчив університет у 1914 році. У 1915 році брав участь у заснуванні Китайського наукового товариства, і того ж року вступив до аспірантури Гарвардського університету, де спеціалізувався на філософії та музиці.

Чжао Юаньрен повернувся до Китаю зі Сполучених Штатів, де у 1919 році в Корнельському університеті був викладачем на кафедрі фізики. А у серпні 1920 року і почав викладати в університеті Цінхуа, чим

¹⁹ Дін Бангсін. Батько «некитайської» лінгвістики - пан Лі Фангуй. Тін, П.-С. та Ю, Ю.-К. (ред.). Лінгвістичні зміни та діалекти ханьуй - збірка есеїв на честь пана Лі Фангуй видано у вересні 2000 р. Ця збірка містить доповіді, розглянуті та схвалені на Міжнародному симпозіумі пам'яті пана Лі Фан-Гуя, що відбувся у Вашингтонському університеті, США, з 17 по 19 серпня 1998 року.

²⁰ Корнельський університет (англ. *Cornell University*) — це приватний університет у штаті Нью-Йорк, у місті Итака.

здійснював свій значний внесок у розвиток китайської лінгвістики та освіти. У 1920 році відомий філософ Бертран Рассел приїхав до університету Цінхуа читати лекції, і Чжао Юаньрен служив його перекладачем.

З 1921 по 1923 рік Чжао поїхав до Сполучених Штатів, де працював лектором на кафедрі філософії та китайської мови в Гарвардському університеті, викладаючи китайську філософію та китайську мову.

У 1924 році його призначили професором китайського відділення Гарвардського університету, і в тому ж році він рекомендував Мей Гуанді викладати в Гарвардському університеті. Пізніше він поїхав до Європи вивчати лінгвістику.

У 1948 році Чжао Юань Жень став першим академіком Академії Сініка. З 1947 року він був штатним професором Каліфорнійського університету в Берклі. Він вийшов на пенсію у 1965 році, але залишався професором у відставці до своєї смерті 25 лютого 1982 року.

Жанрова палітра композитора доволі різноманітна: окрім творів камерно-вокального жанру, він писав фортепіанні та хорові композиції.

Приєднавшись до лав композиторів і музичних педагогів, він боровся за модернізацію китайської освіти, прагнув адаптувати провідні аспекти китайської музичної культури відповідно до нової моделі, яка передбачає об'єднання західних композиційних технік із споконвічним китайським народним мелосом. Свої ідеї композитор та музикознавець озвучує у збірці «Пісенник нової поезії» (спочатку було опубліковано в Шанхаї 1928 р., перевидано у Тайвані «Комерційним видавництвом» 1960 р.). Збірник укладений із трьох розділів: «Національна музика - західна музика»; «Музика в цьому томі»; «Епілог». Оцінюючи якість китайської музики та західної музики на початку ХХ століття, він відзначає її певне відставання, як результат закритості китайського суспільства.

Прирівнюючи західну і світову музику, він вважає, що існує світовий стандарт у музично-витажальних засобах, до якого треба прагнути китайським музикантам. У пропонованому збірнику композитор укладає 14

пісень, у супровідному слові до кожної, висловлюючи основні міркування щодо стильових особливостей нових китайських художніх пісень а саме на риси раннього європейського романтизму.

В основі популярної художньої китайської пісні Чжао Юань Женья «Як я можу не сумувати за ними?» лежить відомий вірш, написаний поетом сучасником композитора Лю Банноном. Автор слів Лю Баннон (29 травня 1891 - 14 липня 1934) народився в Цзяньїні, провінція Цзянсу. Його навчання також проходило за межами країн, - у Франції. Після закінчення Паризького університету він здобув славу відомого письменника, лінгвіста і педагога у сучасній історії Китаю.

У вірші Лю Баннона присутні риси, характерні для китайського класичного мистецтва, а саме принципи трактування пейзажів, що також властиво для поезії європейського романтизму. Картини природи невіддільні від емоційного стану, часто служать тлом або відтіняють, або підсилюють емоціо-настрійний стан головного героя.

У час написання вокальної композиції «Як я можу не сумувати за ними?» (1926р.) Лю Баннон навчався за кордоном у Лондоні, і в поетичній формі висловив свою тугу за батьківщиною та ніжні глибокі почуття любові до дружини. Також можна вважати, що у кожному куплеті поет оспівує одну із чотирьох пір року — весну, літо, осінь та зиму. Поетичні описи картин природи ніби напластовуються без чіткого розмежування, Лю Баннон змальовує зворушливу сцену самотнього співу юнака, у який виражені почуття та думки головного героя. Особливо варто відзначити, як вважають китайські вчені, що поет вперше використав у вірші займенник «вона», який відрізняється від чоловічого «він», що є великим прогресом у галузі китайської лінгвістики.

Як вся китайська поезія, цей вірш насичений символами, і, відповідно, у китайській традиції вірш набуває глибинного розуміння та філософського змісту. Так, поступова зміна пір року, відповідає окремими

етапам життя людини – народження, юність, зрілість, старість і перехід у інші виміри.

Поетичний текст вірша та відповідне структурування музичної тканини:

По небу плывуть легкі хмари (4-7т.т.), а на землі дме легкий вітерець! (8-11т.т.)

Ах (12-14т.т.) Вітерець розвіває моє волосся (14-16т.т.). Навчи мене як не сумувати за ними? (16-18т.т.+19-21програш)

Місячне світло закохане в океан (22-25т.т.), океан закоханий в місячне світло (26-29т.т.) ах!(30-32т.т.).

Як я можу не сумувати за ним, коли срібна ніч така мила? (32-36т.т. +37-43, програш).

Опадаючі квіти на поверхні води повільно течуть (44-47т.т.), а рибки повільно плывуть під водою (48-51т.т.).

Ах (52-54т.т.). Ластівко, які слова ти сказала (54-56т.т.), щоб навчити мене не сумувати за ними? (56-58т.т.+59-61програш).

Мертві дерева гойдаються на холодному вітрі (62-64т.т.), а лісові пожежі палають у сутінках! (64-66т.т.).

Ах (66-68т.т.). На заході все ще тягнуться хмари (68-70т.т.). Як я можу не сумувати за ними? (70-72т.т.+73-76закл.).

Чотири куплети поетичного тексту, причому кожен закінчується варіантом риторичного запитання «Навчи мене як не сумувати за ними?» або «Як я можу не сумувати за ними?» (плюс фортепіанний програш), укладені у музичному втіленні у чотиричастинну побудову, кожна з яких розділена тритактовим вигуком «Ах.....!» на пентатонічній висхідній поспівці, яка, водночас, складає розложений VI₂ по основній тональності E-dur з ясно вираженим тяготінням до Т: 4+4+2_{«Ах»+ф-но} + 3+3+4_{ф-но}.

Лаконічний чотиритактовий вступ на висхідних арпеджованих ходах у трьох хвилях розвитку на незмінній стійкості (тоніка з переміщенням впродовж 4-х тактів і з вкрапленням двох sII₂) вводить у просвітлений настрій першого куплету: ¹ | Т - ² | Т - Т - sII₂ ³ | Т - Т - Т -Т ⁴ | Т - Т - sII₂ Т ||

Повторюване «е» впродовж усіх перших частин кожного куплету виступає як тонічний органний пункт, як опора, незмінність (Приклад 19).

刘半农 词
赵元任 曲

Moderato ♩ = 108

天 上 飘 着

Приклад 19. «Як я можу не сумувати за ними?», Чжао Юань Жень, вірші Лю Баннона. Вступ. 1-4т.т.

У першому та половині другого рядків, згадка про легкий весняний (східний) вітерець, символізує радість приходу весни та уособлює зародження життєвої сили (1 куплет): *«По небу пливають легкі хмари (4-7т.т.), а на землі дме легкий вітерець! (8-11т.т.) / Ах (12-14т.т.) Вітерець розвіває моє волосся (14-16т.т.). Навчи мене як не сумувати за ними?» (16-18т.т.+19-21програш).*

Варіантне використання тематичного матеріалу вступу: арпеджовані висхідні ходи, контрапунктична розмірена лінія у середньому голосі фортепіано, низка терцієвих співзвуч та органний пункт на «Т» створюючи напластування горизонтальних ліній і, водночас, доволі прозору фактуру, продовжує та доповнює його просвітлений рівно споглядальний настрій.

Друга частина куплету, яка починається із вигуку «Ах...» на відтинку пентатонної висхідної поспівки із унісонним та октавним дублюванням у партії супроводу (12-14т.т.) та на словах *«Вітерець розвіває..... (14-16т.т.). Навчи мене»(16-18т.т.)* стає енергійнішою шляхом введення руху вісімок, пунктирного ритму, акордового вальсopodobного супроводу, ускладненої гармонії: $^{12}| D \ ^{13}| T - T \ ^{14}| T_6 \ ^{15}| VI_{6/5} - III_{4/3} \ ^{16}| VI - D_6 \ ^{17}| T - sII_{6/5} \ S/D_7 \ ^{18}\text{програш}| T - T (S) \ ^{19}| T - T - T \ ^{20}| T_{6/4} - T - T_6$

²¹ | VI - VI₂ II ²² | T ||. Незвично і свіжо звучать перервані звороти, поліфункційні поєднання, переважання співзвуч побічних щаблів із відтинками пентатоніки у мелодії (Приклад 20).

啊 ! 微风 吹动了 我头 发 , 教我
如 何 不 想 他?

rit.

Приклад 20. «Як я можу не сумувати за ними?» Чжао Юань Жень, вірші Лю Баннона. 1-ий куплет. 12-21т.т.

Поетичний текст другого куплету «Місячне світло закохане в океан (22-25т.т.), океан закоханий в місячне світло (26-29т.т.) / Ах! (30-32т.т.). Як я можу не сумувати за ним, коли срібна ніч така мила?» (32-36т.т. + 37-43-програш), створює ідилічну нічну картину. У китайській поезії, рівно ж як і в українській, образи місяця і океану (стихія води) часто використовуються в парі. Символічне навантаження місяця має певні градації: ясний повний місяць символізує возз'єднання людей, а спадаючий місяць використовується як метафора розлуки. Можна провести паралель із поетичним оспівуванням двох стихій Чжан Цзюлінем: «Яскравий місяць сходить над морем, і світ в цю мить разом». У вірші «Спостерігати за місяцем і згадувати минуле» поет династії Тан - Чжан Цзюлінь, виражає

тугу за рідними далекими місцями: яскравий місяць сходить над морем, і де б ви не були, ви можете дивитися на той самий місяць у цю ж мить.

Імпресіоністична замальовка пронизана ніжними почуттями любові і тихого смутку. Варіантним проведенням матеріалу першого куплету – оновленими пентатонічними мелодичними поспівками та майже повторюваним супроводом композитор передає стан та настрій головного героя, його ностальгічні почуття.

Наступний третій куплет відповідає «осені», яка приходить на зміну «літу» (як і відповідні етапи людського життя): *«Опадаючі квіти на поверхні води повільно плывуть (44-47т.т.), а рибки повільно плывуть під водою (48..51) / Ах! (52-54т.т.). Ластівко, які слова ти сказала (54-56т.т.), щоб навчити мене не сумувати за ними? (56-58т.т+59-61-програш).* Квіти зазвичай асоціюються з красою, життям і радістю, але образ «падаючих квітів» викликають асоціації зі смутком, меланхолією або навіть загибеллю. Цей образ використаний у вірші для вираження переживань у розлуці, туги. Звернення ж до образу ластівки, означає любов і символізувати красу кохання головного героя, тому що ластівки зазвичай літають парами.

У музичному плані третя частина, при використанні варіантного проведення тематичного матеріалу соло та супроводу збагачується зміною тонального плану, ладовою перемінністю: E-dur – E-dur | e-moll | e-moll – G-dur | G-dur | із наступним структуруванням: 4+4 | 2_{«Ах...»} | 2+2 | 3 - програш. Так, вигук «Ах...» композитор переносить в однойменний мінор, підсилюючи такими ладовими світотіннями сумовитий настрій. Мінор, з високим четвертим і сьомим щаблями (двічігармонічний), терцієва втора у середньому голосі супроводу, яка одним із голосів дублює в унісон мелодію, фрагменти паралельних чистих квінт, - всі ці виражальні засоби ґрунтуються на китайському пісенно-інструментальному фольклорі, створюючи яскравий національний колорит (Приклад 21).



Приклад 21. «Як я можу не сумувати за ними?». Чжао Юань Жень, вірші Лю Баннона. 3-ій куплет. 49-56т.т.

Заключна четверта частина (4-ий куплет) скорочена. Поетичний текст вірша «Мертві дерева гойдаються на холодному вітрі (62-64т.т.), а лісові пожежі палають у сутінках! (64-66т.т.) / Ах... (66-68т.т.). На заході все ще тягнуться хмари (68-70т.т.). Як я можу не сумувати за ними?» (70-72т.т.+73-76 закл.). Тут ніби протиставляються два поетичні образи, але у китайській символіці вони взаємодоповнюються. Так - мертві дерева символізують реінкарнацію, зникнення та вічність життя, а вогонь у китайській міфології та традиційній культурі представляє кілька значень, таких як яскравість, справедливість, сила та хоробрість. Також символ вогню втілює національний дух боротьби, чесності та працьовитості., часто символізує нескінченну надію та світло.

У використанні музично-виражальних засобів композитор ґрунтується на мажоро-мінорній системі: ясна функційність, гармонічний

мінор, рух паралельними секстами, ладова перемінність. У заключній фортепіанній каденції (75-76т.т.) звучить зворот золотого ходу валторн у зворотному напрямі (Приклад 22)



Приклад 22. «Як я можу не сумувати за ними?» Чжао ЮаньЖень, вірші Лю Баннона. 4-й куплет. 72-76т.т.

Зображений на схемі поетичний текст, відповідно, тематичний матеріал, структурування фраз, речень, побудов та перемінний тональний план наглядно демонструє принципи варіантного розвитку, моменти повторень та співставлення тематичного матеріалу. Жирним шрифтом відзначені частини вступу, заключення та програшів між частинами.

По небу плывуть легкі хмари....	Місячне світло закохане в океан	Опадаючі квіти на поверхні води	Мертві дерева гойдаються на холодному вітріі
a a₁+a₂ b c+c ₁	e+e₁ b c ₂ +c ₃ прогр	f+b^v ab^v g+g ₁	h b c програш ad₁
прогр	da	прогр d	
4 4+4 2 3+3 4	4+4 2 4+4 4+4	4+4 2 2+2 3	2+2 2 2+2 4
E-dur	E-dur	E E e e G G	e-moll, E-dur, E-dur

Отже, Чжао Юань Жень у художній пісні «Як я можу не сумувати за ними?», слідом за поетом сучасником Лю Банноном, який також довгий час навчався за кордоном, в поетичній формі висловили свою тугу за батьківщиною. Низка символів, використаних поетом знайшла відповідне втілення у музичній вокальній композиції. Тут поєдналися імпресіоністичні

та романтичні тенденції західно-європейської традиції із національними китайськими проявами у виборі музично-виражальних засобів та принципах розвитку пісні.

Висновки до другого розділу

Жанр художньої пісні в Китаї розпочинає процес становлення на початку ХХ століття силами молодих китайських перспективних вчених, які, здобувши освіту у вишах інших країн, засвоївши композиторські європейські техніки романтичного та імпресіоністичного спрямування поширювали їх серед музикантів колег.

Китайські митці стараються майстерно поєднати особливості німецьких вокальних композицій із китайськими музичними традиціями та класичною китайською поезією та літературою, з китайськими національними особливостями, стилем, китайською музичною ментальністю.

Серед основоположників китайської художньої пісні найвідомішими вважаємо **Сяо Юмея, Цін Чжу, Чжао Юань Жень**. Вони перші почали впроваджувати жанри ої вокальної музики у китайську вокальну культуру.

У 1912 році поїхав **Сяо Юмй** до Німеччини, щоб студіювати музику в Ляйпцизькій консерваторії (фортепіано, вокал, композиція, диригентура), також навчався у Ляйпцизькому університеті та Берлінському університетах. 22 жовтня 1919 року захистив докторську дисертацію на тему «Дослідження історії китайських оркестрів до 17-го століття» та після 1920-х р. повернувся у Китай. Саме завдяки Сяо Юмею музичні кола Китаю познайомились з поняттям «Kunstlied» також він продемонстрував колегам класичні художні зразки романтичного камерно-вокального жанру. Він вважав, що китайська художня пісня і романтична європейська пісня являють собою синонімічні поняття.

У Китаї Сяо Юмей заснував кафедру музики та фізичного виховання Пекінської вищої школи (1920), працював диригентом оркестру

Пекінського університету (1922), академічним директором Інституту музики Пекінського університету (1922), директором музичного факультету Пекінського національного коледжу мистецтв (1926)

Як талановитий композитор, він створив низку камерно-вокальних творів, які налічують понад 100 опусів. У 1922 була видана перша збірка пісень «Цзінь». Сюди входять популярна в Китаї пісня «Запитаю», «Янхуа» («Квітка тополі») на слова І Вейчжая написані під впливом японської інтервенції, передають ностальгічні переживання митця.

Для реалізації поетичного тексту свого сучасника І Вейчжая у **«Янхуа» («Квітка тополі»)**, композитор звернувся до наскрізної композиційної моделі з рисами тричастинності. Загалом форму можна окреслити як вільну неперіодичну АВСА1. Зміна настрою та поступова динамізація образів та картин природи у кожному куплеті знайшла відображення у наскрізному варіантному розвитку композиції.

У творі синтезовані послідовності гармонічних співзвуч, які ґрунтуються і на фольклорних і на європейських зразках. Частим є використання поліфункційних поєднань, акордів із заміненними, доданими чи пропущеними тонами, еліптичні звороти тощо. Але вони скоріше носять звукописне чи звукозображальне навантаження, хоч і з ясно вираженими функціями. З переважаючою чітко окресленою мажоро-мінорною системою музична тканина, зокрема мелодія збагачена відтинками пентатоніки у різних оберненнях.

Необхідно згадати низку символів, які є характерною рисою усієї китайської поезії. Залежно від контексту, вони виражають різні стани, почуття, настрої.

У пісні **Сяо Юмея на слова І Вейчжая «Запитаю»** поетичне звернення до уявного ліричного героя пронизане низкою паралелей із образами та картинами природи, рядом алюзій, сформованих символікою національної культури. Образи та картини осінньої природи символізують

тугу та смуток, гарні розквітлі квіти – радість життя. Поетично-метафоричний текст відтіняє та переплітається із глибиною переживань та страждань автора та проявляються у риторичних питаннях до головного героя.

Чотири куплети поетичного тексту, де закінченням кожного з них (четвертого рядка) служить повторюваний вигук, звернення чи заклик до головного героя, укладені у двочастинну побудову – заспів-приспів (у третьому та четвертому куплету – та ж музична побудова). Вузкообсягові звороти, елементи пентатоніки, пульсація на однорідних функціях, свідчать про взаємопроникнення елементів, запозичених із китайської та європейської традицій.

Ще одним яскравим представником молодих перспективних творців камерно-вокального жанру став композитор, музикознавець, громадський діяч **Цін Чжу** (Qing Zhu 青主). У 1912р., після Сінхайської революції місцева влада відрядила юнака до Німеччини з метою вивчення юриспруденції та військової справи. Закінчив 1920 р. Берлінський університет, у 1922 отримав у Гамбурзі ступінь доктора права з дисертацією «До китайської теорії держави і права». Паралельно приватно студіював фортепіано, композицію та теорію музики. Повернувся до Китаю 1922 року. З 1929 р. Цін Чжу викладав у Шанхайському національному інституті музики і був головним редактором періодичних видань. Після 1934 зосередився на викладацькій діяльності і відійшов від практики композиції.

