

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ім. М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СУН ХАН

УДК 78.2У+78.471

**СИМВОЛИ ПРИРОДИ В КИТАЙСЬКІЙ
ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ – ХХІ СТОРІЧЧЯ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____ Сун Хан

Науковий керівник

Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, професор

Львів – 2023

Анотація

Сун Хан. Символи природи в китайській вокальній музиці XX – XXI сторіччя. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2023.

Символіка різноманітних явищ і об'єктів у європейській і китайській культурній традиції доволі суттєво відрізняється, відтак і їх трактування у поетичних рефлексіях, покладених на музику, мають своєрідні смислові тлумачення у порівнянні з європейською вокальною музикою. Оскільки камерно-вокальна творчість китайських композиторів набуває все більшої популярності не лише у мистецькому просторі держави, але й далеко за її межами, в країнах з іншими культурними традиціями, видається доцільним обґрунтувати засади інтерпретації деяких провідних тематичних сфер і образів у солоспівах китайських авторів XX ст.

В дисертації з'ясовується специфіка поєднання традиційної національної верстви музичної виразності і європейських мовно-стильових елементів у пісенному доробку китайських композиторів. Аналітичні студії концентруються в окремій тематичній сфері, позначеній яскравою характеристичністю у східному філософсько-естетичному світогляді, типовій для китайського світовідчуття – у образах природи, які в культурній традиції Піднебесної отримали найширше символічне втілення. Цей вибір мотивовано кількома чинниками. Перший – це центральне місце, яке обрані природні стихії, явища і елементи живої природи займають у філософсько-естетичному світогляді китайського народу: Філософське тлумачення природи китайськими мислителями належить до найважливіших проблем, які вони заторкують у своїх

працях, алегорії природніх стихій і явищ становлять основу більшості ритуалів, які своїм походженням сягають сивої давнини.

Оскільки їх розуміння надто суттєво відрізняється від європейського бачення реляції «людина-природа», то на цьому прикладі переконливо підтверджується специфічність художньої символіки в музично-поетичному просторі китайського солоспіву. Другий чинник, який спонукав до вибору кола образів природи, – це виняткова розмаїтість і диференційованість згаданої тематики у камерно-вокальній творчості як європейських, так і китайських авторів. Така багатоманітність самих артефактів, дозволяє проводити порівняльні студії на достатньому компендіумі прикладів у межах обраного жанру. У більшості китайських пісень типова для європейської камерно-вокальної музики система музично-виразових засобів органічно поєднується з образною символікою національної культурної традиції.

Образний світ природи у китайських солоспівах пов'язаний з тими ритуально-обрядовими архетипами, які формувались в давній імперії Піднебесної, вплинули на вишукану метафоричну стилістику поетичної мови, передусім у літературній спадщині епохи Тан, у поетичній школі «гір і вод». Тексти давньої поезії не раз кладуться в основу сучасних солоспівів, та навіть стилістика віршів сучасних авторів у оспівуванні сил природи дуже часто спирається на давні взірці. У своїй творчості вони цілеспрямовано осягають головну філософсько-етичну сутність давньокитайської літератури, поезії, живопису – усієї художньої синкретичної цілості, і переносять її на сучасний ґрунт європейських досягнень композиторської техніки. Але незважаючи на модерність мислення, засвоєння всього арсеналу європейської композиторської техніки, в творах китайських митців майже завжди присутня та медитативна самозаглибленість, яка репрезентує інше відчуття простору і часу, відмінне від лінійної європейської спрямованості. Вони завжди залишаються представниками культури свого народу.

У дисертації обраний особливий модус відображення головної проблеми: аналіз символічних значень пір року, водної стихії, гір та квітів у китайській

міфології, філософії, музично-поетичній традиції та живописі, головню у період становлення в епоху Сун і Тан, та на цій основі виявленні особливостей інтерпретації названих стихій і елементів природи в музично-поетичних зразках камерно-вокальної творчості китайських композиторів окресленого періоду, з урахуванням символіки у філософсько-міфологічних, поетичних та живописних джерелах, у з'ясуванні фольклорних жанрових прототипів та музично-поетичних традицій, впливах європейської композиторської техніки, втілених в окремих солоспівах.

Мета дослідження – проаналізувати національну специфіку втілення образів природи в китайській камерно-вокальній музиці XX – XXI ст., *об'єкт* дослідження – китайська камерно-вокальна музика XX – XXI ст., *предмет* – артефакти китайської камерно-вокальної творчості XX – XXI ст., пов'язані з образами природи.

Актуалізуються наступні наукові завдання: розглянути міфологічні образи та філософсько-естетичні постулати китайської інтелектуальної спадщини, присвячені трактуванню сил і явищ природи; окреслити образні сфери, пов'язані з образами природи, у різних видах китайського мистецтва (передусім у поезії та живописі) в історичній еволюції; виокремити символіку пір року як однієї з найоб'ємніших символічних сфер китайської культурної традиції; розкрити інтерпретацію образів пір року у камерно-вокальній творчості китайських композиторів; представити філософсько-метафоричну сутність образів води, гір, квітів і дерев у китайському естетичному світогляді; визначити особливості втілення образів води, гір, квітів і дерев у солоспівах китайських композиторів.

У дисертації вперше здійснено комплексний аналіз змістовно-образної сфери певного кола сил і явищ природи (пір року, водної стихії, гір, квітів) у камерно-вокальній музиці китайських композиторів та залучено в науковий обіг аналіз обраних пісень китайських авторів. Розширено теоретичне обґрунтування відображення образів природи в китайській художній пісні. Уточнено співвіднесення у трактуванні образів природи європейськими і

китайськими авторами камерно-вокальних творів. Поглиблено обсяг камерно-вокального доробку китайських композиторів, пов'язаних з обраною сферою образів природи – пір року, води, гір, квітів.

Аналітичний матеріал дослідження складають камерно-вокальні твори китайських композиторів ХХ – першої чверті ХХІ ст.: зокрема твори Сюйя Пейдона, Лю Цона, Криму, Хуана Юй Ді, Їнь Шаннена, Чень Йона, Цінь Фен Хао, Вана Хешена, Сканделя Сайпа, Шена Мао, Тана Ке, Чін Юань Чуна, Лю Хона, Хуана Цзи, Ван Цзу Цзе, Чжана Чжоя, Ван Юньцая, Го Сона, Лю Чжун Цяна, Жень Гуана, Байя Ченженя, Хі Фаня, Те Шаня, Ліна Шенсі, Чжоу Гоціна, Чень Тянхе, Вей Вея, Чжи Тона, Чжена Цюфена, Люй Юаня, Їнь Ціня.

Розділ І «Філософсько-естетичні засади відображення світу природи в китайській традиції» присвячений стислому огляду міфопоетичної та образотворчої традиції Китаю, що є необхідною передумовою аналітичних студій камерно-вокальної творчості сучасних композиторів, пов'язаної з утіленнями образів природи в її розмаїтих іпостасях. Оригінальність та неповторність китайського естетичного світовідчуття, що формувалося впродовж кількох тисячоліть, обумовлено насамперед його тісним зв'язком з морально-етичними настановами основних філософських течій – даосизмом, буддизмом (зокрема і в його різновиді чань-буддизму) та конфуціанством.

Не менш важливою характеристикою китайського мистецтва є його синкретичний характер, поєднання в кожному з видів – поезії, театрі, живописі, музиці – елементів усіх мистецтв. Внаслідок цього споглядання зразків живопису має в собі закладену поетичну підоснову та музикальність асоціацій, поетичні рефлексії невіддільні від мелодики рецитації вірша і візуального враження від ієрогліфів, якими викладений цей вірш на папері. Тому адекватне розуміння образності і стилістики камерно-вокальної творчості сучасних китайських композиторів неможливе без урахування усього філософсько-естетичного фундаменту національного духовного світогляду. Хоча на сучасному етапі еволюції китайського музичного мистецтва відбуваються вельми інтенсивні процеси конвергенції питомих художніх традицій з

європейськими досягненнями та експериментальними композиторськими техніками, вони не нівелюють збереження віковичних цінностей. Останні природно інтегруються у сучасний духовний простір китайського суспільства і гармонійно резонують з його ідеалами і потребами.

Розділ II «Символіка пір року у китайській вокальній музиці» присвячена одному з найбільш узагальнених і багатовимірних аспектів втілення сил і стихій природи в китайському мистецтві. Пори року загалом сприймалися у китайській філософії і мистецтві вельми багатозначно. Передусім вони трактувалися в символічному полі постійного самооновлення і вічного кругообігу. Разом з тим у національному світогляді більше акцентувалися ті пори року, які були більш сприятливі для людей і їх діяльності. Невипадково перший період розвитку давньої китайської філософії отримав символічну назву епохи Чунь цю – Весни і осені. Ці пори року частіше зустрічаються і в музично-поетичних рефлексіях національної культури. У аналізі камерно-вокальних творів, що розкривають образність пір року, враховується символічна багатозначність, яка виявляється не завжди прямолінійно, а через певні умовні знаки-символи весняного, літнього, осіннього чи зимового пейзажу, і через які вони резонують з людськими уявленнями і почуттями.

Встановлюється, що відображення пір року в камерно-вокальній творчості китайських композиторів XX – XXI сторіччя позначене значною різноманітністю підходів як у площині образно-семантичного тлумачення співвідношення «природа – людина», сприйняття колообігу річного циклу як аналогії до етапів людського життя з відповідними для них почуттями і уявленнями, так і у виборі різноманітних засобів виразності. Для втілення зображальних ефектів та імітації звуків природи обирається широкий спектр виразових можливостей, які надає національна музична система і європейські художні стилі, серед яких китайським авторам найближчі виявляються романтизм та імпресіонізм.

У втіленні образів пір року національні митці орієнтуються на різні прототипи і моделі фольклорного походження та ширше – музично-поетичної

традиції різних епох, гнучко поєднуючи їх з сучасними уявленнями, естетичними віяннями, соціальними потребами. Чутливість, увага до актуального образу світу, втілена з урахуванням новітніх художньо-естетичних віянь та із застосуванням широкого спектру виразових можливостей сучасних способів музичного письма.

III Розділ «Алегорії вибраних символів природи в музично-поетичному прочитанні китайських композиторів» концентрується на обраних стихіях і елементах сил природи, які знаходять у китайському мистецтві вельми багатоманітне і розмаїте втілення. Серед інших стихій і елементів природи для аналізу їх музично-поетичної інтерпретації у камерно-вокальній творчості китайських композиторів були цілеспрямовано обрані символи води і гір – як аналог до поетичної школи «гір і вод» епохи Тан та до «шаньшуй» – живопису гір і вод. Артефакти у різних видах мистецтв, пов'язаних з цією тематикою, закономірно виникають доволі численно, постійно розширюється спектр їх прихованих значень і алюзій, з ними пов'язаних. Натомість символи квітів, які посідають особливе місце у міфопоетичному світогляді Китаю, обрані задля своєї різноманітності і численним паралелям з почуттями та емоційними рефлексіями людини.

Музично-поетичне втілення образів вод, гір і квітів у камерно-вокальних артефактах китайських композиторів XX – XXI ст. відзначається низкою характерних засобів виразності, поєднуючи засади питомих національних жанрів, таких як різновиди трудових пісень – океанські «хаоцзи», пісні рибалок; як гірські пісні, вельми популярні в різних регіонах Китаю і позначені багатством та різноманіттям мелодики, ритміки, синтаксичних структур та побудови цілого; як пісні з символікою квітів – «хуа ер», що передають багатогранну гаму ліричних почуттів. Разом з тим в цих піснях виразно помітний і вплив європейської музичної традиції, передусім у фортепіанному супроводі, оскільки й саме поширення фортепіано як суто європейського інструменту, інспірувало адаптацію деяких стилів і естетико-стильових напрямків, головно романтизму та імпресіонізму.

У Висновках узагальнено основні результати проведеного дослідження і наголошується, що для розуміння складної системи символіки, метафорики, алюзій і асоціацій образного змісту солоспівів, пов'язаних з образами природи, слід було розглянути їх у різних видах китайського мистецтва (передусім у поезії та живописі) в історичній еволюції. Спеціальна увага зверталася на синтетичний характер всіх артефактів, незалежно від того, до якого виду мистецтва вони відносяться: до поезії, живопису чи музики. Зважаючи на вказані міфопоетичні та філософські передумови становлення і розвитку китайського мистецтва, в дисертації виокремлено символіку пір року, води, гір і квітів як зразків найоб'ємніших символічних сфер китайської культурної традиції. Була представлена їх філософсько-метафорична сутність у китайському естетичному світогляді, а відтак спроектована на художню трансформацію цих сутнісних категорій у камерно-вокальній творчості китайських композиторів XX – XXI ст.

Ключові слова: китайська філософія, камерно-вокальна музика, інтерпретація, композиторська творчість, фольклорні жанри, духовна традиція, поетика, образи природи, звукозображальність, фортепіанний супровід, стиль, романтизм, імпресіонізм, засоби музичної виразності.

SUMMARY

Hang Song. Symbols of nature in Chinese vocal music of the 20th – 21st centuries. – Qualifying research paper.

Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 “Musical Art” (02 “Culture and arts”). Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Lviv, 2023.

The symbolism of various phenomena and objects in the European and Chinese cultural traditions is quite significantly different, so their interpretation in poetic reflections set to music has a peculiar semantic interpretation in comparison with

European vocal music. Since the chamber-vocal work of Chinese composers is gaining more and more popularity not only in the artistic space of the state, but also far beyond its borders, in countries with other cultural traditions, it seems appropriate to substantiate the principles of interpretation of some leading thematic areas and images in the solo songs of Chinese authors of the 20th century.

The dissertation clarifies the specifics of the combination of the traditional national layer of musical expressiveness and European linguistic and stylistic elements in the song work of Chinese composers. Analytical studies are concentrated in a separate thematic area, marked by a bright characteristic in the Eastern philosophical and aesthetic worldview, typical of the Chinese worldview – in the images of nature, which in the cultural tradition of the Celestial Empire received the widest symbolic embodiment. This choice is motivated by several factors. The first is the central place that selected natural elements, phenomena and elements of living nature occupy in the philosophical and aesthetic worldview of the Chinese people: The philosophical interpretation of nature by Chinese thinkers is one of the most important problems that they address in their works, allegories of natural elements and phenomena form the basis of most rituals that date back to ancient times.

Since their understanding is too significantly different from the European vision of the "man-nature" relationship, this example convincingly confirms the specificity of artistic symbolism in the musical-poetic space of Chinese solo singing. The second factor that determined the choice of the circle of images of nature is the exceptional variety and differentiation of the mentioned subject in the chamber-vocal works of both European and Chinese authors. Such a multifaceted nature of the artifacts themselves allows comparative studies to be conducted on a sufficient compendium of examples within the chosen genre. In most Chinese songs, the system of musical and expressive means typical for European chamber and vocal music is organically combined with the figurative symbolism of the national cultural tradition.

The figurative world of nature in Chinese solos is connected with those ritual and ceremonial archetypes that were formed in ancient China, influenced the refined metaphorical stylistics of poetic language, primarily in the literary heritage of the

Tang era, in "mountains and waters" poetic school. The texts of ancient poetry have more than once formed the basis of modern solos, and even the style of poems by modern authors praising the forces of nature is very often based on ancient examples. In their work, they purposefully cover the main philosophical and ethical essence of ancient Chinese literature, poetry, painting - the entire artistic syncretic integrity, and transfer it to the modern ground of European achievements in composition technique. But, despite the modernity of thinking, assimilation of the entire arsenal of European compositional techniques, in the work of Chinese artists there is almost always a meditative self-absorption that represents a different sense of space and time, different from the linear European orientation. They always remain representatives of the culture of their people.

The dissertation chose a special way of reflecting on the main problem: the analysis of the symbolic meanings of the seasons, the water element, mountains and flowers in Chinese mythology, philosophy, musical and poetic tradition and painting, mainly in the formative period in China. Song and Tang eras and, on this basis, identifying the peculiarities of the interpretation of the named elements and elements of nature in musical and poetic samples of chamber and vocal creativity of Chinese composers of the outlined period, taking into account symbolism in philosophical, mythological, poetic works. and visual sources, in the clarification of folklore genre prototypes and musical and poetic traditions, the influence of European compositional techniques embodied in individual solos.

The purpose of the research is to analyze the national specificity of the embodiment of images of nature in Chinese chamber and vocal music of the 20th-21st centuries. , associated with images of nature.

The following scientific tasks are updated: to consider mythological images and philosophical and aesthetic postulates of the Chinese intellectual heritage, dedicated to the interpretation of natural forces and phenomena; outline the figurative spheres related to the depictions of nature in various types of Chinese art (primarily in poetry and painting) in historical evolution; to single out the symbolism of the seasons as one of the most voluminous symbolic spheres of the Chinese cultural

tradition; reveal the interpretation of the images of the seasons in the chamber and vocal works of Chinese composers; to imagine the philosophical and metaphorical essence of the images of water, mountains, flowers and trees in the Chinese aesthetic worldview; to determine the peculiarities of the embodiment of the images of water, mountains, flowers and trees in the solo songs of Chinese composers.

In the dissertation a comprehensive analysis of the content-figurative sphere of a certain range of forces and phenomena of nature (seasons, water elements, mountains, flowers) in the chamber and vocal music of Chinese composers was carried out. The analysis of selected songs by Chinese authors entered scientific circulation. The theoretical justification of the display of images of nature in Chinese art song is extended. The correlation in the interpretation of images of nature by European and Chinese authors of chamber and vocal works is clarified. The volume of chamber and vocal works of Chinese composers related to the selected sphere of nature images - seasons, water, mountains, and flowers – has been deepened.

The analytical material of the research consists of chamber and vocal works by Chinese composers of the 20th – the first quarter of the 21st centuries: in particular, the works of Xu Peidong, Liu Tsong, Crimea, Huang Yu Di, Yin Shannen, Chen Yong, Qin Feng Hao, Wang Heshen, Scandel Saip, Shen Mao , Tan Ke, Qin Yuan Chun, Liu Hong, Huang Ji, Wang Zu Jie, Zhang Zhou, Wang Yuncai, Guo Song, Liu Zhong Qiang, Zhen Guan, Bai Chenzhen, He Fan, Tie Shan, Lin Shenxi, Zhou Guoqing, Chen Tianhe, Wei Wei, Zhi Tong, Zheng Qiufeng, Liu Yuan, Yin Qin.

Chapter I "Philosophical and aesthetic principles of the representation of the natural world in the Chinese tradition" is devoted to a brief overview of the mythopoetic and pictorial tradition of China, which is a necessary prerequisite for analytical studies of the chamber and vocal work of modern composers, related to the embodiment of images of nature in its various guises. The originality and uniqueness of the Chinese aesthetic worldview, which was formed over several millennia, is due primarily to its close connection with the moral and ethical guidelines of the main philosophical currents – Taoism, Buddhism (in particular, in its variety of Chan Buddhism) and Confucianism. An equally important characteristic of Chinese art is

its syncretic character, the combination of elements of all arts in each of its forms - poetry, theater, painting, music. As a result, the contemplation of painting samples has a built-in poetic underpinning and musicality of associations; poetic reflections are inseparable from the melody of reciting the poem and the visual impression of the hieroglyphs with which this poem is written on paper. Therefore, an adequate understanding of the imagery and stylistics of the chamber and vocal work of modern Chinese composers is impossible without taking into account the entire philosophical and aesthetic foundation of the national spiritual worldview. Although at the current stage of the evolution of Chinese musical art, there are very intensive processes of convergence of specific artistic traditions with European achievements and experimental compositional techniques, they do not negate the preservation of age-old values. The latter naturally integrate into the modern spiritual space of Chinese society and harmoniously resonate with its ideals and needs.