Під час навчання в Німеччині він написав художню пісню «Велика ріка тече на Схід» (1920) на поезію Су Ші, яка вважається першим зразком нового жанру в Піднебесній. Дві композиції Цін Чжу, (псевдонім Ляо Шанго) - «Велика ріка тече на Схід» та «Я живу на витoku річки Янцзи» є більш відомими творами серед понад 30 пісень, створених митцем.

Цін Чжу відзначав, що західна музика просунулась у своєму розвитку значно далі, ніж китайська, і тому повинна бути для них зразком.

музиканти Китаю мають переймати цей досвід. Також Цін Чжу вважав, що у китайській художній пісні необхідною є збереження китайськими композиторами національної музичної ментальності навіть при використанні європейського інструментарію та окремих європейських музичних прийомів.

Загалом йому належить близько 60 музичних композицій. При написанні свого найвідомішого та найпопулярнішого твору - художньої пісні «Велика ріка тече на Схід» (1920) композитор звернувся до віршів знаменитого китайського поета й письменника часів династії Сун - Су Ши псевдонім Су Дунпо. Тут молодий майстер запозичив західну композиційну техніку у поєднанні із традиціями класичної поезії Су Ши —«поезією вод і гір».

При створенні героїчного та величного настрою розділу **A** у співставленні із мрійливим ліричним розділом **B** Цін Чжу використовує відповідні виражальні засоби: мелодику, гармонію, ритм, динаміку. Мелодичні лінії, залежно від створюваного образу, то ліричні, то драматичні, то речитативні. Для зображення незламності, мужності вводяться стійкі консонантні гармонії I, II, III, VI шаблів та їх обернень. Відповідно для напружених кульмінаційних моментів використані дисонантні двічі зменшені чи альтеровані гармонії, акорди із заміненними тонами, еліптичні звороти. Гнучко, залежно від настроєвої палітри, вводяться ладо-тональні зміни: співставлення однойменних та паралельних тональностей, а також далеких – e-moll–B-dur, E-dur–As-dur, g-moll–e-moll. Підпорядковуються драматургічним та композиційним змінам темпи виконання та динамічні відтінки.

Партія фортепіано, лише подекуди дублюючи у верхньому голосі вокальну партію, зазвичай передає загальний настрій твору, доповнює характеристику основних героїв, змальовує живописні картини природи,

Перу Цін Чжу належить також художня пісня «Я живу у верхів'ї річки Янцзи», середньовічного поета Лі Чжі, яка передає почуття та стан

митців, які викликані певними подіями, дещо співзвучними, у їхньому житті, хоч час створення обох шедеврів розділяє майже ціле тисячоліття.

Фортепіанний супровід, фактура якого продовжує виклад Вступу, ґрунтується та чергуванні перемінних функцій побічних щаблів: D-dur⁵ | VI₆ - VI₆⁶ | VI – VI⁷ | II_{6/4} - II_{6/4}⁸ | II_{6/4} - II_{6/4} ||, що також властиво народній традиційній музиці

Генеральна кульмінація твору (38т.) підкреслюється розширеним висхідним стрибком «ais¹-e²» та ускладненою гармонією DD_{6/5}^{#1} по G-dur.

«Я живу у витоках Янцзи» — відомий художній твір Цін Чжу на слова Лі Чжіі - поета династії Сун. Події, які у хронологічному плані відбувались на віддалі майже тисячі років, знайшли відгук у душах обох митців: у поезії і в музиці.

Тут спостерігаємо поєднання західних композиційних технік для адаптації вірша із національними прикметами середньовічного поета Лі Чжіі, у плані використання музично-виражальних засобів стоїть на перетині культур – Схід- Захід, але з переважанням китайських національних традиційних ознак.

Чжао Юань Жень також вважається одним із основоположників жанру художньої пісні в Китаї. Як і фундатор жанру Цін Чжу, Чжао Юань Жень здобував вищу освіту за кордоном, лише з тою відмінністю, що горизонти його навчання розширились – материк США та Європа. А також відзначаємо певну відмінність у спрямуванні освіти у Чжао Юань Жень - філософія та музикознавство (1920р. доктор філософії у Китаї), видатний китайський мовознавець і музикант, відомий як «батько китайської лінгвістики».

В основі популярної художньої китайської пісні Чжао Юань Жень «Як я можу не сумувати за ними?» лежить відомий вірш, написаний поетом сучасником композитора Лю Банноном. Його навчання також проходило за межами країн, - у Франції. Після закінчення Паризького університету він

здобув славу відомого письменника, лінгвіста і педагога у сучасній історії Китаю.

У вірші Лю Баннона присутні риси, характерні для китайського класичного мистецтва, а саме принципи трактування пейзажів, що також властиво для поезії європейського романтизму. Картини природи невіддільні від емоційного стану, часто служать тлом або відтіняють, або підсилюють емоційно-настрійний стан головного героя.

У час написання вокальної композиції «Як я можу не сумувати за ними?» (1926р.) Лю Баннон навчався за кордоном у Лондоні, і в поетичній формі висловив свою тугу за батьківщиною та ніжні глибокі почуття любові до дружини. Як вся китайська поезія, цей вірш насичений символами, і, відповідно, у китайській традиції вірш набуває глибинного розуміння та філософського змісту. Так, поступова зміна пір року, відповідає окремими етапам життя людини – народження, юність, зрілість, старість і перехід у інші виміри.

Чотири куплети поетичного тексту, укладені у музичному втіленні у чотиричастинну побудову, кожна з яких розділена тритактовим вигуком

Отже, Чжао Юань Жень у художній пісні «Як я можу не сумувати за ними?», слідом за поетом сучасником Лю Банноном, який також довгий час навчався за кордоном, в поетичній формі висловили свою тугу за батьківщиною. Низка символів, використаних поетом знайшла відповідне втілення у музичній вокальній композиції. Тут поєдналися імпресіоністичні та романтичні тенденції західно-європейської традиції із національними китайськими проявами у виборі музично-виражальних засобів та принципах розвитку пісні.

У кращих зразках жанру у перші десятиліття його розвитку, композитори талановито поєднують систему музично-виражальних засобів, притаманних європейській камерно-вокальній музиці, з образною символікою національної культурної традиції, з домінуванням тої чи іншої традиції.

РОЗДІЛ 3. РОЗКВІТ ЖАНРУ КИТАЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ У 30-І РОКИ: ТВОРЧІСТЬ ХУАН ЦЗИ

3.1. Риси романтизму та символізму у китайській художній пісні Хуан Цзи «Три бажання троянд»

Хуан Цзи (黄自), (23 березня 1904 - 9 травня 1938) - китайський музикант початку ХХ століття, один із найвідоміших та найпопулярніших композиторів Китаю першої третини ХХ століття – визнаний класик китайської музики. Його композиторська діяльність вважається вершиною у галузі художньої пісні. Окрім написання музики Хуан Цзи є знаним теоретиком-музикознавцем, а також творцем системи професійної музичної освіти у Китаї. У своїх працях митець відзначав, що у зазначений період (20-30-і роки ХХ століття) «... китайська музика все ще знаходиться на стадії дитинства, і якщо він негайно перейде до нової музики, це неминуче призведе до «втрати» для студентів, науковців і поціновувачів» [30]. І тому Хуан Цзи доклав максимум зусиль для закладення основ музичної освіти, маючи намір крок за кроком привести Китай «...від класичної стадії старої музики до сучасної нової музики» [30].

Зацікавлення та любов до мистецтва, вивчення різних його галузей було закладено Хуан Цзи ще з дитинства. Великий інтерес до музики у нього поєднувався не тільки з любов'ю до співів, але й до літератури, що вплинуло на його подальшу різносторонню творчість. Так, з 1910 р. композитор навчається в шанхайській початковій школі, з 1916-продовжує освіту в Університеті Цінхуа (Пекін), вивчаючи західну музику по класу фортепіано та вокалу. 1924 року отримує диплом з відзнакою та стипендію для навчання

в коледжі шт. Огайо (Америка) за спеціальністю «психологія». Додатковими предметами були теорія музики, гармонія, сольфеджіо. Навчаючись в Єльському університеті, створив Симфонію під програмною назвою «Ностальгія» (1929), яка стала першим твором симфонічного жанру в Китаї.

Перед поверненням до Китаю, по закінченню навчання, Хуан Цзи відвідує Францію, Англію, Німеччину, Італію, Нідерланди, де знайомиться з культурними здобутками у сфері архітектури, живопису, музики. В ексклюзивному інтерв'ю газеті «Newport Evening News» Хуан Цзи сказав: «Нас не вважають музичною нацією, тому що наше почуття музики ще не просвітлене. Наш уряд розпочав такий вид просвітництва в початкових і середніх школах. Це наша робота, яку ми повинні виконувати, коли повернемося» [30]. Після повернення у 1929 році до Китаю, почав працювати в університеті Шанхай Худжіан (сьогодні Шанхайський політехнічний університет) на факультеті музики; від 1930 року основним місцем праці став Шанхайський державний музичний університет (викладач музично-теоретичних дисциплін, декан факультету).

Водночас він займався громадською діяльністю: він засновник та головний редактор (разом із Сяо Юмей) «Нового нічного» журналу, створив Шанхайський симфонічний оркестр — перший оркестр, що повністю складався з китайців.

Коли 18 вересня 1931 року в Китаї розпочалася війна з Японією, Хуан Цзи взяв активну участь в організації професорсько-викладацького складу та студентів у допомозі армії; створив хорову композицію «Проти ворога пісня», слова і музика якої спрямовані на протистояння загарбникам, хор «Різнобарвний прапор майорить на вітрі».

Протягом свого недовгого творчого шляху, Хуан Цзи займався композицією лише 8-10 років, залишивши понад 40 творів.

Основним жанром творчості Хуан Цзи є художні пісні. У період процвітання пісенного мистецтва 1930-х років його доробок став значущим

та вагомим у розвитку жанру. Композитор прагнув інтегрувати характерні риси західних зразків вокального мистецтва у національну музичну традицію.

Хуан Цзи залучав поряд із національними народно-пісенними засобами музичної виразності основи західних композиційних технік. Домінуючим у його світоглядній позиції було бажання розвивати високохудожню музичну традицію Китаю. Хуан Цзи завжди прагнув, щоб його музика мала душу китайської нації. Його перу належить низка художніх пісень «Сумую за рідним містом» (1932) та «Весняна ностальгія» (1932) на вірш Вей Ханьчжан, «Три бажання троянди» (червень 1932) на вірш Лонг Ці, «Пісня південної країни» (червень 1935) на вірш Сінг Ціцзі, «Хотів би знати своє майбутнє (Віщун)» (1932 р. на вірш Су Ши), «Як квітка — не квітка» (1933 р. на вірш Бо Цзюя), «Сходження на вежу» (1934 р. на вірш Ван Чжо).

Їх художньо естетичне спрямування підпорядковане філософії Дао. Даосизм підкреслює думку про «єдність неба і людини». Давньокитайський філософ VI-V ст. до н.е. Лао-Цзи вважає, що «людина йде за землею, земля йде за небом, небо слідує за дао, а даосизм слідує за природою», що є сутністю даосизму²¹[36].

Музичне втілення усіх поезій спрямоване на розкриття їх глибинного філософсько-символічного навантаження.

Вірш «Три бажання троянд» був написаний у червні 1932 року дослідником класичної літератури та поетом сучасником Лонг Ці (龍七, Лонг Юйшеном)²², музику — талановитий Хуан Цзи. Лонг Ці Працював професором Цзінаньського університету, Університету Сунь Ятсена, Центрального університету та Шанхайської музичної консерваторії.

²¹ За словами дослідників Лао-цзи народився у селищі Цюйжень, волості Лі, повіту Ху, у царстві Чу на півдні Китаю [36].

²² Лонг Ці (Лонг Юйшен, 26 квітня 1902 р. — 18 листопада 1966 р.) - відомий дослідник класичної літератури та поет; справжнє ім'я - Лонг Мусюн, на ім'я Юшен, на прізвище Реньхан, уродженець округу Ванзай провінції Цзянсі.

У короткій інформації про історію створення поезії дослідники пишуть наступне. У той час у Китаї була Громадянська війна - китайське суспільство переживало низку соціальних потрясінь, серію гострих збройних конфліктів. Після битви під Сонгху поет Лонг Ці, викладач Національного музичного коледжу, пішов до університетського містечка (кампусу). Побачивши зів'ялі троянди скрізь на кампусі, він засмутився і передав свої відчуття та емоції у віршованих рядках.

Як і всі великі митці, Хуан Цзи вважав, що музичне мистецтво повинно бути тісно пов'язане з життям, часом, народом і суспільством: «Будь-яке велике мистецтво є зображенням нації та суспільства». Велика музика має бути криком нації, а звук, який вона видає, є стійким і надихаючим. Хуан Цзи стверджував, що «мистецтво є вираженням життя», а «мистецтво епохи виражає життя епохи» [30].

«Три бажання троянд» було створено після інциденту «18 вересня», коли країна переживала хвилювання, а люди терпіли приниження. Щоб висловити свої почуття до країни та нації, щоб передати свої емоції, Хуан Цзи уклав слова Лонг Ці у художню пісню. Через образ троянд, їх символічне навантаження, він виразив свою безпорадність перед суспільною ситуацією, а також хвилювання за долю країни.

Отож, «Три бажання троянди»²³:

Троянда, троянда (т.т.4-6)²⁴

Цвіте за зеленим плотом (т.т.7-8)

Троянда, троянда (т..т.9-11)

Цвіте за зеленим плотом (т.т.11-12)

Я б хотіла ті вітри дальні (т.13—

Що заздять мені,

Не завдали кривди мені т. -16)

Я б хотіла, аби ті добрі подорожні (17-

Що люблять мене

Не зривали мій цвіт.- 20)

²³ Автор перекладу Ксіонг Ченгіанг

²⁴Цифри у дужках відповідають тактам музики відповідно до перекладу поетичного тексту.

Я б хотіла, щоб моя краса була вічною (21 -

Аби лише втримати молодість. --25)

У поетичних рядках Лонг Ці закладена традиційна китайська система символів. Водночас у музиці вокального твору Хуан Цзи використана низка інтонацій-співзвуч, притаманних європейській романтичній музиці. У творі збережена як манера декламації стародавньої китайської поезії, так і стильові характеристики художніх пісень європейського зразка.

Поетично-символічний задум вірша втілений композитором у двочастинній формі вокальної мініатюри зі Вступом (1-4-т.т.) та заключенням (28-29т.т.).

Імпресіоністична картина тонких перемінних відтінків настрою-стану зображена композитором уже в чотиритактовому вступі (фортепіано та скрипка), тематичний матеріал якого далі використаний у зображенні образу-настрою. Трихордна початкова висхідна по співка містить питання – «e¹-gis¹», а низхідний секундовий хід із поєднанням затримання та переднімання «(gis¹) fis¹– fis¹» звучить частковою відповіддю. Висхідному секвенційному розвитку (друга ланка із рухом на в.3, 1-2 т.т.) з перегармонізацією, - ніби висловленому «питанню», звучить «відповідь» - низхідний рух «h¹-gis¹-e¹- fis¹-gis¹-e¹», - розгортання та заключення побудови (3.4.т.т., Приклад 23).

Приклад 23. Хуан Цзи «Три бажання троянд». Вступ. 1-4-т.т.

У плані гармонії – у першій ланці звучать дисонантні співзвуччя субдомінантової сфери: $^1 | S^4_3 - II_2 |$, перегармонізація трихорду – тоніко-субдомінантові консонантні співзвуччя $^2 | T_{53}^{4(-3)} - S |$, а розгортання – також на тоніко-субдомінантних акордах з повною каденцією: $^3 | T_6 - VI - II_{65} - D_7^{64} | T_{53} - |$. Отже, фольклорні елементи поєднуються із співзвуччями мажорно-мінорної системи з акцентом на тоніко-субдомінантові функції, притаманні гармонізації народно-пісенних зразків. Водночас гармонію перших двох тактів можна трактувати, як збагачену неакордовими звуками – затриманнями та передніманнями.

«Будівельним матеріалом» мелодики першого куплету послужила початкова трихордно-дихордна поспівка зі Вступу. Дві фрази у варіантному проведенні зазнають певних інтонаційних змін, на тлі перегармонізації у фортепіанному супроводі. Порівняно зі вступом, перша фраза збагачується відхиленням у тональність субдомінанти: E-dur⁵ | $S^4_3 - II_2^6 | D_7 - - - \rightarrow^7 | S$ (A-dur) – $II_6^8 | K_{64} - D_7 |$. У другій фразі композитор вводить двічі-зменшену гармонію $DVII_7$ (по E-dur-у), що вносить певне напруження та тривогу перед висловленням трьох бажань (тт. 5-8, 9-12). Вокальна партія дублюється у верхньому голосі фортепіано (перша фраза), таке ж дублювання зустрічаємо у партії скрипки та мелодичній лінії фортепіано у Вступі. Такі прийоми притаманні солоспівам та романсам у європейській музиці (Приклад 24).



Приклад 24. Хуан Цзи «Три бажання троянд». Ч.1. 5-9 т.т.

Поетичні рядки про три бажання укладені у три наспівні синкоповані із секвенційним та варіантним розвитком мелодичні лінії. Різні відтінки почуттів та емоцій головної героїні підкреслюються і гармонією: переважаючими субдомінантовими співзвуччями та побічною домінантою у відхиленнях і модуляціях. У тональному плані є гра мажоро-мінору: *cis-moll – E-dur- cis-moll – E-dur*. Підходом до кульмінації є секвенційне проведення першої та другої фраз із початковим секундово-секстовим ходом «gis1-a1-gis1-e2» та «fis1-gis1-fis1-dis2», відповідно у *cis-moll – E-dur* (Приклад 25).



Приклад 25. Хуан Цзи «Три бажання троянд». Ч.2. 15-19 т.т., вокальна партія.

У самій кульмінації - третьому бажанні «Я б хотіла, щоб моя краса була вічною. Аби лише втримати молодість» (21 -25т.т.) — секстовий хід змінюється на октавний «gis1-a1-gis1-gis2» (21-22т.т. Приклад 26).

The image shows a musical score for a vocal part with piano accompaniment. The key is E major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass). The lyrics are in Chinese: 攀 摘! 我 愿 那 红 颜 常 好 不 凋. Above the vocal staff, there are markings: 'colla voce' above the first measure, and 'f' (forte) and 'ten.' (tenuto) above the second measure. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, with 'f' and 'ten.' markings.

Приклад 26. Хуан Цзи «Три бажання троянд». Ч.2. 20-24 т.т.

Напруження у гармонії досягається низкою відхилень, еліптичним зворотом та дисонантним співзвуччям ²⁵| DVII₆₅ - ²⁶| D⁴⁽⁻³⁾ - D₇⁶²⁷| T²⁸| T²⁹| T ||

Перемінність відтінків душевного стану досягається також із допомогою неперіодично-перемінного розміру 6/8, 9/8, темпових та динамічних градацій – *andante*, *rit.*, *contenrezza*, *poco agitato*; *p*, *mp*, *ppp*.

Отже, музично-виражальні засоби, використані Хуан Цзи, тонко передають образно-настрійний задум поезії та його розуміння митцем. Мелодія твору романсового складу наслідує душевні пориви головної героїні. Гармонічні засоби підтримують та підсилюють градації відтінків настрою троянди.

До акомпанементу фортепіано цієї пісні додається скрипка. Її прекрасний лірично-романтичний тембр, наближений до людського голосу, у поєднанні з фортепіано та вокальною партією робить фактуру музики багатшою та повнішою.