Chapter II "The Symbolism of the Seasons in Chinese Vocal Music" is devoted to one of the most generalized and multidimensional aspects of the embodiment of the forces and elements of nature in Chinese art. Seasons in general were perceived in Chinese philosophy and art as very meaningful. First of all, they were interpreted in the symbolic field of constant self-renewal and eternal cycle. At the same time, the national worldview emphasized those seasons that were more favorable for people and their activities. It is no coincidence that the first period of the development of ancient Chinese philosophy was symbolically called the era of Chun Qiu – Spring and Autumn. These seasons are more common in musical and poetic reflections of national culture. In the analysis of chamber-vocal works that reveal the imagery of the seasons, symbolic ambiguity is taken into account, which is not always revealed in a straight line, but through certain conventional signs-symbols of the spring, summer, autumn or winter landscape, and through which they resonate with human ideas and feelings.

It is established that the reflection of the seasons in the chamber-vocal work of Chinese composers of the 20th – 21st centuries is marked by a significant variety of approaches both in the plane of figurative and semantic interpretation of the

relationship "nature - man", perception of the cycle of the annual cycle as an analogy to the stages of human life with their corresponding feelings and ideas, as well as in the choice of various means of expression. A wide range of expressive possibilities provided by the national musical system and European artistic styles, among which romanticism and impressionism are the closest to Chinese authors, are chosen to embody visual effects and imitate the sounds of nature.

In embodying the images of the seasons, national artists focus on various prototypes and models of folklore origin and, more broadly, the musical and poetic tradition of different eras, flexibly combining them with modern ideas, aesthetic trends, and social needs. Sensitivity, attention to the current image of the world, embodied taking into account the latest artistic and aesthetic tendencies and using a wide range of expressive possibilities of modern methods of musical writing.

Chapter III "Allegories of selected symbols of nature in the musical and poetic reading of Chinese composers" focuses on selected elements and elements of the forces of nature, which find a very multifaceted and diverse embodiment in Chinese art. Among other elements and elements of nature, for the analysis of their musical and poetic interpretation in the chamber and vocal works of Chinese composers, the symbols of water and mountains were purposefully chosen – as an analogue to the poetic school of "mountains and waters" of the Tang era and to "shanshui" – the painting of mountains and waters. Artifacts in various types of art related to this topic naturally appear quite numerous; the spectrum of their hidden meanings and allusions associated with them is constantly expanding. Instead, the symbols of flowers, which occupy a special place in the mythopoetic worldview of China, were chosen for their diversity and numerous parallels with human feelings and emotional reflections.

Musical and poetic embodiment of images of waters, mountains and flowers in chamber and vocal artifacts of Chinese composers of the 20th – 21st centuries. is characterized by a number of characteristic means of expression, combining the foundations of specific national genres, such as varieties of labor songs - oceanic "haozi", songs of fishermen; as mountain songs, very popular in various regions of China and marked by the richness and diversity of melody, rhythm, syntactic

structures and construction of the whole; like songs with the symbolism of flowers – "hua er", conveying a multifaceted range of lyrical feelings. At the same time, the influence of the European musical tradition is clearly visible in these songs, primarily in the piano accompaniment, since the very spread of the piano as a purely European instrument inspired the adaptation of some styles and aesthetic and stylistic directions, mainly romanticism and impressionism.

The Conclusions summarize the main results of the conducted research and emphasize that in order to understand the complex system of symbolism, metaphors, allusions and associations of the figurative content of solos related to images of nature, it was necessary to consider them in various types of Chinese art (primarily in poetry and painting) in historical evolution. Special attention was paid to the synthetic nature of all artifacts, regardless of the type of art they belong to: poetry, painting, or music. Taking into account the specified mythopoetic and philosophical prerequisites for the formation and development of Chinese art, the dissertation singles out the symbolism of the seasons, water, mountains and flowers as examples of the most voluminous symbolic spheres of the Chinese cultural tradition. Their philosophical and metaphorical essence in the Chinese aesthetic worldview was presented, and therefore projected on the artistic transformation of these essential categories in the chamber and vocal work of Chinese composers of the 20th – 21st centuries.

Key words: Chinese philosophy, chamber and vocal music, interpretation, composer's work, folklore genres, spiritual tradition, poetics, images of nature, sound imagery, piano accompaniment, style, romanticism, impressionism, means of musical expression.

Список опублікованих праць за темою дисертації

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

1. Сун Хан. Символи і метафори квітів у китайській камерно-вокальній музиці ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса, Видавничий дім «Гельветика», 2021. Випуск 33, книга 2. С. 88–199. (292 с.). DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-16>
URL: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/Music-art-and-culture.pdf>
2. Сун Хан. Єдність поетичного і музичного начала у відображенні природи в китайській камерно-вокальній музиці ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. № 1. С. 180–187. (209 с.). DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-25>
URL: <http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/497>
3. Сун Хан. Символи природи в утіленні патріотичних почуттів (на прикладі китайської камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ століть). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. Львів, Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 49. С. 60–66 (73 с.)
URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/711>
DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-09>

Публікації апробаційного характеру

1. Сун Хан. Символіка весни в китайській вокальній творчості ХХ – ХХІ століття. *Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих, 1–2 березня 2022 року : протоколи засідань*. Львів, 2022. С. 64–69. (92 с.).

2. Сун Хан. Символи і метафори квітів у китайській камерно-вокальній музиці ХХ ст. *Тези ХХІІ Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці», 10–12 січня 2022, м. Київ. С. 98–100.*
3. Сун Хан. Специфіка сприйняття образів природи в китайській вокальній музиці (культурологічно-компаративний аспект). *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика: збірник матеріалів та тез ХІІІ міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 28 квітня 2023) / [редактор-упорядник Андрій Душний. Дрогобич: Посвіт, 2023. С. 47–51. (180 с.).*

Зміст

Анотація	2
Список опублікованих праць за темою дисертації	15
Зміст	17
Вступ	19
Розділ I. Філософсько-естетичні засади відображення світу природи в китайській традиції	31
1.1. Природа у давній китайській філософії та міфології.....	31
1.2. Рефлексії природи та їх музикальність у творчості китайських поетів давнини.....	53
1.3. Образи природи в китайському живописі та їх вплив на музичну інтерпретацію навколишнього світу.....	73
Висновки до розділу I.....	87
Розділ II. Символіка пір року у китайській вокальній музиці	88
2.1. Весна як символ пробудження сил, юності і розквіту.....	89
2.2. Літньо-осінні пастельні барви у вокальній інтерпретації китайських композиторів.....	114
2.3. Зимовий пейзаж і його образно-емоційні реінтерпретації у камерно-вокальному жанрі.....	131
Висновки до розділу II.....	142
Розділ III. Alegорії вибраних символів природи в музично-поетичному прочитанні китайських композиторів	144
3.1. Alegорія води як вічно суцього буття та її відображення у вокальній музиці.....	145
3.2. Alegорія гір і вершин та її філософське підґрунтя.....	165

3.3. Квіти та їх символічні іпостасі краси і витонченості в китайських солоспівах.....	187
Висновки до розділу III.....	203
Висновки.....	204
Список літератури	212
Додатки.....	237
Додаток № 1.....	237
Додаток № 2.....	239

Вступ

Актуальність теми. В контексті глобалізаційних процесів культури все актуальнішим стає процес конвергенції різних цивілізаційних пластів, особливо ж взаємодія західної європейської, а точніше, європоцентричної (враховуючи її поширення на американський та австралійський континенти) системи духовних цінностей, втілених у художніх формах, – і східної мистецької традиції. Серед них кількатисячолітня китайська спадщина займає особливе місце завдяки неповторності естетичного канону, витонченості живописного образу світу і витворів прикладного мистецтва з порцеляни, лакованого дерева, шовку.

Невипадково вона викликала велике зацікавлення європейських митців впродовж кількох століть, ставала об'єктом стилізації у їх творчості і приваблювала колекціонерів. З іншого боку, не менше уваги приділяли європейські мислителі і літератори давнім філософським вченням, нерідко втіленим у багатозначності китайської поезії, переосмислюючи постулати конфуціанства і даосизму і буддизму – трьох основних філософсько-етичних і релігійних концепцій Китаю.

Музична сфера Піднебесної у порівнянні з іншими видами мистецтва – поезією, живописом, прикладними видами, які інтегрувались у європейський простір ще кількасот років тому – менш активно взаємодіяла з питомими засадами художнього мислення Старого Світу, доволі довго залишаючись у колі його зацікавлень немовби в тіні вербальних і візуальних мистецтв. Знання про китайську музику рідко виходило за межі уявлень про пентатонічний звукоряд, орнаментальність фактури і специфічну манеру виконання.

Помітні зміни і посилення інтересу до багатой східної музичної традиції наступають лише в другій половині ХХ ст., головню починаючи від 70-х – 80-х років, коли, з одного боку, багато талановитої китайської молоді виїжджає на навчання у провідні європейські центри музичної освіти, в тому числі й до України, а з іншого боку – європейські музиканти все частіше відвідують Китай,

і то не лише з короткочасними гастрольними виступами, а залишаються там на триваліший період, викладаючи в навчальних закладах.

Відтак обмін музичною інформацією природним чином в останні десятиріччя стає інтенсивнішим, артефакти китайської академічної й народної музики частіше з'являються на концертних афішах різних країн Європи, в тому числі й України. Розширився і дослідницький спектр вивчення китайського музичного мистецтва, китайські магістри й аспіранти, які навчаються як у національних академіях і університетах, так і в закордонних спеціальних вишах, присвячують свої наукові дослідження проблематиці національної музичної культури.

З іншого боку, вказані студії китайських адептів музики в європейських академіях і консерваторіях зумовили різноманітну трансформацію елементів західних художніх стилів у композиторській творчості, подолавши багатовікову замкнутість китайського мистецтва у власній традиції. Тісніші контакти із зовнішнім світом сприяли поширенню питомих європейських інструментів, таких як фортепіано чи скрипка, в різних формах культурного життя. Європейські орієнтири вплинули на укладання філармонійного репертуару, на заснування відповідних музичних інституцій, розширили спектр спеціальностей освітніх закладів тощо.

Водночас переймання західних стильових моделей і стандартів музичного життя не витіснило тисячолітньої національної традиції, а лише збагатило і оновило її, надаючи нової смислової інтерпретації питомих темам і образам. Внаслідок цього європейський слухач не завжди готовий зрозуміти глибинний сенс китайського твору, дещо поверхово переносячи на нього власні критерії розуміння художнього образу. Звісно, найбільш проблематичним у цьому ключі видається сприйняття непрограмної інструментальної музики, позбавленої словесних пояснень. але й у вокальній творчості, попри зв'язок з поетичним текстом, такі невідповідності трапляються значно частіше, аніж видається на перший погляд. Адже символіка явищ і предметів у європейській і китайській культурній традиції доволі суттєво відрізняється, відтак і їх трактування у

поетичних рефлексіях, покладених на музику, мають інші смислові тлумачення, аніж звичні для європейців.

Оскільки камерно-вокальна творчість китайських композиторів, поруч з оркестровою і фортепіанною, набуває все більшої популярності не лише у вітчизняному мистецькому просторі, але й далеко за його межами, в ареалах з іншими культурними традиціями, видається доцільним обґрунтувати засади інтерпретації деяких провідних тематичних сфер і образів у солоспівах провідних авторів ХХ ст.

Для того варто з'ясувати специфіку поєднання традиційної національної верстви музичної виразності і європейських мовно-стильових елементів у пісенному доробку китайських композиторів. В обмежених рамках дисертаційного дослідження слід зупинитись на окремій тематичній сфері, позначеній яскравою характеристичністю у східному філософсько-естетичному світогляді, типовій для китайського світовідчуття.

Такою тематичною сферою обираємо низку образів природи, які в культурній традиції Піднебесної отримали найширше символічне втілення, та розглядаємо їх втілення в камерно-вокальній творчості китайських композиторів ХХ ст. Цей вибір мотивовано кількома надто важливими чинниками. Перший – це центральне місце, яке обрані природні стихії, явища і елементи живої природи займають у філософсько-естетичному світогляді китайського народу: наприклад шаньшуй – живопис гір і вод – є одним з фундаментальних у поетично-візуальному доробку китайських митців. Відповідно, вони знаходять своє відображення у всіх без винятку видах мистецтв: поезії, живописі, театрі, музиці – академічній і народній. Філософське тлумачення природи китайськими мислителями належить до найважливіших проблем, які вони заторкують у своїх працях, алегорії природніх стихій і явищ становлять основу більшості ритуалів, які своїм походженням сягають сивої давнини.

Оскільки їх розуміння надто суттєво відрізняється від європейського бачення реляції «людина-природа», то на цьому прикладі переконливо

підтверджується специфічність художньої символіки в музично-поетичному просторі китайського солоспіву. В китайській духовній традиції відображення природи з усіма її звуковими характеристиками (тобто власне звукозображення) отримує універсально-філософське тлумачення, оскільки музика, починаючи з фундаментальної основи китайського світобачення, від конфуціанства, постулює єдність музики і природи. Можна навести немало прикладів з класичних філософсько-естетичних праць, які звертають особливу увагу на походження музики з гармонії світу, яка в свою чергу знаходить найповніше втілення у досконалості природи.

Другий чинник, який спонукав до вибору кола образів природи, – це виняткова розмаїтість і диференційованість згаданої тематики у камерно-вокальній творчості як європейських, так і китайських авторів. Така багатоманітність, як і численність самих артефактів, дозволяє проводити порівняльні студії на достатньому компендіумі прикладів у межах обраного жанру. Компаративний аналіз знаків-символів природи у солоспівах різної цивілізаційної традиції спирається на такі об'єктивні параметри, як звуконаслідування і звукозображення, які, попри само собою зрозумілу спільність імітаційної ритмомелодичної структури, відрізняються за асоціативним і емоційним трактуванням.

Адже жанр мистецької пісні – солоспіву інтегрувався у китайську національну художню традицію відносно недавно, лише у 20-х роках ХХ ст. під впливом німецької *Kunstlied*, яку поширював у країні Сяо Юмей, випускник Лейпцігської консерваторії та Берлінського університету. Відтак дослідники слушно спостерігають «наявність у китайської художньої пісні певної «європейської матриці», що зберігається на різних етапах історичного буття жанру» [116, с. 4]. Проте у більшості пісень типова для європейської камерно-вокальної музики система музично-виразових засобів органічно поєднується з образною символікою національної культурної традиції.

Образний світ природи у китайських солоспівах пов'язаний з тими ритуально-обрядовими архетипами, які формувались в давній імперії

Піднебесної, вплинули на вишукану метафоричну стилістику поетичної мови, передусім у літературній спадщині епохи Тан, у поетичній школі «гір і вод». Тексти давньої поезії не раз кладуться в основу сучасних солоспівів, та навіть стилістика віршів сучасних авторів у оспівуванні сил природи дуже часто спирається на давні взірці. У своїй творчості вони цілеспрямовано досягають головну філософсько-етичну сутність давньокитайської літератури, поезії, живопису – усієї художньої синкретичної цілості, і переносять її на сучасний ґрунт європейських досягнень композиторської техніки. Але незважаючи на модерність мислення, засвоєння всього арсеналу європейської композиторської техніки, в творах китайських митців майже завжди присутня та медитативна самозаглибленість, яка репрезентує інше відчуття простору і часу, відмінне від лінійної європейської спрямованості. Вони завжди залишаються представниками культури свого народу.

При тім у дисертації обраний особливий модус відображення головної проблеми: практично поминається контекст творчості того чи іншого композитора та поета, авторів аналізованих солоспівів, оскільки презентація індивідуальних портретів творців щодо кожного твору зайняла би надто значний об'єм праці, несумірний з рамками дисертаційного тексту. Вказується лише період написання тієї чи іншої пісні, оскільки він пов'язаний з історико-суспільним контекстом і здебільшого має безпосередній вплив на вибір тематики й інтерпретацію змісту. Натомість основні інформаційні меседжі поданого дослідження торкаються трьох аспектів. Перший стосується аналізу символічних значень пір року, водної стихії, гір та квітів у китайській міфології, філософії, музично-поетичній традиції та живописі, головню у період становлення в епоху Сун і Тан, чому присвячений окремий розділ. Другий пов'язаний з виявленням спільних і відмінних рис китайського і західного європейського світосприйняття і трактування образів природи, цей меседж не викоремлюється окремо, а проходить «контрапунктом» у всіх розділах дисертації. Останній третій рівень аналітики концентрується на виявленні особливостей інтерпретації названих стихій і елементів природи в музично-

поетичних зразках камерно-вокальної творчості китайських композиторів окресленого періоду, з урахуванням описаної вище символіки у філософсько-міфологічних, поетичних та живописних джерелах, а також у з'ясуванні фольклорних жанрових прототипів та музично-поетичних традицій, втілених в окремих солоспівах, впливах європейської композиторської техніки у них.

Подані аргументи щодо актуальності обраної теми обумовлюють мету поданої дисертації: проаналізувати національну специфіку втілення образів природи в китайській камерно-вокальній музиці ХХ – ХХІ ст.

З урахуванням зазначеної мети формулюються наступні **завдання** дослідження:

- розглянути основні міфологічні образи та філософсько-естетичні постулати китайської інтелектуальної спадщини, присвячені трактуванню сил і явищ природи;
- порівняти європейські і китайські погляди на співвідношення людини і природи у філософсько-естетичному вимірі;
- окреслити образні сфери, пов'язані з образами природи, у різних видах китайського мистецтва (передусім у поезії та живописі) в історичній еволюції;
- виокремити символіку пір року як однієї з найоб'ємніших символічних сфер китайської культурної традиції;
- розкрити інтерпретацію образів пір року у камерно-вокальній творчості китайських композиторів;
- представити філософсько-метафоричну сутність образів води, гір, квітів і дерев у китайському естетичному світогляді;
- визначити особливості втілення образів води, гір, квітів і дерев у солоспівах китайських композиторів;
- показати природу звукообразності і звуконаслідування в китайській вокальній музиці, відмінну від європейської інтерпретації, зумовлену національним естетичним світоглядом.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка і відповідає темі № 5 «Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка на 2019 – 2024 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Протокол засідання № 08 від 13.XI.2020 р.

Об'єкт дослідження – китайська камерно-вокальна музика XX – XXI ст.

Предмет дослідження – артефакти китайської камерно-вокальної творчості XX – XXI ст., пов'язані з образами природи.

Хронологічні рамки дисертації обмежуються XX – першою чвертю XXI ст.