В той час, коли у вірші Лонг Ці виникає характерна для китайських поетичних текстів система символів, музично-виражальні засоби Хуан Цзи «відповідають» їм належними інтонаційними знаками, принципами розвитку музичного матеріалу європейського романтичного походження. Мова та почуття ліричної героїні представлені у тісному переплетенні з образами та картинами природи, що властиво і китайській і європейській традиціям.

Висновки до підрозділу. У розділі досліджуються особливості музичної мови одного з основоположників жанру художньої пісні у Китаї - Хуан Цзи на прикладі композиції «Три бажання троянд». Окреслюються історичні та соціальні передумови створення твору: віршів - дослідником класичної літератури поетом Лонг Ці, музики — композитором та музикознавцем Хуан Цзи.

Основні віхи життя і творчості підтверджують, що Хуан Цзи є не лише відомим композитором, але й знаним теоретиком-музикознавцем, а також творцем системи професійної музичної освіти у Китаї.

Задум лаконічної вокальної композиції виник як реакція на трагічні події в історії Китаю. Твір відображає низку відчуттів, настроїв, емоцій митців. Образ головної героїні, а саме, думки автора, передані з допомогою багатогранного символу – троянди. Сам образ, його єдність з природою передані у музиці, близькій до романтичних традицій.

Комплексний аналіз виражальних засобів – мелодики, гармонії, ритму твору свідчить про тонку майстерність композитора, котрий відобразив мінімальні градації її настроїв та станів. Фольклорні елементи поєднуються із співзвуччями мажоро-мінорної системи з акцентом на тоніко-субдомінантові функції, притаманні гармонізації народно-пісенних зразків. Розвиток музичної тканини досягається з допомогою варіантного та секвенційного принципів розвитку, що властиво обома традиціям.

Відзначено, що вокальну партію та акомпанемент фортепіано збагачує лірико-драматичний тембр скрипки: він не лише служить для повнішого розкриття задуму вірша, але й збагачує фактуру твору.

У «Трьох бажаннях троянд» Хуан Цзи яскраво змалював музичний образ квітів, ідеально поєднавши поезію з музикою, людським голосом і акомпанементом, виразивши статичну красу поезії та художню концепцію поезії через динаміку музики. Точно інтерпретуючи зміст віршів, ще більше поглибив розуміння й сприйняття віршів людьми, збагативши естетичне значення віршів.

Детальний аналіз твору доводить, що система символів, характерна для китайської поетичної традиції, майстерно поєднується з низкою виражальних музичних засобів, які вказують на їх європейське романтичне походження.

3.2. Синтез китайської та європейської музичних традицій в художніх піснях «Як квітка — не квітка» та «Сходження на вежу» Хуан Цзи на вірші стародавніх поетів: VIII століття Бо Цзюя та XI – XII століття Ван Чжо

Пісня «Як квітка — не квітка» на вірші поета VIII століття Бо Цзюя. Провідним жанром у творчості видатного китайського композитора Хуан Цзи є художня пісня. Поетичними текстами для його музичних композицій послужили класичні вірші стародавніх поетів династії Тан та Південної Сун.

Художня пісня «Як квітка — не квітка» створена Хуан Цзи 1933 р. на вірш Бо Цзюя – стародавнього поета VIII століття (28-го лютого 772 року—8-го вересня 846) у час правління династії Тан²⁵. Народився поет в м.Тайюань, провінції Шаньсі (північ Китаю). Оспівуючи прекрасне в навколишньому світі,- квіти, пори року і доби, планети сонячної галактики, тощо, паралельно звертався до питань соціального плану.

Поезія Бай Цзюя «Як квітка — не квітка» відображає прекрасну імпресіоністичну замальовку - ілюзорну нереальну картину життя. Метафоричні та символічні навантаження – квіти, туман, ніч, світанок, хмари, можна розшифровувати як - картини дивовижної краси увісні; сон розсіюється, коли прокинутись, і прекрасні ілюзії, як марево, зникають назавжди.

Відомо, що для китайської народної пісні та для даоської філософії характерний гілозоїзм який виражається у трактуванні природи як живого організму. Подібну світоглядну позицію спостерігаємо і в європейській поезії Музична інтерпретація композитором Хуан Цзи поетичного тексту

²⁵ Час правління династії **Тан** (кит. 唐, 18 червня 618 — 4 червня 907) вважається золотим віком» китайської поезії: творили близько двох тисяч поетів, які написали приблизно 48 900 віршів [19].
].

Бай Цзюйї синтезує характерні риси китайської національної традиції та європейських виражальних засобів і норм архітекτονіки.

Задум поета знаходить музичне втілення у вокальній мініатюрі (10 тактів). Незважаючи на невеликі розміри твору, тут виділяємо такі складові вірша: пролог (3-4т.т.), розвиток (5-8т.т.), епілог (9-10т.т.).

«Як квітка, але не квітка (3т.),

як туман, але не туман (4т.).

Прийшов уночі, пішов на світанку (5-6-т.т.)

Прийшов, як весняний сон не довгий (7-8т.т.).

Пішов як хмара зранку, не можна знайти (9-10т.т.). (пер.К.Ч.)

Слід відзначити, що такі ж структурні елементи знаходимо і в музичній композиції: вступ (1-2т.т.), експонування (3-4т.т.), розгортання (5-8т.т.), заключення (9-10т.т.). Двотактовий вступ, який вводить у загальний настрій твору уже на перших двох долях містить інтонаційно-ритмічне зерно, варіантне проведення якого стає матеріалом для усієї мініатюри. Заокруглений дихорд – $a^1-h^1-a^1$ розширюється до кварта (впродовж твору) та квінти у кульмінації (8-ий т.). Усі фрази укладені у мажорну пентатоніку з опорою на d , надаючи пісні китайського народного колориту. Гармонічна мова твору витримана у західно-європейській мажоро-мінорній традиції.

Так, уже початкові такти вступу гармонізовані з використанням функційної тріади, правда субдомінанта замінена та тризвук шостого щабля, що властиво фольклорним зразкам: $D-dur \quad {}^1|T_{6/4} - VI - T_{6/4} - T_6 - T_{6/4} \quad {}^2| DD_{VII6} - D_7 \quad {}^6 - T - |$. Використання акордів подвійної домінанти, домінанти з секстою свідчить про звернення до романтичної традиції (Приклад 27).



Приклад 27. Хуан Цзи «Як квітка — не квітка», вірш Бо Цзюя (Вступ 1-2т.т.,
поч. 1реч.-3т.)

Перше речення – «Як квітка, але не квітка, / як туман, але не туман.» (3-4-т.т.), у якому створений нереальний образ чогось неіснуючого, але прекрасного і ніжного, у музиці виражено секвентним проведенням початкової фрази із вступу із кроком на ч.4. Фортепіанний акомпанемент дублює в унісон та в октаву мелодичну лінію, що підсилює наспівність, ліричність образу та пентатонічне звучання мелодії (Приклад 27, 28). Гармонійного, світлого забарвлення додає консонуюча терцієва втора у середньому пласті супроводу (Приклад 27, 28). М'якості пасторальності звучання додають субдомінантові гармонії основних і побічних щаблів та їх обернень – шостого, другого, четвертого квартсекстакорду у плагальному доповненні: D-dur ³| T_{6/4} - VI - T_{6/4} - T₆ ⁴| T - - VI ⁵| T_{6/4} - T - VI - T_{6/4} ⁶| VI_{6/4} - II - S_{6/4} - II | (Приклад 2). Завершення побудови на нестійкому другому щаблі (6-ий т.) створює відчуття незавершеності та потребує продовження.



Приклад 28. Хуан Цзи «Як квітка — не квітка», вірш Бо Цзюя (продовж. Іреч., та початок 2-го-4т. + 5-6т.т.)

Варіантне проведення на словах «Прийшов, як весняний сон не довгий», є ніби розшифруванням попереднього «Прийшов уночі, пішов на світанку» (5-6-т.т.) із внутрішнім розширенням завершальної побудови: кожна фраза закінчується нестійкою гармонією. Так, 6-ий т. - $\text{VI}_{6/4}$ - II - $\text{S}_{6/4}$ - II - тризвуком II щабля, 8-ий т. - $\text{T}_{6/4}$ VI - VI_7 - VI - септакордом і тризвуком VI щабля (Приклад 29).



Приклад 29. Хуан Цзи «Як квітка — не квітка», вірш Бо Цзюя (7-10т.т.).

Ті ж хвилеподібні граціозні мелодичні поспівки у заключенні - «Пішов як хмара зранку, не можна знайти» (9-10т.т.) на повтореній гармонічній послідовності із Вступу завершують мініатюру відчуттям недоконаної дії, нереальних, ілюзорних мрій та сподівань. Гармонічна послідовність, насичена тризвуками шостого щабля, обернень тоніки,

двічізменшеною гармонією сьомого ввідного та домінанти з секстою підсилюють, радше самі створюють такий стан. Агогічні та динамічні рекомендації – *rit.*, *dim.*, *pp* із переліченими вище виражальними засобами змальовують картину завмирання, прозорості. невагомості.

Ще одна композиція «Сходження на вежу» була створена у 1934 році композитором Хуан Цзи на слова Ван Чжо (XI-XII ст.).

Ван Чжо - вчений, поет, письменник і музикант, уродженець округу Сяосі префектури Суйнін²⁶ династії Південна Сун²⁷. Його масштабна спадщина включає 57 томів «Зібрання творів Ітан», 12 томів «Чжоу Шу Інх Сюнь», 5 томів «Бідзі Манчжі» тощо [10]. Ван Чжо відомий і як науковець дослідник. Він написав першу в світі науково-технічну монографію «Icing Species» («Обледеніння видів») присвячену процесу виробництва глазурі.

Текст пісні передає різноманітну палітру романтичних відчуттів та станів головного героя. Низка картин пізньої весни, що швидко пропливають перед взором митця передають легкий смуток через нездійсненні сподівання, що весна триватиме вічно.

«Сходження на вежу» слова Ван Чжо (пер. К.Ч.).

«Не зітхай за прощальним весняним днем! (6-8т.т.)

Спробуй за келихом вина попросити її залишитися (9-11т.т.)

Але вона мовчить і мовчить, (12-14т.т.)

відкриті штори показують дощ на західному пагорбі. (15-17т.т.)

Моє серце, сповнене смутку, (20-22т.т.)

змушує мене написати вірш про висоту. (23-25т.т.)

Незліченні вкриті туманом пагорби (26-27т.т.)

І незліченна кількість оповитих туманом річок (28-29т.т.)

²⁶ Нині район Чуаньшань міста Суйнін провінції Сичуань.

²⁷ Ван Чжо (приблизно 1080-1160), люб'язне ім'я Хуйшу, на прізвисько Ітан і Сяосі, був ученим, **поетом, письменником і музикантом** династії Південна Сун (南宋, 1127—1279). («Виставка портретів ста історичних і культурних знаменитостей у Сичуані». Ван Чжо Сичуанський літературно-історичний музей Провінційного науково-дослідного інституту каліграфії та живопису КПСС [10].

Не дають весні піти» (29-32т.т.). (пер. К.Ч.).

У творі велике навантаження припадає на слова-символи. Саме заголовок поезії - «Сходження на вежу» та слова «...написати вірш про висоту» містить слово-ключ – «піднятися високо», символічне навантаження якого у Китаї має кілька позитивних сенсів: 1) сходження людей на вежу, це шлях святкування, здоров'я та щастя; 2) фізичні вправи, як от піднімання вгору, допомагають людям почуватися краще та позбавляють їх від турбот; 3) віра предків, що підйом на висоту заставляє демона чуми відступити, люди на вершинах тримаються подалі від хворіб і лих. Відтак, незважаючи на, загалом, сумовитий, тужливий, ностальгічний стан-настрій вірша, музична композиція звучить у світлому мажорі з активним ритмізованим фортепіанним супроводом.

Поетичний задум вірша переданий композитором у двочастинній формі із вступом та заключенням. Дві короткі фрази (3+3т.т.) 6-ти тактового вступу передбачають медитативно-споглядальний стан усієї мініатюри. Обидві секвентні варіантні ритмізовані низхідні мелодичні поспівки містять відтинки мажорної пентатоніки. Переважаюча тоніко-субдомінантова гармонія у вступі, а також у цілій мініатюрі, створює м'який пасторальний стан-настрій. Дві початкові мелодичні фрази, відповідно від VI до III (h^2 - fis^2), і від IV до II, I (g^2 - e^2 , d^2) шаблів його доповнюють. Поява тризвуків та обернень VI-го та IV-го шаблів на кожній слабій третій долі (при розмірі 3/4), які, водночас, можна трактувати як затримання, чи співзвуччя із доданими тонами, вносять свіжі незвичні барви у, загалом, традиційні класичні гармонічні побудови: D-dur. ¹ T – T - VI₆ ² VI₆ – T-T – VI₆-T ³ T – T – S_{4/3}-T ⁴ S – T^{+4,6} – S_{6/4} ⁵ D₇ – D_{4/3} - D_{4/3} ⁶ T – – VI₆ | (Приклад 30).



Приклад 30. Ван Чжо. «Сходження на вежу» 1-5 т.т.

Некваплива розповідь головного героя у першому періоді укладена у періодичні структурні побудови 3+3+3+3 із зміною мелодико-ритмічної організації тематичного матеріалу у кожній фразі за формулою a+b+c+d. Ляментозна низхідна трихордна поспівка на словах ««Не зітхай за прощальним весняним днем...» (6-8-т.т.) гармонізована токатними повторюваними співзвуччями на тонічному органному пункті з незначними мікрозрушеннями, які досягаються секундовими зсувами в одному із голосів на наступних функціях: $^6 | T - VI_6 \quad ^7 | VI_{6/5} - T \quad ^8 | T - VI_6 - T |$. Наступні зміни відтінків настрою-стану досягаються пришвидшенням руху мелодії шляхом введення дрібніших тривалостей (восьмі, шістнадцяті 9-10 т.т.), розширенням діапазону та ускладненням гармонічних послідовностей (Приклад 31).



Приклад 31. Ван Чжо. «Сходження на вежу» 11-15 т.т.

Друга частина композиції більш динамічна, неперіодично структурована, 4+3+2+2+4, після відхилення у паралельний мінор (h-moll) у кінці першої побудови, знову повертається основна тональність D-dur (20-23 т.т.). На словах «Моє серце, сповнене смутку» (20-22 т.т.), змушує мене написати вірш про висоту. (23-25 т.т.)» появляються звукозображальні моменти: у відповідь на коротку трихордну, майже нерухому поспівку звучить висхідна політна мелодія, ніби імітуючи сходження на гору з низкою відхилень: G-dur, A-dur, D-dur. Кульмінація співпадає із місцем

золотого перетину: динаміка f , відхилення $D \rightarrow S(G)$, $D \rightarrow D$ (A), $D_{6/5}$, $D_2 \rightarrow D(A)$, $D_2 \rightarrow D$ тощо (Приклад 32).



Приклад 32. Ван Чжо. «Сходження на вежу» 21-25т.т.

Завершується пісня заключенням на матеріалі Вступу. Ніби обрамлення, повернення до попереднього стану-настрою.

Отже, у музичному втіленні віршів стародавнього китайського поета VII століття Бай Цзюйї та поета XI-XII століть Ван Чжо композитор початку XX століття Хуан Цзи поєднав традиційні китайські мелодико-інтонаційні та структурні особливості із західно-європейською гармонічною мажоро-мінорною системою.

Музична мова митця ґрунтується на вузькообсягових мелодико-інтонаційних зворотах та варіантному принципі розгортання музичної тканини, які організовані із застосуванням ладів китайської традиційної музики із романтичною гармонічною вертикаллю. У цих творах Хуан Цзи створив індивідуалізовану унікальну музичну мову, яка відрізняються від традиційних китайських чистих пентатонічних пісень, а також від західної класично-романтичної мажоро-мінорної традиції.

Висновки до підрозділу. Розкриті особливості жанру китайської художньої пісні, виявлені її типологічні риси. На прикладі двох вокальних мініатюр «Як квітка - не квітка» та «Сходження на вежу» китайського композитора Хуан Цзи на вірші стародавніх поетів Бо Цзюя – VIII-IX ст. та Ван Чжо – XI-XII ст. продемонстровано відповідність музично-

виражальних засобів до образно-настрєового навантаження творів та їх символічного змісту. Відзначено, що, здійснений комплексний аналіз творів підтверджує синтез характерних рис китайської національної традиції та європейських виражальних засобів і норм архітектоніки. Художні пісні Хуан Цзи оригінально поєднують китайську ладово-тональну і західну романтично-імпресіоністичну гармонічну організацію. Здійснений комплексний аналіз музично-виражальних засобів відповідно до образно-настрєового навантаження творів «Як квітка - не квітка» та «Сходження на вежу», розкрито їх символічний зміст.

3.3. Пізньоромантичні та імпресіоністичні риси у художній пісні Хуан Цзи «Сумую за рідним містом» на вірші сучасного поета Вей Хань Чжана

Твори, вибрані для аналізу, демонструють, що один із основоположників жанру художньої пісні - Хуан Цзи звертався переважно, як до давніх класичних китайських поетів середньовіччя, так і до поезії сучасників. Яскравим прикладом передачі тонких емоцій поета, а за ним, відповідно, проникнення композитора у поетичний зміст вірша, є вокальна мініютюра «Сумую за рідним містом» на слова поета-сучасника Вей Хань Чжана (1905-1993)²⁸.

²⁸ Вей ХаньЧжан: (1905 - 1993) народився в м.Чжухай в провінції Гуандун. У 1929 році закінчив навчання в Університеті Хуцзян. Після отримання диплому почав працювати у Шанхайській національній музичній консерваторії. З 1950 року переїхав у Гонконг; з 1959 - 1970 жив у Малайзії. Переживши свого сучасника композитора Хуан Цзи більше, ніж на пів-століття, створив близько пів-тисячі поетичних текстів - слів до пісень. Вей Хань Чжан жив один у Шанхаї, звідси, очевидно, такі ностальгічні мотиви у пісні.

У 30-і – 40-і роки ХХ століття, у період становлення жанру художньої пісні, Вей Хань Чжан був одним із найпопулярніших поетів, до чийх текстів звертались композитори. Він написав понад 500 віршів.

Під час перебування в Шанхайській музичній консерваторії він співпрацював з Хуан Цзі над створенням вокальної мініатюри «Сумую за рідним містом». Окрім ліричної поезії у той час Вей Хань Чжан написав багато пісень на патріотичну тематику, поезій, пронизаних закликами до боротьби, таких як «Пісня вічного жалю» та «Прапор майорить». Вей Хань Чжан, не лише був автором великої кількості поетичних текстів: його талант проявився також на науковому рівні у дослідженні музики та поезії: музично-теоретична праця «Пісні та музика».

Період створення «Сумую за рідним містом» припав на весну 1932 року. Рідне місто у пісні має два значення, одне стосується рідного дому, рідного міста, а інше — пошуків спокою та відпочинку душі ліричного героя.

Два куплети поетичного тексту Вей Хань Чжана в музиці передані у також у двочастинній побудові, але, виходячи з музичного матеріалу, її можна вважати двочастинною формою із включенням: $A+A1$ (вступ | a a1 + || програвш | b a2)

Короткий 4-ох тактовий вступ, побудований на трихордній висхідній поспівці із затриманням до терцієвого звуку тонічного співзвуччя по Es-dur-у з подальшим розширенням на тлі арпеджованих рухів по звуках головних функцій ($T-D_9^{4-3} - T$) із заміненними та доданими тонами, експонуючи основний тужливий сумовитий стан основного героя, стає будівельним матеріалом для мелодичної лінії та фортепіанного супроводу усього твору (Приклад 33).