Аналітичний матеріал дослідження складають камерно-вокальні твори китайських композиторів XX – першої чверті XXI ст.: зокрема твори Сюйя Пейдона, Лю Цона, Криму, Хуана Юй Ді, Їнь Шаннена, Чень Йона, Цінь Фен Хао, Вана Хешена, Сканделя Сайпа, Шена Мао, Тана Ке, Чін Юань Чуна, Лю Хона, Хуана Цзи, Ван Цзу Цзе, Чжана Чжоя, Ван Юньцая, Го Сона, Лю Чжун Цяна, Жень Гуана, Байя Ченженя, Хі Фаня, Те Шаня, Ліна Шенсі, Чжоу Гоціна, Чень Тянхе, Вей Вея, Чжи Тона, Чжена Цюфена, Люй Юаня, Їнь Ціня.

Теоретичну базу дослідження складають праці доволі широкого тематичного спектру, що заторкують різноманітні гуманітарні питання, пов'язані з названими вище аспектами дисертації. Вони дозволяють проектувати філософсько-естетичні постулати, присвячені силам і явищам природи, літературознавчий аналіз поетичних першоджерел на стисло визначену проблематику камерно-вокальної творчості китайських композиторів.

Передусім виокремимо тексти видатних китайських мислителів – Конфуція та його праці «Ши Цзін» [44, 222], Лао Цзи і його праці «Дао Де Цзін» [46, 47, 98], їх послідовників Сіми Цянь [95] та Чжуана Цзи [220], фрагменти текстів давньокитайських філософських трактатів «І Цзин» [38] та

«Юе Цзи» [35], сучасних китайських і європейських філософів, які тлумачать їх вчення з урахуванням сучасних студій, серед яких такі автори як: Ван Бан Сун [9], Я. Гнатюк [25], Лю Сілі [67], Лю Сінь [68], Лян Шумін [73], М. Новак [83], А. Стрелкова [97], Сунь Джин Шин [107], Г. Ткаченко [111], Фань Літянь [119], Фен Юлань [124], Чень Гуїн [144], Чжан Вей Чхун [146], Я. Шекера [170], Р. Т. Ames [184], М. Eliade [186] М. Thompson [200] та інші.

Крім того, в науковий обіг дисертації залучено праці китайських і європейських вчених, в яких представлена культура Китаю в її історичному розвитку, особливо аналіз тих артефактів поезії, живопису, театру, інших видів музичного мистецтва, що репрезентують різні образно-символічні аспекти сил і явищ природи. У зв'язку з особливою увагою до класичних поетичних прототипів сучасної камерно-вокальної творчості у концепції роботи виникла потреба звернутись до віршів Лі Бо [206, 209, 212], Ван Вей [5, 84, 207, 210] та Ду Фу [84, 205, 209, 211, 213].

В різних ракурсах проблематика національної ментальності і культурної свідомості *in genere* та її переосмислення у китайському національному світогляді та мистецькій традиції різних видів і жанрів заторкується в працях китайських дослідників Ван Вейжуна [6], Ван Боміна [10], Хун Цзичена, Лю Денгана [37], Лі Цехоу [49], Лян Шуміна [73], Цао Гуан Юй [134], Чен Чуан Ши [145], Чжао Чанпін [150], Чжоу Уджун [151], Чжен У Чан [152], Юань Ке [175], а також європейських, зокрема українських китаїстів, серед яких В. Гамянін [22], Ген Ерлін, Г. Минка [24], В. Єремєєв [33], Є. Завадська [34], Н. Ісаєва [36], Л. Калашник [39], О. Калашник [40], М. Ковальова, Лю Фань [43], В. Малявін [78], К. Мурашевич [81], О. Ніколенко, І. Філіна [82], Л. Пойнар [85], В. Рубін [88], О. Самойленко [89], А. Свідзинський [90], М. Северинова [92], В. Северинюк [93], В. Шейко [164, 165], Я. Шекера [166-169], С. Р. Fitzgerald [187], В. Lincoln [190], St. Owen [195], G. Rowley [197] Yu Tang [201] E. T. C. Werner [203] та інші.

Питанням естетики китайської музичної творчості, філософським та міфологічним засадам національної музичної традиції теж присвячено чималий

обсяг наукової літератури, серед яких виділяємо праці таких китайських вчених як Ван Гуйцінь [12], Гуань Цзяньхуа [27], Ду Яксіонг [31], Є Лань [32], Куан-Мін Ву [45], Лі Цехоу [57], Лу Цзе [63], Се Цзясин [91], Су Чженде [101], Сюй Хайлінь [108], Ху Цзюнь [128], Хуан Да Тун [129], Хуан Лісін, Сунь Сяохуей [130], Хуан Тенпен [131], Цай Жонгді [132], Цай Чекунде [133], Чен Ванхен [143], Чжан Цянь, Ван Цичжао [149] та інші.

Необхідним є і компендіум музикознавчих досліджень, присвячених китайській музичній традиції загалом та камерно-вокальній музиці як одного з найважливіших її репрезентантів; жанрам народних пісень, які трансформуються у композиторській творчості, специфіці китайських солоспівів у порівнянні з європейськими зразками, загалом різним аспектам розвитку і функціонування китайської камерно-вокальної творчості. Література, присвячена цій проблематиці, численна, в дисертації враховані дослідження Бай Є [1], Бянь Мен [3], Ван Аньго [4], Ван Веньлі [7], Ван Гуйцінь [8], Ван Юйхе [14-18], Гао І Жун [23], Дай Пенхая [29], Ден Вей [30], Лі Інхая [50], Лі Ланциня [51], Лі Менде [52], Лі Мін [53,54], Лі Хуаньчжі [56], Лі Цуйпін [58], Лі Шеюаня [59], Лю Бинцяна [64], Лю Чжен Вей [65], Лю Тайнань [69], Лю Чеюсуа [70], Лян Маочуня [72], Ма Вей [75], Сі Даофена [94], Сун Яньїн [103], Ся Сяоянь [109], Ся Яньчжоу [110], У Хуїсюй [114], У Ген Іра [113], У Хунюань [115 – 117], У Ю-Цін [118], Фань Цзуїнь [120], Фен Веньці [121, 122], Фень Гуанюй [123], Фу Му Жуна [125], Ху Тяньхуна [127], Цзан Ібіна [135], Цзюй Ціхуна [137,138], Ці Мінвей [140], Цянь Женькан [141], Чан Ліін [142], Чжан Цзіньвей [147, 148], Чжун Цзилінь [153], Чень Бяньї [154], Чень Жуаньсюань [155], Чжен Цзе [157], Чжоу Ї [160, 161], Чжоу Чживея [162], Ян Інлю [181] та багато інших.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід до вивчення китайської камерно-вокальної музики з урахуванням об'ємної національної традиції, що обґрунтовує символіку та відображення сил і явищ природи в художніх образах. Тож подане дослідження охоплює ряд окремих принципів та методів, серед яких:

- філософсько-антропологічний, за допомогою якого встановлюються найважливіші передумови трактування сил і явищ природи, як також співвідношення людини і природи в універсальній картині Всесвіту, створеній китайськими мислителями;
- історичний у виявленні багатовікової традиції художнього відображення образів природи у різних видах мистецтва;
- естетико-мистецтвознавчий, спрямований на розкриття специфічного для китайського духовного світобачення комплексу вербальних, візуальних та інтонаційних засобів художнього втілення образів природи;
- аналітично-теоретичний, на основі якого здійснюється розгляд обраних камерно-вокальних творів китайських композиторів, пов'язаних з образами природи;
- аналітично-інтерпретаційний, що концентрується на особливостях виконання і оптимального донесення образного змісту пісень і солоспівів китайських композиторів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

Вперше

- здійснено комплексний аналіз змістовно-образної сфери певного кола сил і явищ природи (пір року, водної стихії, гір, квітів) у камерно-вокальній музиці китайських композиторів;
- залучено в науковий обіг аналіз обраних пісень китайських авторів.

Розширено:

- теоретичне обґрунтування відображення образів природи в китайській художній пісні.

Уточнено:

- співвіднесення у трактуванні образів природи європейськими і китайськими авторами камерно-вокальних творів.

Поглиблено

- обсяг камерно-вокального доробку китайських композиторів, пов'язаних з обраною сферою образів природи – пір року, води, гір, квітів.

Науково-практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів в навчальних курсах «Історія китайської музики», «Китайська вокальна література», «Історія китайського і європейського вокального мистецтва» для студентів вокального та музикознавчого факультетів середніх спеціальних та вищих навчальних закладів (музичних академій, інститутів та університетів мистецтв, музично-педагогічних факультетів університетів Китаю та інших країн).

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювались на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Висновки і результати дослідження висвітлювались у виступах на одній Всеукраїнській та п'яťох Міжнародних конференціях:

1. Тема доповіді: «Образно-семантичні засади вокальної творчості китайських композиторів ХІХ – початку ХХІ століть». *Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи»*. Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет. 18–19 листопада 2021 р.
2. Тема доповіді: «Єдність поетичного і музичного начала у відображенні природи в китайській камерно-вокальній музиці ХХ ст.». *Четверта Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Сучасні аспекти теорії та практики оперного співу Україна-Китай: музичний діалог»*. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 25–25 листопада 2021 р.
3. Тема доповіді: «Символіка весни в китайській вокальній творчості ХХ – ХХІ століття». *Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих*. Львів: ЛНМА імені М.В. Лисенка, 1–2 березня 2022 р.

4. Тема доповіді: «Символи і метафори квітів у китайській камерно-вокальній музиці ХХ ст.». *XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»*. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. 10–12 січня 2022 р.
5. Тема доповіді: «Символи весни у китайській вокальній музиці». *II Всеукраїнська студентська науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин*. Львів: ЛНМА імені М.В. Лисенка, 27 лютого 2023 р.
6. Тема доповіді: «Специфіка сприйняття образів природи в китайській вокальній музиці (культурологічно-компаративний аспект)». *VIII Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика»*. Дрогобич: ДДПУ імені І. Франка, 28 квітня 2023 р.

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

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 241 сторінку, з них основного тексту 211 сторінок, список використаної літератури – 224 позиції, додатки – 5 сторінок.

Розділ I

Філософсько-естетичні засади відображення світу природи в китайській традиції

1.1. Природа у давній китайській філософії та міфології

Повноцінне сприйняття будь-яких національних культурних меседжів, закладених у мистецьких формах, завжди обумовлене розумінням традиції і ментальності народу, комплексним уявленням про його історію, міфи, легенди, філософські та естетичні системи, весь художньо-образний космос, який даний народ створив у своїй духовній спадщині впродовж віків. Притому окремі тематичні сфери національної мистецької панорами як *pars pro toto* можуть надзвичайно яскраво свідчити про цілісний світогляд народу. Відтак кожного дослідника, який прагне збагнути духовне єство китайської цивілізації, неодмінно повинна зацікавити інтерпретація сил і явищ природи у філософії і мистецтві, в тому числі і в музиці. Спеціально наголошуємо на категорії «цивілізації» як комплексного поняття на означення інтелектуальних, духовних, суспільно-комунікативних та навіть екзистенційних складових. Адже нерозривна єдність з природою відчувається кожним китайцем, вихованим у традиційній системі цінностей і поведінкових моделей, як первинна основа світобудови, суспільного, колективного та індивідуального буття. Поза усвідомленням себе невід'ємною часткою природи не існує жодного представника китайської традиції у філософії чи мистецтві.

На відміну від переконання про людину як «вінець творіння», поширене в європейському філософському світогляді ще від античності, в головному китайському понятті всього суцього – Дао – («шлях») це безособовий світовий закон, якому підкоряються і природа, і люди. В його основі лежить ідея єдності та гармонії природи і людини, спонукає людину діяти і чинити так і в тій формі, в якій їй це приписане природою, але горе тому, хто намагається довільно змінити свій шлях і переступити через закон природи.

При тому маємо пам'ятати, що китайська філософія не є однорідною, і навіть у період «золотого віку» філософії у епоху Чжоу – Східного Чжоу – Чжаньго існувало шість філософських шкіл, серед них основними були конфуціанство, моїзм, легізм, даосизм, які іноді відстоювали суперечливі погляди на сутність світобудови і роль людини у співвіднесенні з природою. Проте кожна з цих шкіл так чи інакше встановлювала певні взаємостосунки людини і природи, пояснювала їх і знаходила місце для музичного мистецтва у цій складній системі.

Зазначимо спеціально, що ставлення до сил і стихій природи у китайського народу має тисячолітню історію і відображається у всіх формах духовного і матеріального життя – починаючи від вельми своєрідної міфологічної картини світу, попри усі філософські течії і школи, об'єднуючи їх і водночас виявляючи специфіку тлумачення взаємозв'язків людини і природи, дуже широко і розгалужено представлене у всіх видах мистецтва – поезії, театрі, живописі, графіці, і, звісно, в музиці. Алюзії до природи складають значну частку ритуальних дійств, а також символічно представляє життя людини, її етапи, стосунки з родиною, друзями, суспільством загалом, функції правителів та підданих. Можна стверджувати, що усвідомлення себе часткою природного оточення – без прагнення її видозмінювати і панувати над нею, поклоняючись їй, належить до ментального коду східного народу. Цього також вимагає головна екзистенційна і духовна засада китайського світогляду – безмежне і вічне Дао.

Витоки філософських поглядів китайських мислителів на природу і зв'язок музики з нею варто шукати у міфологічних уявленнях народу, що формувались впродовж тисячоліть. В них знаходимо дуже багато вказівок на сприйняття музики як божественного дару, що має тісний зв'язок із законами природи, встановленими вищими силами, і відповідно, нерідко походить від звуків природи, наслідує їх, а також дається міфологічними божествами для добра і радості людей. Наведемо кілька характерних прикладів із китайської міфології, які підтверджують цю тезу.

Одними з найважливіших божеств китайської міфології були брат і сестра, а водночас чоловік і жінка Фу-Сі і Нью-Ва. Вони описуються у давніх китайських міфах як засновники всього живого на землі, що навчили людей праці і ремеслам, просвітили народ, опікувались родиною, рятували від стихійних лих і злих духів. Що характерно, у переліку їх чеснот і дарів людству постійно згадується музика: вони дарують людям музичні інструменти, навчають пісень і музичних обрядів, їх вшанування завжди супроводжується музикою.

«Фу-сі дуже багато зробив для народу, про це написано в історичних писаннях. Розповідають, що він накреслив вісім триграм: ☰ цянь означало небо, ☷ кунь – землю, ☵ кань – воду, ☲ лі – вогонь, ☶ гень – гори, ☳ чжень – грім, ☱ сюнь – вітер, ☴ дуй – болота. Ці кілька знаків охоплювали різноманітні явища всесвіту, і люди використовували їх для того, щоби записувати різні події свого життя» [175, с. 48].

Крім того, у міфології є згадки про те, що саме Фу-Сі винайшов музику, поруч з іншими ремеслами. Зокрема його описують як творця струнного музичного інструменту цинь, в майбутньому вельми шанованого у китайській знаті. Вважається, що він втілив у цьому інструменті свої знання про Всесвіт, зокрема «... резонаторну дошку зробив круглу, як небо, нижню деку плоску, як земля. Усі інші частини циня, так само як кількість струн (спочатку п'ять, пізніше сім), мають відповідне ритуальне значення» [54, с. 76].

Сестра і дружина Фу-Сі, всемогутня Нью-Ва була покровителькою кохання і родини, вона бажала, щоби на святі кохання на природі учасники співали і танцювали. «Нью-ва встановила для людей форму шлюбу... Тому наступні покоління шанували її як богиню сватання і укладання шлюбу. Люди приносили жертви цьому божеству, церемонії були надзвичайно пишними: за містом у полі будували олтар, зводили храм і під час свята приносили їй в жертву свиней, биків і баранів... Під час цих святкувань виконувались прегарні пісні і танці, присвячені богині, і молоді люди могли веселитися, скільки хотіли» [175, с. 49].

Богиня винайшла й інструмент для своїх святкувань – губний орган шен, використавши для цього природний матеріал – гарбуз і надавши форму міфічного птаха фенікса. Він мав служити добру і радості, саме так трактувалась музика у давньому китайському світі. «Нюй-Ва сама раділа, спостерігаючи, що її дітям живеться добре. В переказах сказано, що вона ще створила для них музикальний інструмент шенхуан. Властиво, це був губний органчик шен з тоненькими листочками-язичками хуан, вартувало тільки подути, як з нього лились звуки. Він мав тринадцять трубочок, котрі були вставлені в очищену половину гарбуза-горлянки, і за формою нагадував хвіст фенікса. Нюй-Ва подарувала його людям, і життя їх стало ще веселішим. Значить, велична Нюй-Ва була не тільки богинею-творцем, але також і богинею музики» [175, с. 49].

Показово, що давні ритуали, пов'язані з ушануванням Нюй-Ва і святами кохання, і до сьогодні подекуди збереглись в окремих регіонах Китаю. Притому їх і надалі супроводжує той самий інструмент шен, який подарувала їм богиня-покровителька кохання, символізуючи неперервність традиції і особливу роль музики. «У народів мяо і тун в Південно-Західному Китаї до цього часу грають на шені, створеному Нюй-Ва. Його називають «лушен» («тростяний шен»), він відрізняється від стародавнього шена лише матеріалом, з котрого його виготовляють. В давнину його робили з гарбуза-горлянки, а зараз з видовбаного дерева, та й трубочок стало менше. Однак в цілому він зберігає свої давні прикмети.

Відомо, що на національному інструменті лушені у давніх етнічних групах, які проживали на території Китаю, грали під час радісних святкувань, котрі так тісно пов'язані з чистим юнацьким коханням. Кожного року у другий або третій весняний місяць, коли квітнуть персики і сливи, а небо безхмарне, уночі при яскравому світлі місяця люди вибирали серед полів рівне місце, що його називали місячним майданчиком; юнаки та дівчата одягали святкові вдяганки, збирались на цьому майданчику, грали на шені веселі та радісні мелодії, ставали в коло, співали і танцювали «місячні танці» [175, с. 50].

В цьому ж міфіві розкривається ще одна вельми важлива музична традиція, притаманна китайській культурі – зв'язок певних інструментів і танців/наспівів з ритуальним призначенням і змістом танцювальних рухів і мелодій. Вони супроводжували ритуал і промовляли про те, про що не говорилось словами, зате можна було виразити музичною інтонацією і танцювальним жестом.

Їх зміст зрозумілий учасникам і до сьогодні так само, як і в давнину: «Іноді молоді танцювали парами: тоді юнак йшов попереду, граючи на лушені, а дівчина слідувала за ним, дзвенячи дзвіночками. Так вони кружляли в танці всю ніч без втоми. Якщо їх почуття були взаємними, вони могли, взявшись за руки, відійти від усіх інших учасників свята в якесь приховане місце. Як подібні ці танці на витанцювання і співи юнаків і дівчат, що виконувались в давнину перед храмом вищого божества для укладення шлюбу! Адже виготовлення шена початково було тісно пов'язане з коханням і з укладенням шлюбу» [175, с. 50].

У наведених міфах про Фу-Сі і Ньюй-Ву музика, спів, танці, музичні інструменти постають як невід'ємний елемент людського суспільства, подарованого йому вищими божествами. Вона трактується тут в урочистому величному сенсі – як обов'язкова частина ритуалів на вшанування богів та правителів, але водночас і як невичерпне джерело радості і насолоди, необхідна у святах кохання і в щоденних заняттях.