Приклад 33. Хуан Цзи «Сумую за рідним містом» (Вступ 1-4т.т.)

У статті Хуан Цзи «Сприйняття музики» в книзі «Оцінка музики» згадується: «Ми повинні вміти визначити, що є основним «Мотивом» (乐意), а потім простежити, як він зазнає різних змін. З одного боку, ми повинні змінювати різні речення та абзаци. Це виникає нескінченно. Музикант може вирішити цю проблему, використовуючи один основний «Мотив» з різними варіаціями Що таке «Мотив»? Мотив - це коротка фраза, яка має індивідуальність» [108].

Початок пісні – «Листя верби вже зелене.(+ 2т.) / Це якраз після фестивалю Цінмін /», побудований на варіантно-секвенційному проведенні початкової фрази Вступу, продовжує загальний емоційний стан туги і самотності. Після відзначення дня мертвих - фестивалю Цінмін, герой залишається «самотнім і безмовним». Однотактове відхилення у тональність другого щабля *f-moll* поглиблює провідну емоцію пісні туги за домом. У плані гармонії для створення її барвистості, подекуди незвичного звучання Хуан Цзи ускладнює прості тризвуки додаванням висхідних терцій, досягаючи нонакордів, а подекуди ундецімакордів (2, 6, 8 –ий т.т.). Окремі співзвуччя збагачуються доданими, заміненними тонами, затриманнями. Необхідно звернути увагу на той момент, що усі затримання у мелодичній лінії можуть трактуватися як звуки нони у створених нонакордах з пропущеною септимою.

У музичному тексті вводяться звукозображальні моменти. На словах зозулі, - « іди до дому!», низхідний пентахорд та тетрахорд в мелодії за вершуються на нестійкому п'ятому щаблі, сприймаючись як звуки, що належать до домінантової гармонії, створюючи нестійкість, відчуття запитання, невпевненості, не дивлячись на те, що звучать на тлі стійкої тоніки по Es-dur-y: $^8 | D_{11-9-7} ^9 | T - - ^{10} | \Pi_6 - D_7 ^{11} | T - - |$ (Приклад 34)



Приклад 34. Хуан Цзи «Сумую за рідним містом» (8-11 т.т.)

Після фрази « іди до дому!», у переході до другої частини композитор, використовуючи варіант початкової трихордної висхідної фрази « $fis^1-g^1-b^1-g^2-es^2$ і, водночас, розширюючи її до нони, мелодичним низхідним ходом « g^2-es^2 » передає спів зозулі. «Кування» зозулі звучить перекличками між правою та лівою руками з горизонтальним зміщенням на першу та другу долі у чотиридольному розмірі. Ладова перермінність у цьому відтинку (Es-dur – c-moll) створює короточасну імпресіоністичну картинку-замальовку. Відчуття ладових мутацій, перемінності, відсутності чіткого окреслення ладу відчувається впродовж усього твору, як свідчення поєднання пізньоромантичних та імпресіоністичних рис європейської гармонічної системи та ладових мутацій, притаманних народно-пісенним зразкам традиційної китайської музики (Приклад 35).



Приклад 35. Хуан Цзи «Сумую за рідним містом» (12-16 т.т.)

Як уже відзначалось, два куплети вірша передають стан ліричного героя – його самотність, тугу, невизначеність, і, водночас, любов до рідного краю, до свого дому.

(Зт.вступу) Листя верби вже зелене. (+ 1т.)²⁹
 Це якраз після фестивалю Цінмін³⁰. (1т.)
 Спираюсь на поручні самотній і безмовний. (2т.)
 Зозуля кричить поза стіною (2т.)
 вона кричить “іди додому” (2т.) //

(програш 4т.) Це викликає різні почуття, відчуття розлуки (2т.).
 Запитаю падаючі квіти
 “чи ви течете на південь з річкою” (автобіографічні моменти,
 поет народився на півдні, а тепер живе на півночі....)
 я хотів би з ними.

Повільне виконання (Andante) художньої пісні, особливо першого куплету, динамізується, «пришвидшується» у другому (на включенні простої двочастинної побудови) шляхом введення руху вісімками у мелодії та токатних розхідних поліпластових (суміжнощабельний рух терцієвих висхідних співзвуч та їх обернень із низхідною октавною второю) хроматизованих пасажів на кульмінації – загостреному почутті ліричного героя на словах - «Це робить мені сумно». Зміна ладу (g-moll – B-dur), відтинки еліптичних поєднань, ускладнення гармонії, - усі ці прийоми надають музиці драматичного трагічного характеру, що і підсилює

²⁹ Переклад К.Ч.

³⁰ На початку квітня у Китаї відзначають великий день - свято Цінмін. (У нас – це 1 листопада - День мертвих).

кульмінаційне сприйняття цього фрагменту, який припадає на місце золотого перетину усього твору (Приклад 36³¹).



Приклад 36. Хуан Цзи «Сумую за рідним містом» (17-19 т.т.)

У прийомах ущільнення фактури, які запозичені із народно-пісенних чи танцювальних зразків, можна окреслити і риси функційного навантаження, про які писалось вище: $g\text{-moll} - {}^{16}| t_VI (B\text{-dur}) \underline{DDVII}_7 \rightarrow {}^{17}| \underline{D}_2 \rightarrow T_6 - \text{зм.} VII_6^{b3} \rightarrow II (e\text{-moll}) - \underline{DD}_7 \rightarrow {}^{18}| \underline{D}_7 \rightarrow T_D (Es\text{-dur}) \quad {}^{19}| T - |$. У створенні тьмяних фарб беруть участь відхилення, модуляції, еліптичні звороти, - це впродовж трьох тактів.

Репризне проведення (a2) у другій частині повертає слухачів у стан та настроїв початкового викладу із використанням подібних виражальних засобів. Але тут почуття поглиблюються через зміст поетичного тексту та шляхом окремих змін виражальних засобів: перегармонізації (нонакорди, ундецімакорди, акорди подвійної домінанти тощо), темпових та агогічних (*il masso marcato*, *colla voce*, *morendo*) рекомендацій.

Отже, у художній пісні на слова поета сучасника Вей Хань Чжана, китайському композитору Хуан Цзи, одному із основоположників жанру, вдалося якнайтонше передати його глибокі почуття та емоції, розкрити символічне навантаження предметів. Застосовуючи низку виражальних засобів, які знаходяться на перетині двох культур - Сходу та Заходу, митцеві вдалося поєднати гармонічні та формотворчі прийоми, запозичені із

³¹ Тут аналізується і 16-ий такт із Прикладу 35.

європейської музики, і, трансформуючи їх, адаптувати для вираження духу віршів Піднебесної та синтезувати із принципами розвитку тематичного матеріалу, притаманному музичним фольклорним зразкам китайської національної музики.

Висновки до третього розділу

Період розквіту жанру китайської художньої пісні припадає на час творчості китайського композитора, музиканта та теоретика Хуан Цзи (1904–1938). Його вважаємо одним із найвідоміших представників китайської музики третього десятиліття XX століття. Він створив систему професійної музичної освіти в Китаї і активно працював над розвитком китайської музичної культури, закладаючи основи для переходу від старої класичної музики до сучасної.

З дитинства мав велику любов до музики та літератури. Вивчав західну музику в університетах Китаю та США, здобувши освіту з психології, музичної теорії та гармонії. Під час навчання створив першу китайську симфонію «Ностальгія» (1929).

Після повернення до Китаю у 1929 році, Хуан Цзи працював у Шанхайському університеті, де викладав музику та теорію. Він також організував Шанхайський симфонічний оркестр і активно займався громадською діяльністю. Під час Японо-китайської війни (1931) Хуан Цзи створив патріотичні музичні твори.

Основним жанром його творчості були художні пісні, у яких він поєднував західні елементи з китайськими традиціями.

Беручи за зразок творчість австрійського композитора Франца Шуберта - автора понад 600 пісень, який був одним із основоположників романтизму в європейській музиці, Хуан Цзи глибоко та досконально

дослідив його вокальну спадщину та впроваджував окремі принципи письма західно-європейського романтизму у свою камерно-вокальну творчість. Його вокальні мініатюри - зразки художньої пісні вважаються вершиною жанру. Впродовж недовгого творчого шляху, Хуан Цзи створює свої понад 40 художніх пісень. Це високо художні вокальні шедеври, у яких митець надає великого значення співвідношенню тексту та музики та використовує вишукану романтичну музичну мову, щоб висловити художню концепцію поезії. Серед показових вокальних мініатюр Хуан Цзи дві композиції створені на слова старовинних класичних китайських поетів: **«Як квітка - не квітка»** – стародавній поет Бо Цзюнь VIII-IX ст (1933) та **«Сходження на вежу»** Хуан Цзи на вірші та Ван Чжо – XI-XII ст. (1934) також репрезентативними є дві пісні на слова поетів-сучасників: **«Три бажання троянд»** на вірші Лонг Ці (1932) та **«Сумую за рідним містом»** слова Вей Хань Чжана (1932). У цих композиціях Хуан Цзи прагнув інтегрувати характерні риси західних зразків вокального мистецтва у національну музичну традицію.

Музичне втілення усіх поезій спрямоване на розкриття їх глибинного філософсько-символічного навантаження.

Вірш **«Три бажання троянд»** був написаний у червні 1932 року. Як і всі великі митці, Хуан Цзи вважав, що музичне мистецтво повинно бути тісно пов'язане з життям, часом, народом і суспільством

«Три бажання троянд» було створено після інциденту «18 вересня», коли країна переживала хвилювання, а люди терпіли приниження. Через образ троянд, їх символічне навантаження, митці виразили хвилювання за долю країни. Твір відображає низку відчуттів, настроїв, емоцій митців. Образ головної героїні, а саме, думки автора, передані з допомогою багатогранного символу – троянди. Сам образ, його єдність з природою передані у музиці, близькій до романтичних традицій.

Поетично-символічний задум вірша втілений композитором у двочастинній формі вокальної мініатюри зі Вступом (1-4-т.т.) та заключенням (28-29т.т.).

Комплексний аналіз виражальних засобів – мелодики, гармонії, ритму твору свідчить про тонку майстерність композитора, котрий відобразив мінімальні градації її настроїв та станів. Імпресіоністична картина тонких перемінних відтінків настрою передана шляхом поєднання фольклорних елементів із співзвуччями мажоро-мінорної системи з акцентом на тоніко-субдомінантові функції, притаманні гармонізації народно-пісенних зразків. Розвиток музичної тканини досягається з допомогою варіантного та секвенційного принципів розвитку, що властиво обом традиціям.

Відзначено, що вокальну партію та акомпанемент фортепіано збагачує лірико-драматичний тембр скрипки: він не лише служить для повнішого розкриття задуму вірша, але й збагачує фактуру твору.

У «Трьох бажаннях троянд» Хуан Цзи яскраво змалював музичний образ квітів, ідеально поєднавши поезію з музикою, людським голосом і акомпанементом, виразивши статичну красу поезії та художню концепцію поезії через динаміку музики.

Детальний аналіз твору доводить, що система символів, характерна для китайської поетичної традиції, майстерно поєднується з низкою виражальних музичних засобів, які вказують на їх європейське романтичне, частково імпресіоністичне походження.

Пісня «Як квітка — не квітка» на вірші поета VIII століття Бо Цзюя відображає прекрасну імпресіоністичну замальовку - ілюзорну нереальну картину життя. Метафоричні та символічні навантаження – квіти, туман, ніч, світанок, хмари, можна розшифровувати як - картини дивовижної краси увісні; сон розсіюється, коли прокинутись, і прекрасні ілюзії, як марево, зникають назавжди.

Задум поета знаходить музичне втілення у вокальній мініатюрі (10 тактів). Незважаючи на невеликі розміри твору, тут виділяємо такі складові вірша: пролог (3-4т.т.), розвиток (5-8т.т.), епілог (9-10т.т.).

Фортепіанний акомпанемент дублює в унісон та в октаву мелодичну лінію, що підсилює наспівність, ліричність образу та пентатонічне звучання мелодії. Гармонійного, світлого забарвлення додає консонуюча терцієва втора у середньому пласті супроводу. М'якості пасторальності звучання додають субдомінантові гармонії основних і побічних щаблів та їх обернень, двічізменшеної гармонії сьомого ввідного та домінанти з секстою та агогічні та динамічні рекомендації – *rit.*, *dim.*, *pp* створюють змальовують картину завмирання, прозорості, невагомості.

Композиція «Сходження на вежу» була створена у 1934 році Хуан Цзи на слова вченого, поета, письменника і музиканта XI-XII ст Ван Чжо.

Текст пісні передає різноманітну палітру романтичних відчуттів та станів головного героя. Низка картин пізньої весни, що швидко пропливають перед взором митця передають легкий смуток через нездійсненні сподівання, що весна триватиме вічно.

У творі велике навантаження припадає на слова-символи. Саме заголовок поезії - «Сходження на вежу» та слова «...написати вірш про висоту» містить слово-ключ – «піднятися високо», символічне навантаження якого у Китаї має кілька позитивних сенсів. Незважаючи на, загалом, сумовитий, тужливий, ностальгічний стан-настрій вірша, музична композиція звучить у світлому мажорі з активним ритмізованим фортепіанним супроводом.

Поетичний задум вірша, медитативно-споглядальний стан усієї мініатюри переданий композитором у двочастинній формі із вступом та заключенням.

Музична мова митця ґрунтується на вузькообсягових мелодико-інтонаційних зворотах та варіантному принципі розгортання музичної тканини, які організовані із застосуванням ладів китайської традиційної

музики із романтичною гармонічною вертикаллю. У цих творах Хуан Цзи створив індивідуалізовану унікальну музичну мову, яка відрізняється від традиційних китайських чистих пентатонічних пісень, а також від західної класично-романтичної мажоро-мінорної традиції.

Яскравим прикладом передачі тонких емоцій поета, і, відповідно, проникнення композитора у поетичний зміст вірша, є вокальна мініатюра **«Сумую за рідним містом»** на слова поета-сучасника Вей Хань Чжана (написав понад 500 віршів).

Період створення «Сумую за рідним містом» припав на весну 1932 року. Рідне місто у пісні має два значення, одне стосується рідного дому, рідного міста, а інше — пошуків спокою та відпочинку душі ліричного героя.

Два куплети поетичного тексту Вей Хань Чжана в музиці передані у також у двочастинній побудові, але, виходячи з музичного матеріалу, її можна вважати двочастинною формою із включенням.

У плані гармонії для створення її барвистості, подекуди незвичного звучання Хуан Цзи ускладнює прості тризвуки додаванням висхідних терцій, досягаючи нонакордів, а подекуди ундецімакордів (2, 6, 8 –ий т.т.). Окремі співзвуччя збагачуються доданими, заміненними тонами, затриманнями. Необхідно звернути увагу на той момент, що усі затримання у мелодичній лінії можуть трактуватися як звуки нони у створених нонакордах з пропущеною септимою.

У музичному тексті вводяться звукозображальні моменти.

Відчуття ладових мутацій, перемінності, відсутності чіткого окреслення ладу відчувається впродовж усього твору, як свідчення поєднання пізньоромантичних та імпресіоністичних рис європейської гармонічної системи та ладових мутацій, притаманних народно-пісенним зразкам традиційної китайської музики

У створенні тьмяних фарб беруть участь відхилення, модуляції, еліптичні звороти, перегармонізації (нонакорди, ундецімакорди, акорди

подвійної домінанти тощо). Отже, у художній пісні на слова поета сучасника Вей Хань Чжана, китайському композитору Хуан Цзи, одному із основоположників жанру, вдалося якнайтонше передати його глибокі почуття та емоції, розкрити символічне навантаження предметів. Застосовуючи низку виражальних засобів, які знаходяться на перетині двох культур - Сходу та Заходу, митцеві вдалося поєднати гармонічні та формотворчі прийоми, запозичені із європейської музики, і, трансформуючи їх, адаптувати для вираження духу віршів Піднебесної та синтезувати із принципами розвитку тематичного матеріалу, притаманному музичним фольклорним зразкам китайської національної музики.

РОЗДІЛ 4. ТВОРЧІСТЬ ЛЮ СЮЕАНЯ – НОВИЙ ЕТАП У РОЗВИТКУ ЖАНРУ КИТАЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ

4.1. «Поема про червоні боби» Лю Сюеаня зразок поєднання китайської поетичної традиції та західно-європейських новаторських виражальних засобів

Творчість Лю Сюеаня (刘雪庵) відноситься до третього- четвертого десятиліть розвитку художньої пісні в Китаї. Він, як учень, знаних на той час у Піднебесній композиторів, Сяо Юмея та Хуан Цзи став продовжувачем їх традицій, водночас розвиваючи риси свого індивідуального стилю. В силу історичних обставин і політичних подій у країні, його життєвий та творчий шлях розділяється на дві хвилі розвитку – до і після Китайської революції.

Лю Сюеань (Liu Xuean, 1905-1985) - раніше відомий як Тін Лін (Ting Lin), з псевдонімами Янь Ру (Yan Ru), Ву Цин (Wu Qing) та Су Бі (Su Bi), - був не лише композитором, а й музичним теоретиком та музичним педагогом.

Народився в місті Тунлянь, провінція Сичуань (нині Тунлянь, Чунцин). Втративши рано батьків, Лю Сюеань виховувався в традиційній китайській культурі в приватній школі, якою керував його зведений брат. Проявивши себе як розумний і старанний учень, отримав можливість навчатись у середній школі округу Тунлянь та у приватному коледжі образотворчих мистецтв Ченду. Тут Лю Сюеань опановував гру на фортепіано та скрипці, а також вчився співати в опері Куньцю та писати музику.

У 1929 році Лю Сюеан поїхав до Шанхаю, з ціллю навчатися в Китайському університеті мистецтв, заснованому Чень Вандао. Його

викладачами стали такі літературні та мистецькі знаменитості, як Оуян Юцянь, Хун Шен та інші.

У 1930 році він вступив до Шанхайського національного музичного коледжу, де вивчав композицію у Сяо Юмея та Хуан Цзи, гру на фортепіано у Лу Вейдянь, займався на піпі у Чжу Ін, диригування викладав у нього Ву Бочао, а вільну композицію вивчав у Лі Вейнінга. Окрім музичних дисциплін, опановував мистецтво китайської поезії у Лун Юшенга. Отже всесторонню мистецьку освіту він продовжував впродовж шести років в Шанхайському коледжі, який закінчив у 1936 році.

На початку війни одразу взяв участь в антияпонському Русі національного порятунку і спочатку викладав на кафедрі композиції в Сучжоуському інституті культури та освіти, Цзянсуському університеті, Східно-Китайському університеті, Пекінському університеті образотворчих мистецтв та Китайській консерваторії музики [71].

Лю піддавався критиці та гонінням, навіть катуванням під час Антиправого руху³² в 1957 році та під час Культурної революції в 1960-х роках. Він повинен був виступити з публічною самокритикою у 1980 році перед тим, як був реабілітований. Проте критика його пісні «Коли ти повернешся?» ще деякий час продовжувалась в материковому Китаї як приклад «жовтої музики», продукту занепадницького та аморального суспільства [50].

Серед його кращих творів - художні пісні «Коли ти повернешся», «Трилогія у вигнанні», «Балада про Велику стіну» тощо.

³² «Антиправа кампанія — це політичний рух, що проводився в Китаї між 1957 і 1959 роками. Він був ініційований Комуністичною партією Китаю (КПК) і мав на меті виявлення, критику та очищення тих, хто вважався правим, або тих, хто висловлювали антикомуністичні чи контрреволюційні погляди. Кампанія була частиною ширшої кампанії «Сто квітів», яка мала на меті заохотити відкрите обговорення політичних і соціальних питань у країні. Антиправа кампанія була розпочата в 1957 році у відповідь на кампанію «Сто квітів», яка спонукала інтелектуалів критикувати Комуністичну партію» [2].