Разом з тим музика у більшості ритуалів невід'ємна і від сил природи: вона в ритуальних діях має багатозначне і багатоманітне використання: служить як взірцем для ритуальних рухів, так і матеріалом для музичних інструментів, а також «декораціями» для музичних ритуалів. Очевидно, саме у цих міфах бере свій початок важлива китайська духовна традиція «ює». Це слово китайською так і означає «музику», проте не лише звукове мистецтво, а значно ширше, сукупність різноманітних мистецтв, в тому числі танець, поезію, живопис, графіку, та навіть архітектуру (здебільшого пленерну або ритуальну, як декоративні сади чи храми).

Проте крім наведених міфів, пов'язаних з культом божеств Фу-Сі і Нюй-Ви, існують й інші міфологічні тлумачення музичного мистецтва, героями яких виступають як інші божественні істоти, так і люди, наділені особливими музичними талантами та потребою музикування. Музика цінувалась у Давньому Китаї так високо, що гарний спів, здатність складати пісні та грати на інструментах, любов і музичний талант людини дозволяли вибачити їй інші недоліки, навіть коли йшлося про правителя, не надто вправного в керівництві своєю імперією. Про це розповідає зокрема міф про Чжуань-Сюя: «Лао-тун і Тай-цзи Чан-цінь, нащадки Чжуань-сюя, також отримали визнання. Лао-тун був сином Чжуань-сюя. Його голос нагадував мелодичне звучання кам'яного гонга і дзвону. Тай-цзи Чан-цінь був внуком Лао-туна, котрий поселився за Північно-Західним морем на горі Яошань і почав складати прекрасні пісні. Вони, безсумнівно, успадкували талант від самого Чжуань-сюя, любителя музики. Чжуань-сюй не був досконалим володарем, однак, як любитель музики, він володів високими чеснотами і був винятковим її поціновувачем» [175, с. 78].

Музична сприйнятливість і здатність створювати власні композиції, мешканці Піднебесної сприймали як дар богів і послання, які даруються небом земним мешканцям для розуміння універсальної істини Всесвіту і правильної побудови свого суспільства. Разом з тим і люди, наділені особливою музичною чутливістю, могли впливати на небесну музику і замовляти у міфічних істот прекрасні мелодії: «Ще в юності він (Чжуань-Сюй – *Сун Хан*) поселився за морем на сході і там на нього справили враження прекрасні пісні багатоголосого хору птахів. Згодом його дядя Шао-хао спеціально подарував йому для розваги цитру цинь и гуслі се, і він ще більше полюбив музику. Після того як він став верховним правителем, він дуже любив слухати виразні і дзвінкі звуки вітру, що нагадували музичну мелодію. Він наказав дракону, який літав у небі, створювати музичні мелодії, наслідуючи музику вітрів восьми сторін, під назвою «Пісні вшанування хмарин». Щоби потішити свого прадіда Хуан-ді, котрий насолоджувався спокоєм, він подарував йому ці пісні» [175, с. 79].

Міфологічні уявлення про зв'язки космосу – природи – людини – музики мали великий вплив на філософську думку Китаю, зокрема на один з давніх фундаментальних трактатів «Тайпінцзін» (Книга про велику рівність) відомого філософа епохи Хань II ст. н.е., одного з провідників вчення даосизму Юй Цзи. В ній розвивається космологічна теорія «єдності світу з його гармонійним ідеалом» [36, с. 165], причому одним зі шляхів пізнання і досягнення цього ідеалу була саме музика. «У “Тайпінцзіні” стверджується, що музика вибудовує неначе міст між людиною та всесвітом, сприяючи встановленню між ними тісного взаємозв'язку» [128, с. 32].

Один з таких космологічних міфів, що вельми детально описує і космологічну природу музики, і її особливий емоційний вплив на людину, водночас залучаючи до сприйняття і символічного відображення суті музичного ритуалу образи природи, варто навести дещо детальніше. В першій частині міфу розповідається про реакцію правителя Пін-гуна на сумовиту музику: «Цзиньський князь Пін-гун, який жив у період Весен і Осеней, дуже любив музику. Коли він влаштував бенкет на башті Шіі на честь вейського князя Лін-гуна, що його відвідав, то почув, як музикант Ші-цзюань, який супроводжував його гостя, загравав сумовиту мелодію – ціншан. Вона не сподобалась йому, і він запитав свого музиканта Ші-куана:

- Невже ціншан дійсно найсумніша музика?

- Цінчжі ще сумніша – відповів музикант» [175, с. 110].

Другий епізод міфу включає – окрім музичної символіки – ще і відповідним чином інтерпретовані символи живої природи. Прикметно, що для цього у міфі використано образи лелек – в китайській традиції вони є символами довголіття, але також самотності, святості, медитації і занурення у свій внутрішній світ.

Пурпуровий колір в китайському спектрі фарб з їх особливими символічними значеннями і тлумаченнями належить в китайській традиції до стихії вогню та Півдня.

Натомість число 16 у китайській нумерології призначене стихії ян і вогню, проте вважається фатальним і нещасливим. Ці символи справді провіщають розвиток даного міфу:

«Пін-гун наказав заграти її (цінчжі – Сун Хан). Ші-куан взяв цитру і загравав, і в ту ж мить з півдня прилетіли шістнадцять пурпурових лелек, розташувались на баштах міських воріт, витягнули шиї, розправили крила і стали співати і танцювати в такт музики. Всі гості були вельми задоволені, а найбільше з усіх князь Пін-гун. Він підняв келих з вином за здоров'я Ші-куана і спитав у нього:

- Це і є найсумніша мелодія?

- Все ж вона не зрівняється з цінцзяо» [175, с. 110].

Третій епізод міфу – кульмінаційний. Музика, якщо вона не призначена для вух звичайних смертних, навіть, якщо вони правителі, може карати і нищити, вона стає руйнівною стихією, караючи тих, хто не підпорядкувався вищим законам Небес. В цьому полягає головна мораль і повчальне резюме поданого міфу.

«Тоді князь звелів Ші-куану заграти цінцзяо. Той пояснив, що ця музика виконувалась, коли Жовтий імператор зустрівся з духами і богами на горі Сітайшань, і її не можна грати просто так – можна накликати біду. Князь наполягав, і музиканту залишалось тільки підкоритися. Він знову взяв цитру і загравав. Тільки він торкнувся струни, як на північному заході з'явилися хмари і затягнули все небо. Вдарив він другий раз – налетів страшний вітер і приніс зі собою дощ, потужний, неначе град. Він зніс з домів черепицю, а заслони і полог на башті розірвав на клапті, перевернув на підлогу тарелі з закусками і котел з супом з бенкетного столу та навіть приплюснув їх. Перелякані гості порозбігались у різні боки. Пін-гун зі страху заховався в кут галереї і тремтів не перестаючи. Після цього в царстві Цзинь три роки стояла страшна засуха, а сам Пін-гун важко захворів і зліг. – Та хіба ж можна було простим смертним слухати цю небесну музику?» [175, с. 111].

Наведені приклади дозволяють спостерегти в китайському міфологічному світогляді деякі наскрізні образно-символічні лінії, які концентруються на ролі і значенні музики в універсальній парадигмі «Всесвіт – природа – суспільство – людина».

Спільна міфологічна основа дозволяє пояснити, чому при всіх відмінностях у формулюванні основних філософських категорій, всі школи мудреців давнини, як і всі більш пізні виразники національної духовної традиції, передусім поети, художники, музиканти, не ставили під сумнів первинне значення природи, якій підлягає людина як її невід’ємна частина, і яка обумовлює всі чинники людської долі і навіть самого її буття. В цьому китайський традиційний світогляд суттєво відрізняється від європейського та загалом європоцентричного.

У європейській світоглядній системі отримує великого поширення індивідуалізм, людина сама повинна визначати свою долю і утверджуватись нерідко на протигагу суспільному канону. Тому таким типовим для європейського антропологічного ідеалу є образ самотнього борця, що протистоїть всім. Цей образ відомий ще у античній міфології – образ титана Прометея, що пішов проти волі богів, щоби підтримати людей, за що був покараний. Природа ж у людському суспільстві європейського кшталту є об’єктом захоплення її досконалістю, оспівування і художнього зображення, але не панує над людиною. Навпаки – це європейська людина здатна і прагне панувати над природою.

Зовсім інакше сприймається взаємодія людини і природи в китайській традиції. Можна визначити кілька основних постулатів з цього приводу, більш чи менш яскраво виражені в тій чи іншій філософській школі Піднебесної. Проте загалом вони відображають ставлення китайських мислителів до природи і місця людини в ній. Спільною виявляється специфіка традиційної китайської системи філософського мислення у всіх її модифікаціях полягає в тому, що у центрі уваги знаходиться не індивідуально-особистісне сприйняття світу, що здійснюється крізь антропоцентричну призму, тобто усвідомлення

того, що «людина є мірою всіх речей», як стверджував давньогрецький софіст Протагор.

Навпаки, на думку всіх китайських філософських шкіл – конфуціанства, даосизму, буддизму, легізму, маоїзму, та особливо натурфілософії - людина сама собою не є визначником буття, вона не може і не повинна змінювати детерміновані зовнішніми силами (небо, дао, правитель) поведінку, їй призначену.

Звідси такий важливий сенс отримує категорія «не діяння», тобто спокійного і терплячого підпорядкування обставинам, наданим природою. Наведемо кілька характерних висловлювань Лао-Цзи, що дають уявлення про квінтесенцію Дао: «Небесне дао не бореться, але вміє перемагати. Воно не мовить, але вміє відповідати. Воно з'являється саме собою. Воно спокійне і вміє керувати речами. Мережа природи рідка, та нічого не пропускає» [46, с. 128]. «Людина підлягає законам землі. Земля підлягає законам неба. Небо підлягає законам дао. А дао підлягає собі» [46, с. 122].