Однією із найвідоміших та найпопулярніших його композицій у Китаї вважається пісня **Лю Сюеня «Поема про червоні боби»**³³ («Red Bean Poem» «红豆词») на **слова Цао Сюеціня** (1715-1763, Cao xueqin, (曹雪芹). Це складова однієї із 120 глав відомого роману «**Сон у червоному теремі**» (红楼梦). Масштабна літературно-поетична композиція «Сон у червоному теремі» - найпопулярніший із чотирьох класичних романів китайською мовою, створений Цао Сюецзінем і після його смерті дописаний Гао Е.

Твір признаний високо ідейним та художньо довершеним. Роман також відомий як «**Історія каменю**»³⁴, та складається з розділів: «Запис коханця», «Фен Юе Баоцзянь» і «Дванадцять шпильок Цзіньліна».

Автор акцентує увагу на кількох сюжетних лініях, на подіях реальних, вигаданих та фантастичних, міфологічних, описуючи фрагменти із життя аристократичних родин – періоди їх розквіту і падіння.

Також в романі детально розкриті настрої та переживання героїв. Окрім того, твір насичений автобіографічними фактами, які стосуються позитивних та негативних подій у житті сім'ї Цао Сюецзіня [75].

«Поема про червоні боби» – оспівує кохання між Цзя Баоюєм та Лінь Дайю. Композитор Лю Сюеань створив музику на поетичний текст Цао Сюеціня.

Коротко згадаємо передісторію створення композиції Лю Сюеном.

³³ Червоні боби у китайській традиції символізують стан туги, смутку у душах закоханих.

³⁴ «Сама «Історія каменю» має міфологічну основу: богиня Нюй-Ва, закладаючи пролом в небосхилі, сплавляла разом 36 501 різнокольоровий камінь. Проте останній камінь виявився зайвим, але набув чарівних властивостей завдяки тому, що до нього торкалася богиня: він міг збільшуватися або зменшуватися в розмірі, пересуватися в просторі, але весь час страждав, адже йому не судилося ввійти до числа обраних Нюй-ва каменів. Якось буддистський та даосський ченці розташувалися біля підніжжя хребта Цінген, де лежав камінь, аби трохи погомоніти. Нараз вони звернули увагу на дивовижно чистий камінь, який несподівано в них на очах стиснувся й став завбільшки з нефриту підвіску до віяла. Буддистський монах підняв камінь і вирішив написати на ньому декілька ієрогліфів, сподіваючись, що хтось знайде це камінь знову, побачить незвичайний камінь та віднесе його до вчених...» [75].

У 1930-х роках 20 століття Китай був у розпалі громадянської війни і Японія хотіла захопити Китай. Після спалаху «Інциденту 18 вересня» країна опинилася в стані поступової руїни. Лю Сюеань бачив, що в неспокійному суспільстві того часу на карту була поставлена доля всієї нації і передав власний тривожний пригнічений стан душі через створення пісні «Поема про червоні боби». Ця пісня - немов крик, що виражає приниження і безпорадність нації, а також спосіб для Лю Сюена висловити свої гіркі почуття.

Поезія першого куплету, як і загалом, усього твору, змальовує стан відчаю, безнадії, жалю. Спогади про минуле та непевність майбутнього, гнітючі передчуття сповнюють душу головного героя. Навіть згадки-картини природи, які служать тлом для роздумів та переплітаються-чергуються з думками, підкреслюють та підсилюють стан неспокою, тривожності, невідомості.

(Переклад з китайської К. Ч.) Вступ (1-6т.т.)

1 «Як краплі крові, падають нескінченні сльози смутку (7-8т..т)

2.Весняні верби та квіти наповнюють будівлю (9-10т.т.).

3 Не можу спокійно спати після сутінків (11-12т.т.).

4. Досі не можу забути новий смуток і старі страхи (13-14т.т.).

5 Я не можу проковтнути ні крупинку нефриту, ні крупинку золота (15-16т.т.).

6. Я не бачу ні краси природи, ні прекрасних лотосів (17-18т.т.).

7.Я не можу змиритися з цим; я не можу пережити цю ніч (19-20т.т.).

8. Я не можу змиритися з цим. Я не можу пережити цю ніч (21-22т.т.)

9-10. Так! Це як / зелені пагорби, які неможливо сховати. (23-24т.т. +25-26т.т.)

11-12. Освітлена, зелена вода тече вічно» (27-28т.т.)

Лаконічний шеститактовий вступ *Andante* у тьмяному *Ces-dur-i* вводить у щемливий тужливий настрій вірша. Два дисонуючі кварто-секундові поліакорди (дзеркально-симетричні) у крайніх регістрах, на віддалі п'яти октав на *pp* служать ніби відправною позицією від якої «відштовхуються» та поступово спадають емоції: у секвентному низхідному проведенні тетрахордних заокруглених « $es^2 - b^1 - des^2 - es^2$ » пентатонічних поспівок. Тлом служать дисонантні повторювані співзвуччя (тоніка-подвійна домінанта) із синкопованою міжтактовою пульсацією (Приклад 37).

Приклад 37. Лю Сюеан «Поема про червоні боби». Вступ (1-6 т.т.)

Структурування фраз у вступі також укладено із спаданням математичного ряду: $6=3+2+1$ т.т., при тому, що кожна фраза починається витриманим на цілий такт кварт-секундакордом. Переважання дисонантних гармоній: *Ces-dur* ^{1} | поліак. es^{4-2-4} ^{2} | T - T - T - T ^{3} | T - T - DDVII $_{6/5}$ - DDVII $_{6/5}$ ^{4} | поліак. b^{4-2-4} D $_2^{-5}$ - D $_2^{-5}$ - D $_2^{-5}$ - D $_2^{-5}$ ^{5} | D $_2^{-5}$ - D $_2^{-5}$ VI $_{6/5}$ ^{6} | поліак. es^{4-2-4} /as-moll: II $_{4/3}$ - II $_{4/3}$ | тощо, також підсилюють неспокій та напруження. У цьому ряді це усі акорди терцієвої та кварто-секундової будови, окрім тоніки та переміщень

у другому та пів-третього тактах. Політональні та поліфункційні поєднання вносять у звучання терпкі та різкі звукописні плями. Так на тлі $T - DDVII_{6/5}$ по $Ces-dur$ -у (1-5т.т) та $es-moll$ -ю (6-8т.т.) звучать пентатонічні тетрахордні поспівки у мелодичній лінії правої руки фортепіано, відповідно, у $es-moll$ -і та $as-moll$ -і.

Весь задум вірша укладений у вільну неперіодичну наскрізну форму за формулою $ABCA_1$ із варіантним розвитком мелодико-інтонаційного матеріалу. Незначних фактурних змін зазнає і фортепіанний супровід.

Цікаві зміни у мелодії відбуваються у третьому та п'ятому рядках поетичного тексту на словах: (3) «*Не можу спокійно спати після сутінків*» (11-14т.т.) та (5) «*Я не можу проковтнути ні крупинку нефриту, ні крупинку золота*» (15-18т.т.). У п'ятому – мелодія із варіантними змінами проводиться в інверсії до третього (Приклад 38).

Приклад 38. Лю Сюеан «Поема про червоні боби». 9-16т.т.

Деякі інтонаційні звороти в оберненні уже зустрічаються на двічі повторюваних словах «*Не можу спокійно спати після сутінків*», і в другій фразі другого речення (13-14т.т. по відношенню до 11-12т.т.). Загалом, опираючись на відтинках пентатоніки мінорного нахилу, композитор

впродовж усієї пісні застосовує варіантний та секвенційний принципи розвитку.

Фортепіанний супровід, поглиблюючи трагічний настрій поетичного тексту та мелодії ґрунтується на складних дисонантних гармоніях де чергуються секунд-квартакорди та співзвуччя терцієвої будови - відповідно - $\text{поліак} \cdot \text{es}^{4-2-4}$ $\text{поліак} \cdot \text{b}^{4-2-4}$ та $\Pi s_{6/5}, s_{6/5} d_{4/3}, t_7 \dots$ Також часто використані поліфункційні та політональні поєднання: $s^{4(-3)} \setminus t_{6/4}, t_{6/4} \setminus s^{4(-3)}$ (9т.), до яких окремою лінією (дві четвертні або половинні) впродовж усієї частини (7-16 т.т.) додається низхідний рух по відтинках пентатоніки (верхній голос у співзвуччях, 7-10т.т) $b^1-b^1-as^1-as^1 \mid as^1-as^1-ges^1-ges^1 \mid es^1-es^1-es^1-es^1 \mid des^1-des^1-ces^1$ тощо. Продовження цієї низхідної лінії служить пентатоніка у поєднанні із хроматикою (11-18т.т) – $as-ges \mid f-es \mid des ces \mid Ces-B \mid As-Ges$, проведення її у нижньому регістрі малої та великої октав ще поглиблює трагічний тужливий настрій (див. Приклад 38).

Вступ	A	B		C	A ₁	Закл.
A	a ₁	B	b(інверсія)	C	:da ₂ :	a ^r
6(3+2+1)	4	4	4	4	:2+4:	3
Ces\es,as	Es	F	Ges	Ges		Ces\es

Рішучий енергійніший настрій з'являється у другій частині пісні «С» на словах «Я не можу змиритися з цим; я не можу пережити цю ніч» на *mf* (19-20т.т. +21-22т.т.), повтореної двічі (Приклад 39).



Приклад 39. Лю Сюеан «Поема про червоні боби». 17-22т.т.

Дух протиріччя, небажання миритися із ситуацією, що склалася в країні знаходить вираження у серединній, кульмінаційній частині пісні. Метроритмічна інтонація: чверть - вісімка з крапкою - шістнадцята - дві вісімки - четвертна пауза, - із варіантною зміною мелодичних тетрахордних та пентахордних поспівок створюють стрімкий напористий рух початкової побудови частини С.

Фортепіанна партія ґрунтується на повторюваних щотакту (19-22т.т.) варіантно та секвенційно секунд-квартакордах у різних комбінаціях: відповідно - поліак. es^{4-2-4} , поліак. des^{4-2-4} , поліак. ges^{4-2-4} , поліак. as^{4-2-4} . Тлом для них служать тетрахордні низхідні з октавними дублюваннями поспівки. Їх повторюваність та низхідний рух паралельними октавами доповнює загальний тужливий настрій пісні.

Завершує пісню оптимістична віра у подолання труднощів, ствердження безконечності життя на Землі – вічне існування гір та рік, що передано у 9-10 та 11-12 рядках композиції:

9-10 рядки. *Так! Це як / зелені пагорби, які неможливо сховати (23-24т.т. +25-26т.т.)*

11-12 рядки. *Освітлена, зелена вода тече вічно» (27-28т.т.).*

У тематичному плані ця частина А1 – побудована на синтезі прийомів, викориснаних у попередніх частинах у плані мелодико-інтонаційних, ладових зворотів, гармонічних поєднань, фактурного викладу, метро-ритмічної організації (Приклад 40).



Приклад 40. Лю Сюеан «Поема про червоні боби». 23-26т.т.

Повторення окремих інтонацій із вступу, і, вибірково, із усієї побудови, служить своєрідною аркою, обрамленням композиції та цементуючим фактором єдності твору у тематичному плані. Зміна образно-настрєвої палітри від крайньої безнадії до віри у вічність існування усіх стихій на Землі, свідчить про талант та майстерність середньовічного поета та сучасного композитора.

У художній пісні композитора Лю Сюеан «Поема про червоні боби» продемонстровано вмиле поєднання давньої поезії та сучасних виражальних засобів. Відійшовши від романтичних тенденцій, Лю Сюеан майстерно вводить у матеріал фортепіанної партії новаторські прийоми, зокрема у використанні гармонії: поліакорди нетерцієвої будови (переважно симетричні секунд-квартакорди), співзвуччя із доданими та заміненними тонами, поліфункційні та політональні поєднання. Використовуючи властиве для китайської музики ладове утворення - пентатоніку та принципи варіантного розгортання матеріалу, композитор проводить арку до традицій китайської музичної культури. Мелодико-інтонаційна лінія, яка ґрунтується на відтинках пентатоніки різних нахилів у поєднанні із різновидами сучасної гармонічної організації музичної вертикалі, подекуди із присутніми функціональними зв'язками, із варіантно-імпрровізаційним типом розвитку представляють у розвитку художньої китайської пісні новий щабель, новий етап еволюції жанру.

Глибокий ліричний зміст вірша, пронизаний смутком, тугою та рефлексією, характерними для китайської класичної поезії, майстерно втілений у композиції Лю Сюеаня, що поєднує традиції Сходу та новаторські виражальні засоби Заходу.

4.2. Домінування народно-пісенної китайської традиції у «Баладі про Велику стіну» Лю Сюеаня

«Балада про Велику стіну»(长城谣) Лю Сюеаня, написана на вірші його сучасника Пан Цзіньнонга (潘子农), присвячена подіям визвольної війни з Японією.

Пан Цзіньнонг³⁵ розпочав свою літературну кар'єру наприкінці 1920-х років і швидко здобув визнання як драматург і режисер. 1937 року приєднався до кінокомпанії Yihua Film Company, для якої написав сценарії таких фільмів, як «Цвіте і падає» та ін.

У 1948 році Пан Цзіньнонг змонтував і поставив на Центральній кіностудії відомий фільм «Кінець вулиці», який був тепло прийнятий глядачами і зібрав понад 470 000 переглядів після виходу на екрани. У 1950-х роках особливої популярності набув його фільм «Кольоровий фенікс, що летить разом». Його внесок у кіномистецтво був відзначений численними нагородами і визнанням колег.

Навесні 1937 року шанхайська кінокомпанія Yihua Film Company розпочала зйомки фільму «Десять тисяч миль Гуаншаня» за сценарієм Пан Цзіньнонга, який запросив Лю Сюеаня (композитора «Коли повернеться король» і «Трилогії вигнання») написати саундтрек до фільму. Через історичні обставини того часу фільм спочатку був незавершеним, але Лю

³⁵ Пан Цзіньнонг нар. 1909 р. - помер 28 січня 1993 р. Походження: Хучжоу, Чжецзян

Сюеань опублікував інтермедію «Балада про Велику стіну» в журналі, і незабаром пісню почали співати багато антияпонських пропагандистських груп. Згодом Чжоу Сяоян (19-річна співачка) виконала як солістка композицію разом з хором Уханя. Наступного року, коли року вона навчалася у Франції, записала пісню «Балада про Велику стіну», коли проїжджала через Сінгапур. Отже, враховуючи патріотичний настрій твору, пісня набувала популярності і поширювалась країною. А в листопаді 2014 року пісня була використана як тло в рекламному фільмі, присвяченому заявці Пекіна на проведення зимових Олімпійських ігор.

Художня пісня Лю Сюеаня «Балада про Велику стіну» на поетичний текст його сучасника Пан Цзіньнонга (潘子农) написана у період війни Японії з Китаєм (1937 — 1945), присвячена подіям визвольної війни з Японією.

У вірші автора розкриває тугу свою і жителів Піднебесної за щасливим мирним життям та любов до рідного краю. Окрім фізичного змісту – Велика китайська стіна, споруда носить символічне навантаження, ніби розділяючи час до початку японської агресії і після, описуючи усі жахіття війни. Також у творі відчувається готовність протистояти ворогам, боротися за свою незалежність, глибока віра у Перемогу. Так, у поетичному тексті із чотирьох куплетів, образна картинність та настроєва палітра четвертого перекликається із першим з додаванням в останньому віри у єдність та нездоланність народу. Як результат, у вірші образами крайніх куплетів, де змальоване мирне щасливе життя, протиставляються дві серединні – другий і третій із змалюванням подій війни і, водночас, із бажанням боротись проти агресорів.

(Вступ-1-2т.) Велика стіна має довжину десять тисяч миль (3-4т.т.)

За Великою стіною моє рідне місто (5-6т.т.)

У якому добре ростуть посіви сорго та сої (7-8т.т.)

Тут скрізь золото, мало лиха (9-10т.т.)

З початком великої катастрофи тут (11-12т.т.)
Згвалтування, грабіж і страждання (13-14т.т.)
Коли страждаєш, біжи в інші місця (15-16т.т.)
Плоть і кров розділені, батьки втрачені (17-18т.т.),
(програш -19-22т.т.)
Незабутні образи і ненависть (23-24т.т.)
День і ніч я просто хочу повернутися в рідне місто (25-26т.т.)
Кожен бореться, щоб дати відсіч (27-28т.т.)
Навіть якщо ворог демонструє свою зарозумілість (29-30т.т.)
Велика стіна має довжину десять тисяч миль (31-32т.т.)
За Великою стіною моє рідне місто (33-34т.т.)
У сорока мільйонів співвітчизників одне серце (35-36т.т.)
Довжина нової Великої стіни становить тисячі миль (37-
38т.т.+1т.)

Музика пісні похмура, насичена щирими емоціями. Задум твору укладений у подвійну двочастинну репризну форму. В основі проведення мелодичної лінії першого речення «*Велика стіна має довжину десять тисяч миль (3-4т.т.) / За Великою стіною моє рідне місто (5-6т.т.)*» лежить пентатоніка мажорного нахилу Es, створюючи арпеджовані хвилі у доволі широкому діапазоні: c1 - e2. Звуження діапазону (e1 - e2) відбувається у включенні «b» разом із зміною пульсації фортепіанного супроводу – наполегливий стрімкий рух вісімками на витриманому домінантовому органному пункті з переходом у тоніку, що створює напруження та схвильованість, відповідно до поетичного тексту: «*З початком великої катастрофи тут (11-12т.т.)*». Неквапливе розгортання емоційно-психологічного стану головного героя – змалювання статичних картин та роздумів, про які дізнаємось з його розповіді, приближують стиль викладу до простих народних пісень, що підсилюється повторним та варіантним принципом розвитку музичного матеріалу. Увесь твір витриманий у незмінному Es-dur-i.

1 частина

2 частина

Вступ	a + a1	b + a2	Програш b	a3 a+ a4	b2 + a5
2	4 + 4	4 + 4	4	4 + 4	4 + 4 + 1
Es	Es	Es	Es	Es	Es

Періодично-повторне варіантне проведення подібних відтинків пентатонічних поспівок у Вступі програші та у вокальній партії: «*Велика стіна має довжину десять тисяч миль*» (3-4т.т.) / *За Великою стіною моє рідне місто* (5-6т.т.), із нечастою зміною гармонічних співзвуч функційної тріади та їх обернень із із вкрапленнями тризвука VI щабля передає спокійну дещо відсторонену розповідь автора-головного героя: ¹ | T^{пент.} ² | II^{4/2} – D – T – T ³ | T – T_{6/4} – T – T_{6/4} ⁴ | S_{6/4} – D – ⁵ | T₆ – T ⁶ | D^{+4,1} – VI ⁷ | T – T – || (Приклад 41).

Andantino 充满表情地

万里长城

万里长, 长城外面是故乡, 高粱肥,

Приклад 41. «Балада про Велику стіну» Лю Сюеань. 1-7т.т.

Впродовж усього твору частими є послідовності $S_{6/4} - D_{6/4} - T_{6/4}$ або T_6 (8-9, 16-17, 24-25, 28-29, 36-37 т.т.); $T - D - VI$ (5-6, 25-26т.т.); $D - T_{6/4} - D$ (11, 19, 31т.т.).

Послідовність | $D - VI$ у цьому випадку не сприймається як перерваний зворот, а, скоріше, запозиченим із народної музики, суміжнощабельним рухом, як от $S_{6/4} - D_{6/4} - T_{6/4}$. У перелічених послідовностях спостерігаємо плавний або витриманий (повторюваний бас), що створює стан застиглості, заціпеніння. Також відзначаємо рух паралельними тризвуками або одним видом їх обернення – квартсекстакордами. Безперервно повторюваний синкопований рух фортепіанного супроводу: вісімка-четвертна вісімка, вісімка-четвертна вісімка у розмірі 4/4 створює поліметричні неспівпадіння із сольною партією, вносить схвильованість, тривожність у загальний настрій композиції. І, водночас, незмінна метроритмічна організація супроводу, а також дублювання верхнім голосом фортепіанної партії мелодії пісні, передає наполегливість неспинність народу у боротьбі: «*День і ніч я просто хочу повернутися в рідне місто (25-26т.т.) / Кожен бореться, щоб дати відсіч (27-28т.т.)*».

Репризне варіантне проведення поетичного тексту першого куплету у четвертому – «*Велика стіна має довжину десять тисяч миль (31-32т.т.)*», у музичному плані озвучено тематичним матеріалом «b» – включенням у двочастинній репризній формі (Приклад 42).

31

31

mf

万 里 长 城 万 里 长, 长 城 外 面 是

Приклад 42. «Балада про Велику стіну» Лю Сюань. 32-33т.т.

Нестійкість та напруженість і, водночас, стійкість та впевненість тут досягається витриманим повторюваним домінантовим звуком впродовж кількох тактів (31-32) що поєднується із плавним басом та повторюваними функціями: Es-dur – 31| D - T_{6/4} – D 32| T_{6/4} - T_{6/4} - D 33| T - T 34| S – S_{6/4} S – S_{6/4} ||.

«Балада про Велику стіну» Лю Сюеаня (长城谣) на вірші Пан Цзіньнонга (潘子农) здобула популярність серед широких кіл професіоналів та громадян Китаю не лише завдяки актуальній тематиці, але й завдяки музично-виражальним засобам, які зробили її зрозумілою та близькою народу. Використання повторюваних пентатонічних зворотів та їх неширокий діапазон, варіантний принцип розвитку мелодії із супроводом, що ґрунтуються на традиційній китайській пісенності, сприяли легкому запам'ятовуванню та поширенню пісні.

Висновки до четвертого розділу

Лю Сюеань - китайський композитор, музикознавець та педагог, представник періоду розвитку китайської художньої пісні третього десятиліття XX століття, який здобував освіту у Піднебесній. Як учень таких відомих композиторів, як Сяо Юмей та Хуан Цзи, Лю Сюеань продовжив їхні традиції, вносячи в свою музику індивідуальні риси. Його творчість поєднує риси китайської музики з новими західними впливами, що дозволило створити унікальний стиль.

Творчість Лю Сюеаня охоплює періоди до та після Китайської революції. Його кар'єра була перервана під час політичних хвиль репресій, включаючи Антиправий рух та Культурну революцію, в результаті яких він зазнав гонінь та переслідувань.

Серед найбільш значних творів Лю Сюеаня — художні пісні, такі як «Поема про червоні боби» та «Балада про Велику стіну».

Пісня Лю Сюєня «Поема про червоні боби» на слова Цао Сюєціня (XVIII ст.) - складова однієї із 120 глав відомого роману **«Сон у червоному теремі»**

Поезія змальовує стан відчаю, безнадії, жалю. Спогади про минуле та непевність майбутнього, гнітючі передчуття сповнюють душу головного героя. Навіть згадки-картини природи підкреслюють та підсилюють стан неспокою, тривожності, невідомості.

Весь задум вірша укладений у вільну неперіодичну наскрізну форму за формулою $ABCA_1$ із варіантним розвитком мелодико-інтонаційного матеріалу.

У плані використання гармонії часто вживані поліакорди нетерцієвої будови, переважно симетричні секунд-квартакорди, співзвуччя із доданими та заміненними тонами, поліфункційні та політональні поєднання. Використовуючи властиве для китайської музики ладове утворення - пентатоніку та принципи варіантного розгортання матеріалу, композитор проводить арку до традицій китайської музичної культури. Мелодико-інтонаційна лінія, яка ґрунтується на відтинках пентатоніки різних нахилів у поєднанні із різновидами сучасної гармонічної організації музичної вертикалі, подекуди із присутніми функціональними зв'язками, із варіантно-імпровізаційним типом розвитку представляють у розвитку художньої китайської пісні новий щабель, новий етап еволюції жанру.

«Балада про Велику китайську стіну» написана на вірші його сучасника Пан Цзіньнонга присвячена подіям визвольної війни з Японією.

У вірші автор розкриває тугу свою і жителів Піднебесної за щасливим мирним життям та любов до рідного краю. Окрім фізичного змісту – Велика китайська стіна, споруда носить символічне навантаження, ніби розділяючи час до початку японської агресії і після, описуючи усі жахіття війни. Також у творі відчувається готовність протистояти ворогам, боротися за свою незалежність, глибока віра у Перемогу.

Задум твору укладений у подвійну двочастинну репризну форму.

Послідовності терцієвих співзвуч, їх обернень, перерваних зворотів носять скоріше не функційне навантаження, а як послідовності суміжнощабельного руху, запозиченими із народної музики.

Використання повторюваних пентатонічних зворотів та їх неширокий діапазон, варіантний принцип розвитку мелодії із супроводом, що ґрунтуються на традиційній китайській пісенності, сприяли легкому запам'ятовуванню та поширенню пісні. У творі переважають традиційні китайські риси виражальності.

ВИСНОВКИ

Процеси становлення та розвитку «китайської художньої пісні» як нового жанру європейського зразка, або *kunstlied*, на початку ХХ століття є наслідком важливих соціально-політичних подій та культурних змін у Китаї. Перехід від традиційної китайської музики до європейських форм камерно-вокальної музики був невід'ємною частиною процесів модернізації китайського суспільства. Головними чинниками цього процесу стали революційні події, зокрема Сінхайська революція (1911 – 1913р.р.), Учанське повстання 10 жовтня 1911р., згодом «Рух 4 травня» 1919р. Повалення останнього імператора Цінської імперії (1644-1912) та зречення від престолу шестирічного Пу І (1912р.) стало завершенням 2000 літнього правління монархії та початком республіканської ери Китаю - проголошенням Китайської республіки.

Усі ці фактори вплинули на прагненні прогресивної молоді здобувати освіту в Європі та Америці.

Особливе значення в цьому контексті мають композитори, які після навчання в Європі та повернення в країну, привнесли нові ідеї в китайське музичне мистецтво, серед яких Сяо Юмей, Чжао Юань Жень, Цін Чжу та інші. Їхня творчість стала основою для розвитку китайської художньої пісні, яка поєднувала елементи європейської музики з національними традиціями.

Згодом були створені консерваторії в Шанхаї, Пекіні та інших містах, що стало вагомими фактором для розвитку китайської камерної музики, створення прогресивного музичного середовища, експериментаторських осередків вивчення тодішніх новаторських композиторських європейських технік та їх впровадження в музичне мистецтво Китаю.

Протягом тисячолітньої історії китайської культури, етапи розвитку музичного мистецтва кожної династії відіграли важливу роль у формуванні музичних традицій, що, в свою чергу, вплинуло на формування характерних стильових рис, китайської музичної ментальності у новий жанр камерно-вокальної музики – китайську художню пісню. Зокрема, важливим етапом у розвитку китайської вокальної музики є епоха династії Тан, коли поезія та музика стали нерозривно пов'язані, а також період династії Сун, коли громадянська музика отримала нове дихання.

Одним із каталізаторів змін стало запровадження європейських музичних інструментів та західної музичної освіти в Китаї, зокрема завдяки єзуїтським місіонерам, - Маттео Річчі (був привезений клавесин з Макао до імператора Чжу Іцзюня), Сюй Лішена (досяг успіху в популяризації музики), Томаша Перейри (португальського єзуїта, математика і вченого).

До кінця правління династії Цін найперші зразки західної музики включали релігійну музику, військову музику та «Шкільні музичні пісні». Розвиток нової музики в Китаї почався із створення «Шкільних музичних пісень», які мали важливе значення для формування музичної освіти в країні та стали основою для подальшого розвитку музичної культури. Пісні в таких збірках зазвичай створювалися двома способами: підбором текстів до уже написаної відомої музики, або ж підбором музики на основі вже існуючих текстів. Ці пісні мали не лише музичне значення, але й виконували важливу соціально-політичну функцію.

Запозичена із Заходу, модель системи освіти у Китаї, яка виникла у період пізньої династії Цін (1644-1912) і ранньої Республіки Китай (після 12 лютого 1912 року) прискорила вирішення питань розвитку нової музики в Піднебесній.

Були створені сприятливі умови для розвитку жанру китайської художньої пісні. Таким чином, мистецька пісня у Китаї поєднала європейське впливання з національними традиціями, що відобразилося в специфіці нових композицій.

Таким чином, розвиток китайської художньої пісні є результатом синтезу культурних впливів, а також свідомого пошуку композиторами нових шляхів для вираження особистих емоцій і національних переживань. Музичні традиції Китаю були успішно поєднані з європейськими інноваціями, що дозволило створити унікальний жанр, який відображає дух часу та соціально-політичні процеси, що відбувалися в країні в першій половині XX століття.

Становлення жанру художньої пісні в Китаї на початку XX століття, який відбувався завдяки зусиллям молодих китайських учених, що здобули освіту за кордоном і ознайомились з європейськими композиторськими техніками романтизму та імпресіонізму. Вони прагнули поєднати ці новітні музичні форми з китайськими музичними традиціями, літературою та поезією, адаптуючи їх до національних особливостей, стилю та ментальності.

Серед основоположників китайської художньої пісні виділяються Сяо Юмей, Цін Чжу та Чжао Юань Жень, які стали першими, хто впровадив елементи європейської вокальної музики у китайську культуру. Зокрема, **Сяо Юмей**, навчавшись у Німеччині в Ляйпцизькій та Берлінській консерваторіях, привіз до Китаю поняття «Kunstlied», що стало важливим етапом у розвитку китайської вокальної музики. Він також створив численні камерно-вокальні твори, які мали значний вплив на китайських музикантів.

Повернувшись до Китаю в 1920-х роках, Сяо Юмей заснував кафедру музики в Пекінському університеті та активно працював у музичній освіті та наукових дослідженнях. Його творчість включала понад 100 опусів, серед яких виділяються пісні «Запитаю» та «Янхуа» («Квітка тополі»), написані під впливом японської інтервенції. Ці твори відображають ностальгійні переживання митця та відображають глибоке проникнення європейських та китайських музичних традицій.

В пісні «Янхуа» Сяо Юмей майстерно поєднав елементи європейської романтичної музики з китайськими традиціями,

використовуючи тричастинну композиційну форму і створюючи варіативний розвиток теми. Мелодична лінія багата на пентатонічні елементи, а гармонія синтезує як європейські, так і народні китайські мотиви. Це дає можливість створити виразний звуковий образ, що відображає настрій та емоції тексту, поєднуючи китайську поезію із європейським камерним вокалом.

Твори Сяо Юмея демонструють глибоке знання не лише китайської музичної традиції, а й європейської теорії музики, що дозволяє йому створювати композиції, в яких органічно взаємодіють різні музичні культури. Тому його творчість є важливим етапом на шляху розвитку китайської художньої пісні та її інтеграції в міжнародний музичний контекст.

Цін Чжу — яскравий представник молодих композиторів, які, поєднуючи китайські музичні традиції з європейськими композиційними техніками, розвивали камерно-вокальний жанр у Китаї. Його творчість відзначається глибоким розумінням національної музичної спадщини, одночасно з використанням досягнень європейської музичної культури. Завдяки цьому, він створив композиції, які не лише зберігають автентичність китайського мистецтва, а й інтегрують елементи західної музичної техніки.

Найвідомішими творами Цін Чжу стали «Велика ріка тече на Схід» та «Я живу на витoku річки Янцзи». Перший з цих творів, написаний на поезію Су Ші, є визнаним зразком нового жанру китайської художньої пісні, що з'єднує традиції класичної китайської поезії із західними музичними техніками. Композиція «Я живу у витоках Янцзи» — відомий художній твір Цін Чжу на слова Лі Чжі - поета династії Сун. Події, які у хронологічному плані відбувались на віддалі майже тисячі років, знайшли відгук у душах обох митців: у поезії і в музиці.

У своїх творах композитор вдало використовує виражальні засоби музики — гармонію, ритм, мелодику і динаміку, створюючи глибокі, емоційно насичені образи.

Цін Чжу прагнув зберегти національну ідентичність китайської музики, навіть використовуючи європейські інструменти та гармонії. При цьому він стверджував важливість прийняття західного досвіду для розвитку китайських музикантів. Зокрема, його музика відзначається поєднанням тональностей різного ступеня спорідненості та гармоній — двічізменшених, тризвуків та обернень побічних щаблів, що додає твору виразності й гнучкості у відображенні різноманітних настроїв.

Фортепіанний супровід у піснях Цін Чжу не просто підтримує вокальну партію, а й відіграє важливу роль у створенні музичних образів і відображенні природи, героїчних та ліричних настроїв. У поєднанні з поезією, його твори стають мостом між культурами Сходу і Заходу, зберігаючи при цьому яскраві національні риси китайської музики.

Твори Цін Чжу, зокрема його пісні на вірші китайських поетів, мають велике значення для розвитку китайської камерно-вокальної музики, оскільки вони відкривають нові можливості для поєднання національних традицій з досягненнями світової музичної культури.

Чжао Юань Жень також є важливою постаттю в історії китайської художньої пісні, вважається одним з її основоположників. Як і його попередники, Чжао Юань Жень здобував освіту за кордоном, але на відміну від нього, його навчання охоплювало ширші горизонти — США та Європу. Крім того, варто відзначити, що Чжао Юань Жень обрав для себе іншу освітню спрямованість: філософію та музикознавство, здобувши 1920 року докторський ступінь з філософії в Китаї. Він також вважається видатним китайським мовознавцем, здобувши репутацію «батька китайської лінгвістики».

Одним із найвідоміших творів Чжао Юань Жень є художня пісня «Як я можу не сумувати за ними?» (1926), на вірш Лю Баннона — сучасника

композитора, який також навчався за кордоном, зокрема у Франції. Лю Баннон здобув визнання як письменник, лінгвіст і педагог, а його вірш, на основі якого Чжао створив свою композицію, насичений глибокою емоційною тугою за батьківщиною та ніжними почуттями до дружини.

Поезія Лю Баннона відзначається характерними для китайського класичного мистецтва рисами, зокрема трактуванням пейзажів, яке переплітається з емоційним станом героя. Це, у свою чергу, перегукується з європейським романтизмом, де природа є невід'ємною частиною емоційного вираження. Символіка вірша є глибокою і філософською: зміна пір року, що відображає етапи людського життя — від народження до старості і переходу в інші виміри.

Музичне втілення вірша Чжао Юань Женем також переносить ці образи і настрої, відображаючи символічні моменти пісні через музичні виражальні засоби. В композиції чітко прослідковується вплив європейського імпресіонізму та романтизму, але водночас зберігається використання традиційних китайських музичних елементів. У пісні Чжао Юань Жень вдало поєднав ці дві традиції, демонструючи своєрідне переплетення західної музичної техніки з китайською образною символікою.

Такий синтез традицій, що поєднує західні імпресіоністичні та романтичні тенденції з китайськими виражальними засобами та символами, є яскравим прикладом художнього розвитку китайської музики у 20-му столітті.

Творчість талановитого китайського композитора, музикознавця, професора **Хуан Цзи** вважається вершиною розвитку жанру художньої пісні в Китаї. Його композиції є важливим етапом в історії китайської музики, особливо в розвитку жанру камерно-вокальної музики.

У 1930-х роках Хуан Цзи активно працював над інтеграцією західних музичних традицій у національну культуру, зокрема через створення

вокальних мініатюр, що поєднували фольклорні елементи з західноєвропейським романтизмом.

На прикладі показових творів **Хуан Цзи** «Три бажання троянд» (слова Лонг Ці), «Як квітка – не квітка» (вірш Бо Цзюя VIII-IX ст.), «Сходження на вежу» (поезія Ван Чжо XI-XII ст), «Сумую за рідним містом» (вірші Вей Хань Чжана) продемонстровано відповідність музично-виражальних засобів до образно-настрєового навантаження творів та їх символічного змісту. Відзначено, що, здійснений комплексний аналіз творів підтверджує синтез характерних рис китайської національної традиції та європейських виражальних засобів і норм архітекτονіки. Художні пісні Хуан Цзи оригінально поєднують китайську ладово-тональну і західну романтично-імпресіоністичну гармонічну організацію.

Такою є пісня «Три бажання троянд» (1932), створена на слова поета Лонг Ці. Цей твір має глибоке символічне навантаження і є прикладом того, як Хуан Цзи використовував образ троянди як метафору для вираження почуттів і настроїв того часу. У контексті твору символ троянди відображає надії, мрії та страждання, пов'язані з долею країни, що переживала важкі часи через японську агресію.

Мелодія виявляється емоційно насиченою і варіативною, де важливу роль відіграє фортепіанний супровід, що створює потрібний контекст для вокальної партії.

Однією з особливостей музичної мови Хуан Цзи є використання секвенцій і варіантів розвитку тем, а також вміння передати глибину поетичних образів через гармонічну палітру, зокрема застосування терцієвих втор, нонакордів та ундецімакордів, також через використання змінних ладових відтінків і тонких нюансів в динаміці. Це забезпечує музичному твору особливу барвистість та експресивність, характерну для пізньої романтики та імпресіонізму.

Використання подібних виражальних засобів також характерне для інших пісень композитора, зокрема «Як квітка — не квітка» (1933) та

«Сходження на вежу» (1934), де також поєднуються елементи китайської музики з європейськими романтичними традиціями. Ці твори демонструють здатність Хуан Цзи поєднувати традиційні китайські мелодії з гармонійними та ритмічними особливостями європейської музики, створюючи унікальний стиль, що відображає синтез двох культур.

«Сумую за рідним містом» на слова поета-сучасника Вей Хань Чжана (написав понад 500 віршів) стосується, з однієї сторони рідного дому, рідного міста, а з іншої — пошуків спокою та відпочинку душі ліричного героя.

У плані гармонії для створення її барвистості, подекуди незвичного звучання Хуан Цзи ускладнює прості тризвуки додаванням висхідних терцій, досягаючи нонакордів, а подекуди ундецімакордів (2, 6, 8 –ий т.т.), частими є відхилення, модуляції, еліптичні звороти. Окремі співзвуччя збагачуються доданими, заміненними тонами, затриманнями. У музичному тексті вводяться звукозображальні моменти.

Відчуття ладових мутацій, перемінності, відсутності чіткого окреслення ладу відчувається впродовж усього твору, як свідчення поєднання пізньоромантичних та імпресіоністичних рис європейської гармонічної системи та ладових мутацій, притаманних народно-пісенним зразкам традиційної китайської музики

Отже, у художній пісні на «Сумую за рідним містом» на слова поета сучасника Вей Хань Чжана, китайському композитору Хуан Цзи, одному із основоположників жанру, вдалося якнайтонше передати його глибокі почуття та емоції, розкрити символічне навантаження предметів (зозуля верба вода). Застосовуючи низку виражальних засобів, які знаходяться на перетині двох культур - Сходу та Заходу, митцеві вдалося поєднати гармонічні та формотворчі прийоми, запозичені із європейської музики, і, трансформуючи їх, адаптувати для вираження духу віршів Піднебесної та синтезувати із принципами розвитку тематичного матеріалу, притаманному музичним фольклорним зразкам китайської національної музики.

Хуан Цзи став одним із основоположників китайської художньої пісні, внісши вагомий внесок у розвиток музики, яка поєднує елементи західної та китайської традицій. Його твори є не лише музичними шедеврами, а й важливими культурними документами, які відображають дух часу та соціально-політичні настрої його епохи.

Видатним представником китайської художньої пісні в третьому - четвертому десятиліттях ХХ століття є китайський композитор, музикознавець та педагог **Лю Сюеань** (1905–1985). Музичну освіту отримав у Китаї: навчався у таких відомих композиторів, як Сяо Юмей та Хуан Цзи. Продовживши традиції своїх вчителів, Лю Сюеань вніс індивідуальні риси в свою музику. Його творчість об'єднала традиційні китайські музичні елементи з новими західними впливами, що дозволило створити унікальний стиль з домінуванням китайської музичної ментальності.

Творчість Лю Сюеаня охоплює два основні етапи: до та після Культурної революції. Протягом своєї кар'єри він пережив періоди політичних репресій, зокрема під час Антиправого руху та Культурної революції, що призвело до гонінь і переслідувань митця.

Серед найвідоміших творів **Лю Сюеаня** — художні пісні **«Поема про червоні боби»** та **«Балада про Велику стіну»**.

Вокальні композиція **«Поема про червоні боби»** написана на слова Цао Сюеціня, є складовою частиною знаменитого китайського роману «Сон у червоному теремі». Вірш описує стан відчаю та безнадії, де спогади про минуле переплітаються з непевністю щодо майбутнього. Образи природи підсилюють емоційний фон тривоги та неспокою. Композитор використовує вільну неперіодичну форму (АВСА1) з варіантним розвитком мелодико-інтонаційного матеріалу.

В музиці застосовуються поліакорди нетерцієвої будови, симетричні секунд-квартакорди, а також поліфункційні та політональні поєднання. В основі гармонії — пентатонічні ладові структури, властиві китайській музиці, що органічно поєднуються з сучасними західними гармонічними елементами. Це відкриває новий етап розвитку китайської художньої пісні, вносячи інновації у традиційний жанр.

Художня пісня **«Балада про Велику стіну»** написана на слова Пан Цзіньнонга, присвячена подіям визвольної війни з Японією. Вірш передає тугу китайців за мирним життям, любов до рідного краю та готовність протистояти ворогам. Велика китайська стіна в образі символізує розділ між мирним часом і періодом японської агресії, а також служить метафорою боротьби за незалежність і віри в Перемогу.

Музичний задум викладений у подвійну двочастинну репризну форму. У композиції переважають терцієві співзвуччя, що надають твору народного колориту, і пентатонічні звороти, які сприяють легкому сприйняттю і запам'ятовуванню. Цей твір відзначається сильними традиційними рисами китайської музики, що зберігають характерні для неї виражальні засоби.

Лю Сюеань зробив важливий внесок у розвиток китайської музичної культури, поєднавши китайські музичні традиції з інноваційними техніками європейської класичної музики, що допомогло йому створити новий етап в еволюції художньої китайської пісні.

Комплексні аналізи низки реперзентативних творів видатних китайських композиторів **Сяо Юмея, Цін Чжу, Чжао Юань Женья, Хуан Цзи, Лю Сюеаня** продемонстрували використання ними різних форм:

- одночастинна Хуан Цзи *«Як квітка — не квітка»*;

- прості двочастинні Цін Чжу «*Велика ріка тече на Схід*» вільнотрактowana, Хуан Цзи «*Три бажання троянд*», «*Сходження на вежу*», «*Сумую за рідним містом*»;

- складні двочастинні, Сяо Юмей «*Запитаю*» , Цін Чжу «*Я живу у верхів'ї річки Янцзи*»;

- подвійну двочастинну репризну форму Лю Сюеаня «*Балада про Велику стіну*»;

- тричастинна вільна неперіодична Сяо Юмей «*Квітка тополі*»;

- вільна неперіодична за формулою ABCA₁ Лю Сюеань «*Поєма про червоні боби*», Чжао Юань Жень «*Як я можу не сумувати за ними?*» за формулою ABCD;

- куплетна за формулою ABCD Чжао Юань Жень «*Як я можу не сумувати за ними?*»

Усі перелічені композиції виявляють наскрізний варіантний та секвенційний розвиток мелодичної лінії, що супроводжується варіантним розвитком фортепіанного супроводу; неструктурований виклад лаконічних фраз, мотивів, субмотивів приводить до вільного імпровізаційного розгортання усієї композиції, що є характерним для китайської музичної ментальності, а також романтичного та імпресіоністичного типів розгортання музичної тканини.

У творах спостерігаємо майстерне поєднання національних китайських традиційних та романтичних і імпресіоністичних стильових тенденцій.

Трансформацію рис західноєвропейського романтизму та китайського музичного фольклору та традиціями класичної поезії знаходимо у:

- Сяо Юмея «Квітка тополі» вірші І Вейчжай сучасник; «Запитаю» на слова І Вейчжая з перевагою китайських традиційних

- Цін Чжу «Велика ріка тече на Схід» на поезію Су Ши (XI ст.) та «Я живу у верхів'ї річки Янцзи» на слова Лі Чжі (XI ст.);
- Хуан Цзи «Три бажання троянд, «Як квітка – не квітка» Бо Цзюй VIII ст., «Сходження на вежу» ван Чжо XI-XII ст.

Імпресіоністичні та романтичні тенденції західно-європейської традиції із національними китайськими музично-виражальними засобами у:

- Чжао Юань Жень «Як я можу не сумувати за ними?» поет сучасник Лю Баннон.

Пізньоромантичні та імпресіоністичні риси продемонстровані у:

- Хуан Цзи «Сумую за рідним містом» Вей Хань Чжана сучасний поет.

Новаторські прийоми західноєвропейських виражальних засобів з трансформацією китайського фольклору використані у :

- Лю Сюеаня «Поема про червоні боби» (вірші Цао Сюеціня XVIII ст.),

Синтез західно-європейської романтичної стильової палітри із національними китайськими традиційними рисами із перевагою китайських виявлені у:

- Лю Сюеаня «Балада про Велику стіну» (вірші Пан Цзіньнонга сучасник)

Комплексні аналізи низки показових творів видатних китайських композиторів **Сяо Юмея, Цін Чжу, Чжао Юань Жень, Хуан Цзи, Лю Сюеаня** демонструють звернення до китайської традиційної музики, у поєднанні із стильовими тенденціями Заходу та сучасними композиторськими техніками. Аналіз архітектоніки кожної художньої пісні підтверджує, що на композиційну структуру творів загалом, а також окремих розділів мають вплив національні моделі формотворення: переважає варіантний розвиток тематизму, який ґрунтується на імпровізаційній традиції Сходу.

Синтез різностильових проявів, новаторських технік та трансформації китайського фольклору прослідковуємо у всіх проаналізованих творах: романтичні виражальні засоби та фольклору; риси

імпресіонізму із трансформацією народно-пісенних зразків традиційної китайської музики; національні особливості китайської музики із вкрапленням елементів сучасних композиторських технік; синтез колоритних народних мелодій і ладів та західної гармонії романтичної традиції з поліфункційними та поліладовими напластуваннями. При використанні західно-європейських виражальних засобів завжди зберігалась основа китайської народної традиції, китайська музична ментальність.

Китайська художня пісня здобула популярність завдяки своїм характерним рисам: глибокому емоційному змісту, використанню класичних китайських поетичних текстів і поєднанню музики з ліричними темами. У музичних композиціях цього жанру важливу роль відіграє фортепіано, яке служить не лише акомпанементом, а й невід'ємною частиною музичної драматургії.

Використовуючи поетичні тексти середньовічних поетів та сучасників, міфологічні сюжети, історичні легенди, традиції календарно-обрядових дійств китайські митці створили низку оригінальних опусів, а також аранжувань

В усіх проаналізованих творах спостерігаємо звернення до китайської народної традиційної музики, у поєднанні із стильовими тенденціями Заходу та сучасними композиторськими техніками. Комплексний аналіз архітектоніки кожного твору підтверджує, що на композиційну структуру творів загалом, а також окремих розділів мають вплив національні моделі формотворення: переважає варіантний розвиток тематизму, який ґрунтується на імпровізаційній традиції Сходу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А Гудаму. Академічне вокальне мистецтво Китаю в контексті сучасної музикології. Культура України. Випуск 67, 2020, С. 89-97.
2. Антиправа кампанія. History of the peoples republic of china. URL: <https://history-maps.com/uk/story/history-of-the-peoples-republic-of-china/event/anti-rightist-campaign>
3. Ван Аньго. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи / Аньго Ван. – Ухань: Вид-во Синаньського ун-ту, 2004. -246 с. / 王安国. 王安国.我国学校音乐教育改革与发展对策研究, 武汉：四川大学出版社，2004. - 246 с.
4. Ван Вей. Поезії. З давньокитайської (переклад Г. Туркова) / Вей Ван. – К.: вид-во худ. літ. «Дніпро», 1987 – 182 с.
Ван Сі. Аспекти інтерпретації поезії Китаю в українській камерно-вокальній музиці. – Дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво / Ван Сі. – Львів, 2013. – 249 с.
5. Ван Сі. Еволюція опосередкувань образів Китаю у європейській музичній традиції / Сі Ван // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство / редкол. : М. Станкевич, О. Голубець, Н. Урсу [та ін.]. – Тернопіль, 2011. – Вип. 1. – С. 43-48.
6. Ван Юйхе. Нова китайська музика в першій половині цього століття під злиттям китайської та західної музики (середина). Журнал Центральної консерваторії, 1995 (3). 13-15 с. 王玉和 . 本世纪上半叶中西音乐交融下的中国新音乐 (中. 中央音乐学院学报, 1995 (3) . 13-15 с .

7. Ван Юхе. Історія сучасної китайської музики, третє видання. Народне музичне видавництво ISBN-9787103034477 2019. 543 с. 王于和 中国当代音乐史》, 第三版。人民音乐出版社 ISBN-9787103034477 2019. 543 с.

8. Ван Аньго. Огляд століття: збірка музичних творів / Аньго Ван. –Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії, 2005– 564 с. /王安国. 王安国. 世纪的回眸—王安国音乐文集, 上海: 上海音乐学院出版社, 2005. – 564 с.

9. Ге Чжаогуан: Історія китайської думки, Шанхай: Видавництво Фуданьського університету, 2001 ISBN 7-309-02992-5 葛兆光: 《中国思想史》, 上海: 复旦大学出版社, 2001 ISBN 7-309-02992-5

10. Го Мао-Цянь, Юефу Ши Цзи, т. 1-12, Пекін, 1955 郭茂倩 《乐府诗集》文学古籍刊行社·北京

11. Гоу Ін. Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи. Центральний Китайський педагогічний університет, 2007. №5. с.38. 侯瑛. 黄自艺术歌曲的美学特征[D]. 华中师范大学, 2007.5:38.

12. Громадянська війна в Китаї. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D0%B2_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%97

13. Гун Шудуо, головний редактор: «Вступ до сучасної китайської культури», Пекін: Книжкова компанія Zhonghua, 1997 ISBN 7-101-01631-6

龚书铎 主编：《中国近代文化概论》，北京：中华书局，1997 ISBN 7-101-01631-6

14. Дай Пенхай. Система історичного розвитку художніх пісень в Китаї. Вісник консерваторії Шанхаю. Вип. 3. Шанхай, 1988. С. 91-94. 戴鹏海. 艺术歌曲在中国的历史发展脉络 / 戴鹏海 // 上海音乐学院学报. 1988. № 3. 页 91-94.

15. Дай Пенхай. Хуан Цзи. Хронологія // Музичне мистецтво. 1981. № 2. С. 17. 戴鹏海. 黄自年谱. 音乐艺术 1981, 2:17 19

16. День Кай Юань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика. (Дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мисецтво). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018, 175 с.

17. День Кай Юань. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов / Кай Юань День // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. - 2015. - Вип. 44. - С. 58-70. URL: <https://intermusic.kh.ua/vypusk44/vypusk44-58-70.pdf>

- | | | | |
|---|----------|------|-------------|
| 18. | Династія | Сун. | <u>URL:</u> |
| https://ukrayinska.libretexts.org/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%96% | | | |

- | | | | | |
|---|----------|------|------------|------|
| 19. | Династія | Тан. | Вікіпедія. | URL: |
| https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96%D1%8F_%D0%A2%D0%B0%D0%BD | | | | |

20. Дін Бангсін. Батько «некитайської» лінгвістики - пан Лі Фангуй. Тін, П.-С. та Ю, Ю.-К. (ред.). Лінгвістичні зміни та діалекти ханьюй - збірка есеїв на честь пана Лі Фангуй (PDF). Вересень 2000 р. [2020-05-30]. (Оригінальний вміст заархівовано (PDF) 2010-06-02 丁邦興 非漢語 "語言學

之父-李凡貴先生》。丁邦興、俞永康 (編)。語言變遷與漢語方言-李凡貴先生紀念文集》(PDF)。2000年9月 [2020-05-30]。(原始內容存檔 (PDF) 2010-06-02)。

21. Енні Чен. Музична характеристика та співочий аналіз художньої пісні Цинчжу «Я живу у верхів'я Янцзи». 2021-05-10 мистецтвознавство. Випуск 6, 2021. Класифікаційний номер CLC: J605. Номер статті: 1008-3359 (2021) 06-0067-03). URL: <https://m.fx361.com/news/2021/0510/8322071.html>

22. Єфремова Л., Кушнірчук О. Балада. В кн. Українська музична енциклопедія. (Тт. I–V). Т. 1 Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006. С. 125–126.

23. Жао Джін. Глобалізаційні виміри розвитку музичної культури Сходу. Наукові записки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів, 2020. Вип. 46: Музикознавчий універсум: збірник статей. С. 370-389.

24. Жао Джін. Праці мислителів давнього Китаю як свідчення становлення музичної педагогіки, естетики та критики. Українська музика: науковий часопис. Львів, 2019. Число 3 – 4 (33 – 34). С. 117-124.

25. Жишкович М., Калин Р. Архетип кохання у солоспівах композитора діаспори Ігоря Соневицького // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. К. ТОВ ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2, с. 375-378.

26. Івко, А. В. *Подієві аспекти музичної форми ХХ століття* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 20 с.

27. Колекція посмертних творів Хуан Цзи. (Підтом з теорії літератури), Видавництво літератури та мистецтва Аньхой, видання 1997 року. 参见 «黄自遗作集» (文论分册) · 安徽文艺出版社 1997 年版。

28. Колекція посмертних творів Хуан Цзи. (Том вокальної музики), Видавництво літератури та мистецтва Аньхой, видання 1997 року. 参见 «

黄自遗作集》(声乐分册)·安徽文艺出版社, 1997 年版。

29. Крижанівський О. П. Історія стародавнього Сходу: Підручник / О. П. Крижанівський. – Київ.: Либідь, 2002. – 590 с.

30. Колекція посмертних творів Хуан Цзи». Редакційна група Шанхайської музичної консерваторії (Підтом з теорії літератури), Видавництво Хефей: Видавництво літератури та мистецтва Аньхой, Номер SS 13442971, Номер класифікації 1009.. 黄吉遺作選》(文論副題), 安徽文艺出版社, 1997年)

31. Ксіонг Ченгіанг. Камерно-вокальна творчість Цін Чжу: на перехресті східної та західної культур (Україна-КНР). Збірник матеріалів III Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників «Культура і мова в сучасному багатомовному та багатовекторному дискурсі» 25–26 квітня 2024 р. – С.78-82.

32. Ксіонг Ченгіанг. Музична мова Цін Чжу в китайській художній пісні «Велика ріка тече на схід» на поезію Су Ші. Науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», . Випуск 48. Рівне : РДГУ, 2024, - С. 107-113.

33. Ксіонг Ченгіанг. Особливості музичної мови китайської художньої пісні першої третини XX століття Хуан Цзи «Три бажання троянд». Українська музика Науковий часопис. Ukrainian music scientific journal щоквартальник / quarterly, Число 2 (45) 2023, Видавничий дім «Гельветика» 2023. – С.51-58.

34. Ксіонг Ченгіанг. Поетичний образ піпи в пісні Хуа Яньцзюня «Два джерела відбивають місяць» на вірші Ван Цзяня. Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть XVII міжнародна науково-практична конференція. Дрогобич 1 грудня 2023 Тези 2024 - С.28-31

35. Ксіонг Ченгіанг. Синтез китайської та європейської музичної традиції в композиторській інтерпретації Хуан Цзи віршів стародавніх китайських поетів. Науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», Випуск 46. Рівне: РДГУ, 2023, - С. 36-42.

36. Лао-Цзи. 老子 Цитати яким більш ніж 2 500 років. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Gzvl-AQ5Gko>

37. Лі Дзін. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття / Дзін Лі // Студії мистецтвознавчі. Національна академія наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : ІМФЕ, 2002. – Число 3 (35). Театр. Музика. Кіно. – 2011. – С. 67-73

38. Лі Ланьцин. Опис сучасної китайської музики / Ланьцин Лі. – Пекін: Вища освіта, 2009. – 423 с. / 李岚清. 李岚清.李岚清中国近现代音乐笔谈, 北京: 高等教育出版社, 2009. – 423 с.

39. Лі Менде. Коротка історія китайської музики / Менде Лі. – Сичуань: Вид-во мистецтва, 2009. – 318 с. / 黎孟德. 黎孟德. 中国音乐简史. 四川: 文艺出版社, 2009. – 318 с.

40. Лі Оуфань. Лао-Цзи. Цитати яким більш ніж 2 500 років. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Gzvl-AQ5Gko>

41. Лі Реньюань: «Нові комунікаційні засоби масової інформації та інтелектуали пізньої династії Цін», Тайбей, Національний тайванський університет, 2002 р. 李仁渊: 《晚清的新式传播媒体与知识分子》, 台北, 台湾大学, 2002

42. Лі Хуаньчжі. Музика Китаю нашого часу / Хуаньчжі Лі. – Пекін: Вид-во «Новий Китай», 1997. – 569 с. / 李焕之. 李焕之. 当代中国音乐.北京: 当代中国出版社, 1997. – 569 с.

43. Лі Цехоу. Історія естетики / Цехоу Лі. – Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1989. – 521 с. / 李泽厚. 李泽厚.《美学四讲》, 北京 : 文化艺术出版社.1989. – 521 с.

44. Лі Цзін (2012). Музичний Китай - сучасна музична культура та соціальна трансформація. Пекін: Видавництво Пекінського університету. 李静 (2012) 。乐歌中国——近代音乐文化与社会转型。北京：北京大学出版社。

45. Лі Цін. Особливості створення художніх пісень Хуан Цзи і Цін Чжу та цзінаньський стиль співу: Шаньдунський нормальний університет, 2008. 李青 黄白、青主藝曲特點與濟南演唱風格》： 山東師範大學，2008 年。

46. Лі Шумін. Огляд симпозіуму з китайської художньої пісні / Лі Шумін // Народна музика. -Пекін, 2007, № 7. - с. 26-29. 李曙明. 中国艺术歌曲研讨会综述 / 李曙明 // 人民音乐. —北京, 2007. — № 7. — 页. 26—29

47. Ло Іфен. Повернення до джерел: роздуми про китайські художні пісні. *Народна музика*, Вип. 4. Пекін, 2007. С. 55-57. / 罗艺峰. 回到原点: 关于中国艺术歌曲的思考 / 罗艺峰. 北京 : 人民音乐, 2007. № 4. 页 55-57.

48. Ло Чжітянь: Зміна влади: ідеологія, суспільство та наукові кола в сучасному Китаї, Ухань: Народне видавництво провінції Хубей, 1999 р. ISBN 7-216-02619-5 罗志田: 《权势转移: 近代中国的思想、社会与学术》, 武汉: 湖北人民出版社, 1999 ISBN 7-216-02619-5

49. Лу Бін Лінъ. Композитор Чоу Вен Чанг. *Хуа Жен Ші Кан* : журнал. 1999. № 3. С. 78-89 / 卢滨玲. 美籍华人作曲家周文中 / 卢滨玲 // 华人时刊. 1999. № 3. 78-89 页.

50. Лю Сюеань. URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8A%89%E9%9B%AA%E5%BA%B5>

51. Лю Ся. Балада як наративний жанр камерно-вокальної музики. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Аспекти історичного музикознавства. Випуск XXI. Збірник наукових статей.* Харків. 2020. С.123-137
52. Лю Цзінчжі Історія китайської нової музики (том 1 і 2). Тайбей: Yaowen. 1998. 137с. 刘靖之中国新音乐史论（上、下册）。台北：耀文。1998。137
53. Лю Юйцін. Вивчення творчості новатора і великого фундатора національної музичної школи Китаю – Хуан Цзи // *Музичне мистецтво. журнал Шанхайської консерваторії.* 2008. № 2. 、李岚清·探索创建我国民族乐派的先驱和一代宗师 - 黄自[J]. *音乐艺术：上海音乐学院学报.* 2008. № 2.
54. Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукозображальності/ Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. - Т. 1. Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 62 – 150.
55. Люй Бу Вей. Весни і осені пана Люя / переклад Вань Тіна. Чанчунь : Вид-во культурна та мистецька епоха, 2001. 314 с.吕不韦. 《吕氏春秋》 / 万亭 译. 长春: 时代文艺, 2001 年. 314 页.
56. Лю Ся. Балада як наративний жанр камерно-вокальної музики. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Аспекти історичного музикознавства. Випуск XXI. Збірник наукових статей.* Харків. 2020. с.123-127
57. Лян Маочунь. Музика Китаю Нового часу / Маочунь Лян. – Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 2004. – 256 с. / 梁茂春. 梁茂春. 中国当代音乐, 上海：上海音乐学院出版社, 2004. – 256 с.

58. Лян Маочунь. Музыка нашего часу: Китай, 1949-1989 / Маочунь Лян. - Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1993. – 257 с. / 梁茂春. 梁茂春. 中国当代音乐, 1949-1989, 北京: 北京广播学院出版社, 1993. – 257 с.
59. Лян Шумін. Філософія Сходу і Заходу. Пекін: Комерц. вид-во, 2010. 236 с. / 梁漱溟. 东西方文化及其哲学 / 梁漱溟. 北京: 商务印书馆, 2010. 236 页.
60. Ляо Чунь. Німецькі китайці: картате життя композитора Цін Чжу. 2009 (нім. Der deutsche Chinese: Das wechselvolle Leben des Komponisten Qing Zhu; 2009).
61. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 — муз. мистецтво; Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
62. Москаленко, В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев: Клякса, 2013. 271 с.
63. Музыка Китаю. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%8E\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%8E)
64. Мукденський інцидент. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%BA%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%96%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%82
65. Мурашев К.Г. Генеза міфологічних сюжетів у творчості китайського поета Лі Бо (701-762). *Китайська цивілізація. Традиції та сучасність*. Київ, Інститут Сходознавства ім. А. Кримського НАН України, 2007. С. 64-68.
66. Ніколенко О., Філіна І. Філософія життя у китайській та японській літературах. Харків: «Ранок», 2003. 192 с.

67. Новак М. І. Ши Цзин та Шу Цзин як авторитетні джерела у вченні Конфуція. Ч.1 *Гілея*: науковий вісник. зб. наук. праць. № 72. Київ, ВІР УАН, 2013. С. 648-652.

68. Перша китайська збірка фольклорних пісень — «Шицзін». URL: <https://ukrainian.cri.cn/chinaabc/chapter15/chapter150107.htm>)

69. Письменна О. Ксіонг Ченгіанг. Синтез романтичних західно-європейських тенденцій та національних китайських засобів виражальності у художній пісні Сяо Юмея на вірші І Вейчжая «Квітка тополі». Науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», Категорія В. Випуск 49/ Рівне: РДГУ, 2024, - С.162-169

70. Політичний розкол в післяханьський період: Династія Цзінь і епоха Південних і Північних династій. URL: <https://ukrainian.cri.cn/chinaabc/chapter14/chapter140106.htm>

71. Прем'єра документального фільму «Лю Сюе'ань» відбулася вчора в середній школі Тунлянь. Сінхуа. Цитовано 2016-08-02.纪录片《刘雪庵》昨在铜梁中学首映. 新华网 [引用日期 2016-08-02 URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%88%98%E9%9B%AA%E5%BA%B5/65803>

72. Сі Даофен. Значення народно-пісенної творчості у виконавському мистецтві Китаю. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Педагогічні науки. № 10(1), 2013. С. 111-116.

73. Сіма Цянь. Ши цзи (Історичні записки). Пекін : Зв'язуюча ланка, 2006. 552 с. / 司马迁. 史记 / 司马迁. 北京 : 线装书局, 2006. 552 页.

74. Словник китайської музики. Пекін : Вид-во «Народна музика», 1992. 842 с. / 中国音乐词典, 人民音乐出版社, 1992. 842 с.

75. Сон у червоному теремі. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BD_%D1%83_%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D1%83_%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%96
76. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : исследование. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.
77. Стрелкова А. Ю. Два поняття «порожнечі» у буддійській філософії. *Цирендоржиєвські читання-2012: Тибетська цивілізація та кочові народи Євразії: кроскультурні контакти*. Київ, Поліграфіст, 2012. С. 486-500.
78. Су Чженде. Естетична специфіка китайських художніх пісень. Хебей : Нар. ун-т Північного Сходу, 2013. 45 с. / 苏振德. 论中国艺术歌曲的美学特征 / 苏振德. 西北民族大学, 2013. 45 页.
79. Су Ши (蘇 軾). Китайський письменник URL: https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83_%D0%A8%D0%B8 (дата звернення: 24.11.2023)
80. Сун Хан. Єдність поетичного і музичного начала у відображенні природи в китайській камерно-вокальній музиці XX століття. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. № 1. С. 180–187.
81. Сун Хан. Символи і метафори квітів у китайській камерно-вокальній музиці XX ст. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса, Видавничий дім «Гельветика», 2021. Випуск 33, книга 2. С. 88–199.
82. Сун Хан. Символи природи в утіленні патріотичних почуттів (на прикладі китайської камерно-вокальної музики XX–XXI століть). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. Львів, Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 49. С. 60–66.

83. Сун Хан. Символіка весни в китайській вокальній творчості XX – XXI століття. Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих, 1–2 березня 2022 року : протоколи засідань. Львів, 2022. С. 64–69

84. Сун Хан. «Символи природи в китайській вокальній музиці XX – XXI сторіччя», Дис. На здрубття зв «доктор філософії». ЛНМА ім. М.В.Лисенка Львів. 2024р. 216с.

85. Сюе Цянхуа. Про розвиток мистецтва моєї країни художні пісні [J]. Журнал Нанкінського університету мистецтв (Музичне та виконавське видання), 2004 (1). 4. 薛倩华. 论我国艺术歌曲的艺术发展 [J]. 南京艺术学院学报 (音乐表演版), 2004 (1) .

86. Ся Сяоянь. Історичний огляд китайських художніх пісень першої половини XX ст. *Вісник консерваторії Тяньцзинь*. Вип. 1. 2004. С. 67-71. / 夏晓燕. 20 世纪上半叶中国艺术歌曲历史回眸 / 夏晓燕 // 天津音乐学院学报. 2004. № 1. 页 67-71.

87. Ся Сяоянь. Озираючись назад на історію Китайські художні пісні в першій половині 20-го століття. Журнал Тяньцзіньської консерваторії музики, 2004 (3). 23-24 с 3. 夏晓燕. 回眸 20 世纪上半叶中国艺术歌曲发展史. 天津音乐学院学报, 2004 (3) . 23-24 с

88. Ся Яньчжоу. Короткий курс історії нової китайської музики. Шанхай: Муз. вид-во Шанхаю, 2012. 346 с. / 夏澐洲. 中国近代音乐史简编 / 夏澐洲. 上海 : 上海音乐出版社, 2012. 346 页.

89. Сяо Цінъ. Син розповідає про свого батька, Сяо Юмея. Журнал Китайські музичні новини. 2008-07-16. 蕭勤。兒子講述父親蕭玉梅。中國音樂新聞雜誌。2008-07-16.

90. У Хуісюй. Порівняльний аналіз культурного змісту художніх пісень Шуберта і Хуан Дзи. Шеньсі : Пед. ун-т пров. Шеньсі, 2011. 58 с. / 吴会旭. 舒伯特与黄自艺术歌曲文化内涵的比较研究 / 吴会旭. 陕西师范大学, 2011. 58 页.

91. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра. Дис. доктора філософії. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2016. – 230с.

92. У Хунюань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства — Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво/ Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2016, 18 с.

93. Фан Хао: «Історія транспорту між Китаєм і Заходом», Тайбей: Університетське видавництво китайської культури, 1983 р. 方豪：《中西交通史》，台北：中国文化大学出版社，1983

94. Фен Веньци. Історії взаємовпливів китайської і західної музики. Чанша : Вид-во освіти провінції Хунань. 1998. 234 с. / 冯文慈 冯文慈 . 中外音乐交流史 , 长沙 : 湖南教育出版社 , 1998. 234 с.

95. Фен Веньці. Роздуми про історію китайської музики. Шанхай : Вид-во Шанхайської консерваторії, 2005. 311с. /冯文慈 . 冯文慈 . 中国音乐史学的回顾与反思 , 上海 : 上海音乐学院出版社 , 2005. 311 с.

96. Фен Юлань. Коротка історія китайської філософії. Пекін : Пекінський ун-т, 1985. 276 с. /冯友兰. 中国哲学简史 / 冯友兰. 北京 : 北京大学出版社, 1985. 276 页.

97. Фен Юнь. Перша китайська ораторія та її автор: есе до 70-річчя «Пісні вічної ненависті». Мистецтво: Журнал Університету Сучжоу 2009, №3. 冯芸. 中国第一部清唱剧及其作者——为《长恨歌》问世 70 周年而作. 苏州大学学报. 2009, №3.

98. Фербенк і Лю Гуанцзін, редактори: «Кембриджська історія Китаю за часів пізньої династії Цин», China Social Sciences Press, 1985 ISBN 7-5004-0766-1. 费正清、刘广京 编: 《剑桥中国晚清史》 中国社会科学出版社 1985 ISBN 7-5004-0766-1

99. Фрайт О. «Музика міста» в інтермедіально-мистецьких рефлексіях української культури 1920-х років. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 1. С. 117-122.

100. Фрайт О. Музично-вербальна еміненість: виміри та парадигми. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2020. 490 с.

101. Фу Му Жун. Символічне значення музичної культури інструменту гуцинь. *Китайська музика*. № 1. 2013. С. 51–55. 傅暮蓉. 古琴音乐文化的象征意义 // 中国音乐. 2013 年. 第 1 期. 第 51–55 页.

102. Хе Лютінг. Спогади пана Хуан Цзи // Музична сцена, 1983. № 8. С. 2. 贺绿汀. 回忆黄自先生. 乐坛, 1983, 8:2

103. Хе Сінь. Джерела і особливості розвитку китайських художніх пісень. *Вісник університету Чженчжоу*. Гуманітарні науки. Вип. 3. 2004.

С. 98-102. / 何新. 中国艺术歌曲的源起与发展特征 / 何新 // 郑州大学学报 (人文科学版). 2004. № 3. 页 98-102.

104. Хе Сінь. Джерела і особливості розвитку китайських художніх пісень. *Вісник університету Чженчжоу*. Гуманітарні науки. Вип. 3. 2004. С. 98-102. / 何新. 中国艺术歌曲的源起与发展特征 / 何新 // 郑州大学学报 (人文科学版). 2004. № 3. 页 98-102.

105. Хе Сінь. Походження та особливості китайських художніх пісень. *Журнал Університету Чженчжоу (Видання з філософії та соціальних наук)*, 2004 (4). 148-150 с. 何新 中国艺术歌曲的起源与特点》。郑州大学学报 (哲学社会科学版), 2004 (4). 148-150 с.

106. Ху Тяньхун. Китайські художні пісні 20-30-х рр. XX ст. *Вісник консерваторії м. Сіань*. Вип. 2. 2001. С. 10-16. / 胡天虹. 20 世纪 20-30 年代的中国艺术歌曲 / 胡天虹 // 西安音乐学院学报, 2001. № 2. 页 10-16.

107. Хуан Тенпен. Китайські художні пісні і поширені в Китаї естетичні концепції. *Вісник пед. ун-ту Північного Сходу*. Вип. 5. 2002. С. 150-153. / 黄腾鹏. 关于中国艺术歌曲及其在中国传播的美学思考 / 黄腾鹏 // 西北师范大学学报. 2002. № 5. 页 150-153.

108. Хуан Цзи: «Оцінка музики», вибрано з «Підручника для середньої школи Фусін. Музика», Упорядник : Хуан Цзи, Чжан Юйжень, Ін Шаннен і Вей Ханьчжан, комерційна преса, шосте видання, травень 1935 р.

黄自：《音乐欣赏》，选自《复兴初级中学教科书.音乐》，黄自、张玉珍、应尚能、韦瀚章编著，商务印书馆，1935年5月第六版。

109. Цай Чекунде. Історія естетики музики Китаю. Пекін : Вид-во «Культура і мистецтво», 2003. 868 с. / 蔡仲德. 蔡仲德. 中国音乐美学史, 北京: 人民音乐出版社, 2003. 868 页.

110. Цао Гуан Юй. Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. № 39-40. 2007. С. 164-185.

111. Чекан Ю. Музична сфера сучасної культури: виміри та конфігурації. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, Вип. 129. — Київ, 2020, с. 81-91.

112. Чень Менмен. Герменевтичні глибини композиторської інтерпретації образів класичної китайської поезії у вокальних мініатюрах Хуан Цзи. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури.*— Харків, 2017.— Вип. 57. — С. 174-182.

113. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні: шляхи взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Аспекти історичного музикознавства. Випуск XXI. Збірник наукових статей. Харків. 2020. С 113-123*

114. Чжоу Ї. Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Аспекти історичного музикознавства. Випуск XXI. Збірник наукових статей. Харків. 2020. - С-137-150.*

115. Чжоу Цецзон. Історія – Рух 4 травня / Чжоу Цецзон. — Тайбэй : Муз. изд-во, 1984. — 768 с..周策纵. 五四运动史 / 周策纵. — 台北 : 桂冠图书股份有限公司, 1984. — 768 页.

116. Чжун Шуа: Назустріч світові: історія вивчення Заходу сучасними китайськими інтелектуалами, Пекін: Чжунхуа Шуцзю, 2000 ISBN 7101021816 锺叔河: 《走向世界: 近代中国知识分子考察西方的历史》, 北京: 中华书局, 2000 ISBN 7101021816

117. Чун Ляо. Німецький китаєць: Мінливе життя композитора Цін Чжу. Der deutsche Chinese: Das wechselvolle Leben des Komponisten Qing Zhu; 2009. URL: <https://www.google.com/search?q=Der+deutsche+Chinese%3A+Das+wechselvolle+Leben+des+Komponisten+Qing+Zhu%3B+2009.&oq=Der+deutsche+Chinese%3A+Das>

118. Шекера Я. Сутність та витoki художньої образності китайської поезії / Я. Шекера // Китайська цивілізація: традиції та сучасність: 3б. ст. — К., 2005. — С. 100-105.

119. Ши Лі. Оцінка пісні «Я живу на початку річки Янцзи» — і обговорення музичної естетики Цін Чжу [Ji Hai], 2007 (02): 51-52. 石莉.歌曲《我住长江头》赏析一兼谈青主的音乐美学思想山.艺海, 2007 (02) : 51-52.

120. Юе Тянь. Аналіз характеристик і виконання китайських художніх пісень // Мистецтво крупним планом. . 2021. № 30. С. 26-38. 岳天. 浅析中国艺术歌曲的特点与表现 // 特写艺术. 2021. № 30. - С. 26-38.

121. Юй Руньян. Історія західної музики. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2020. 562 с. 于润扬 《西方音乐史》。上海：上海音乐出版社，2020 年：上海音乐出版社，2020. 562 с.

122. Юй Хенюань. Особливості формування вокально-виконавської майстерності китайських співаків у Китаї та в українських закладах вищої освіти . Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14 . Теорія і методика мистецької освіти Київ.2024 С.1-7..

123. Юй Цзяфан. «Історія сучасної китайської музики», 2006. с. 318-326. 余嘉芳：《中国现代音乐史》，2006年，第318-326页。

124. Юй Юхе та Юй Ляньчен, головні редактори: «Історія культурних обмінів між Китаєм і Заходом у сучасні часи», Тайюань: Shanxi Education Press, 1997 ISBN 7-5440-1095-3 于语和、于良辰 主编：《近代中西文化交流史》，太原：山西教育出版社，1997 ISBN 7-5440-1095-3

125. Ян Інью. Історія давньої китайської музики / Ян Інью. - Пекін : Народне музичне видавництво, 1981 р. - 1528 с.杨荫浏. 中国古代音乐史 / 杨荫浏. — 北京：人民音乐出版社，1981. — 1528 页.

126. Янь Чжихао. Музичне мистецтво в умовах міжкультурної взаємодії Схід – Захід. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41: Музикознавчий універсум. С. 384 – 392.

127. Янь Чжихао. Прийоми імітації звучання національних інструментів у фортепіанних транскрипціях китайських композиторів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. №2 Вип 35. С. 108 – 113.

128. Янь Чжихао. Специфіка похідних жанрів у творчості композиторів Китаю для фортепіано. *Music Life*. Пекін, 2017. №7 (538). С. 64 – 66. / 阎智豪 从西方音乐的角度看中国钢琴改编作品体裁的特点 //音乐生活 ——北京，2017 ——第64—66页。№7 (538).

129. Янь Чжихао. Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. *Наукові записки Тернопільського*

національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 2. Вип 37. С. 51 – 58.

130. Frankel H.H. Yueh-fu Poetry // *Studies in Chinese Literary Genres*. London, 1974)

131. Gao Jin. Exploring children's well being and creativity in Chinese folk music lessons. *Thinking Skills and Creativity*. Vol. 41. Education & Research, 2021. Pp. 1 – 7. DOI: 10.1016/j.tsc. 2021. 10903. ISSN: 18711871. Source: Scopus.

132. Liu Ching-Chih. *A Critical History of New Music in China*. — Chinese University Press, 2010. — P. 179—182.

133. Lu Zhenglan *Lyrics* [M: China Social Sciences Press], 2007: 31. 陆正兰.歌词学.北京:中国社会科学出版社,2007:31. (Лу, Чженлан. Лірика. Пекін: China Social Science Press, 2007:31.)

134. Yan Xiaoyu, Shang Hong *Literature in Chinese Music*[M]: Guangdong Education Press, 2016:88. 闫笑雨,尚红.中国音乐中的文学[M].广州:广东教育出版社,2016:88 (Янь Сяюй, Шань Хун. Література в китайській музиці[M]. Гуанчжоу: Гуандунське освітнє видавництво, 2016:88).

135. Yu Jiafang (2006), «Історія сучасної китайської музики», стор. 318-326. 注释 1: 參閱余甲方 (2006), 《中國近代音樂史》, 頁 318-326。).