В цьому світовому порядку інакше мислиться і сутність та вартість людського життя, що метафорично окреслює один з провідних представників даосизму Чжуан Цзи, «Життя людини між небом і землею подібне на стрімкий стрибок білого коня через ущелину в скелі: мить – і вона вже промайнула і щезла. Стрімко, раптово всі з'являються у цьому житті; непомітно, тихо всі з неї відходять. Одна зміна – і починається життя, ще одна зміна – і з'являється смерть» [220].

Основний постулат даосизму щодо взаємодії «природи – людини» висловлює натурфілософія цієї філософської школи, одна з найдавніших течій, що сформувалась в національній традиції пояснення світобудови. Вона ґрунтується на кількох основоположних переконаннях і поясненнях світобудови: на трактуванні основних п'яти елементів – дерева, вогню, землі, металу і води, їх взаємодії; на діалектичній єдності інь-ян, що у своєму взаємопроникненні утворюють досконалий порядок і вищу силу Дао. Ці елементи у філософських вченнях Піднебесної пояснювались у нерозривній

єдності і взаємовпливах, завдяки чому підтримується цілісність і гармонія світобудови.

Той самий нерозривний зв'язок космічного Всесвіту з його втіленням у силах природи, з його проникненням у людську подобу і врешті з музичним звучанням як досконалою гармонією всіх елементів – виявляється і в трактуванні взаємодії двох універсальних і взаємодоповнюючих сутностей Інь і Ян. Сутність Ян розглядалась як творчість, втілювала світло, чоловічу природу, владу неба, натомість інь доповнювала його виконанням, знаменувала темряву, жіночу природу, символізувала землю. Вони могли існувати лише в модусі нерозривного взаємодоповнення і єдності, в такому вигляді утворюючи вищу цілісність Дао.

Як вже зазначалось, у контактах людини з природою і вищим універсумом Дао, на думку давньокитайських філософів, виняткове місце посідає музика. У даосизмі музика сприяла злиттю людини і природи, а буддисти за допомогою музики осягали суть світобудови. Більше того, в даосизмі музика була таким самим необхідним елементом для гармонійного буття кожної людини під опікою Дао, як захищене і мирне життя і їжа. «До того, хто являє собою великий образ Дао, приходять весь народ. Люди приходять, і він їм не чинить шкоди. Він приносить їм мир, спокій, музику та їжу... [Дао] незримо і його не можна почути» [46, с. 124].

Очевидно, таке розуміння величі і потужності музичного мистецтва походить не в останню чергу від вищенаведених міфологічних уявлень про походження і призначення звукового мистецтва, як даного Небом для духовного виховання людей, згадуючи хоча би міфи про Чжуан-Сяня і Пін-Гуна. Тому елементи світобудови знаходять у філософських міркуваннях свій найбільш точний музичний відповідник. В тому сенсі вельми показовим є порівняння усього суцього в бутті – із звучанням музичного інструменту у філософських працях вже цитованого даоського мудреця Чжуан-Цзи: *«Про єдність усього суцього* Буття світу уподібнюється звучанню флейти або, точніше, трьох різних флейт: флейти людини – в'язанки порожніх бамбукових

трубок; флейти Землі, чий могутній спів складається з усіх голосів природи і, на кінець, Флейти Неба – безмовної музики світової гармонії» [220].

«Безмовна музика світової гармонії» - це дуже глибока і влучна музична метафора Дао, найвище і найдосконаліше з усіх звучань, що доступне тільки Небові (згадаймо міф про Пін-Гуна, покараного за бажання його почути); за ним слідує багатоголоса і прекрасна музика природи, і найскромніша з усіх, що має лише в'язанку бамбукових трубок – музика людини. Ця класифікація певним чином нагадує про європейську Піфагорейську систему, як відомо, теж обґрунтовану трьома рівнями: *musica mundana*, *musica humana* і *musica instrumentalis*. В ній так само, як і в китайському універсальному світогляді, найвищий щабель займає музика Всесвіту, яку можуть почути лише нечисленні вибрані. Але різниця між європейською і китайською тріадою музичних щаблів полягає в тому, що *musica humana* в європейській традиції втілювала гармонію людської душі і тіла, тобто була антропоцентричною, натомість в китайському світогляді існувала поза людиною, у світі природи як натуроцентрична сутність.

Аналогічно система Інь та Ян сприймається у національній музичній традиції як першопоштовх зародження звукового мистецтва. Всі наведені приклади тлумачення музики, її окремих тонів, співвідношення між ними різноманітно втілюють основний принцип філософії «Тайцзи» – «єдність природи і людини».

В такій багатоманітності і складних зв'язках трьох основних рівнів: Неба – Землі і Людини – його описує давньокитайський філософський трактат «Люйши Чуньцю» («Весни і осені пана Люя»): «Джерела музичного звуку надзвичайно далекі-глибокі. Він народжується з тією висотою-інтенсивністю, яка розчиняється в не явленому великому єдиному дао. Велике єдине дао задає двоїстість прообразів – лян і, двоїстість прообразів задає співвідношення – інь – ян. Змінюючись, це співвідношення посилюється за рахунок поляризації сил інь і ян, утворюючи індивідуальний звуковий образ. Змішуючись як хуньдунь, звукові образи розпадаються і знову утворюються, утворюються і знову

розпадаються – все це ми визначаємо як постійний закон неба-природи» [111, с. 41].

Подібним чином всі природні стихії, п'ять основних елементів невід'ємно пов'язувались з музичним виразом і як такі обумовлювали саму структуру ладу, ритміки, способу виконання. Музика ніколи не існувала в китайській традиції, як самодостатній феномен, а мала пояснення у багаточисленних космічних чи природних прототипах, які і визначали її будову та спосіб виконання, вибір інтонаційного зерна і будову.

На підтвердження поданої тези наведемо спочатку об'ємний фрагмент з праці «Чунь-цю фань-лу» («Рясні роси літопису Чунь-цю»), відомого давньокитайського філософа Дун Чжуншу (179 р. до н.е. – 105 р. до н.е), який безпосередньо не торкається музики, а загально пояснює глибинний сенс нерозривних взаємозв'язків п'яти елементів природи, у їх взаємостосунках вдаючись до метафори родини і суспільства.

«Небо володіє п'ятьма елементами. Перший називається дерево, другий – вогонь, третій – земля, четвертий – метал, п'ятий – вода. Дерево – першопочаток п'яти елементів, вода – кінець п'яти елементів. Земля – центр п'яти елементів. Таким є їх порядок, визначений Небом. Дерево породжує вогонь, вогонь породжує землю, земля породжує метал, метал породжує воду, вода породжує дерево. Їх стосунки подібні до стосунків батька і сина. Дерево розташоване зліва, метал – справа, вогонь розташований спереду, вода – ззаду, земля розташована в центрі. Так поширюється їх послідовність стосунків «батько – син».

Тому дерево отримує воду, а вогонь отримує дерево, земля отримує вогонь, метал отримує землю, а вода отримує метал. Ті елементи, які віддають, – це батьки, а які приймають – це сини... Це – Шлях Неба. Тому коли дерево росте, то вогонь насичує його. Коли метал помирає, то вода зберігає його. Вогонь доставляє радість дереву, насичуючи його з допомогою світлого первня, вода перемагає метал, але зберігає за ним траур з допомогою темного первня. Земля ж [так само як син чи підданий], служить Небу, виявляючи йому всю

свою відданість. Таким чином, п'ять елементів – це п'ять позицій шанобливих синів і вірних підданих» [219].

З п'ятьма елементами сил природи, визначеними у наведеному фрагменті філософської праці, координуються всі інші складові, що входять у різні сфери Всесвіту: п'ять кольорів (жовтий, білий, зелений, червоний, чорний), п'ять планет (Сатурн, Венера, Юпітер, Марс, Меркурій), п'ять музичних тонів (Гун, Шан, Цзюе, Чжі, Юй), п'ять типів інтонування, п'ять стихій природи, п'ять рушійних сил, п'ять рангів соціальної ієрархії.

Наведені вище п'ять музичних тонів – Гун, Шан, Цзюе, Чжі, Юй – утворюють разом музичну систему «у сін» або «п'ять звуків», оскільки таким чином, за уявленнями давніх китайців, музика здатна відображати досконалість взаємодії основних елементів світобудови і виражати гармонію між вказаними елементами.

Крім того, музика будувалась на поєднанні протилежностей, на зіставленні і безперервній взаємодії ян і інь, за допомогою якої тільки й можна досягнути істинної гармонії. Істинна гармонія музики відображала досконалу єдність Неба, Землі і Людини, злагоджене музичне звучання було найточнішим відображенням універсуму, оскільки кожен із звуків п'ятиступеневого ладу піввідносився з певною частиною буття – складовими світобудови, мав свою особливу символіку, пов'язану з тим чи іншим елементом сил природи й інших систем (п'ять кольорів, п'ять відчуттів, а навіть п'ять основних щаблів соціального поділу суспільства), відповідно, так само філософськи символічно трактувались поєднання цих звуків [133, с. 275–279].

Цей підхід до нерозривного зв'язку природи – людини – музики залишається актуальним і для сучасних китайських митців. Так, наприклад, композитор Чоу Вен Чанг пише про це в стислій афористичній формі: «Ідентифікація себе з Природою чи Всесвітом (тобто Дао) є вищим досягненням духовного розвитку людини, і це тлумачення природи повинно йти від розуміння простих розрізнених речей до осягнення Всесвіту в цілому» [204, с. 80]. Для європейця деякі тлумачення видаватимуться дивними,

наприклад, перший звук Гун був знаком правителя, другий Шан – чиновників, третій Цзюе – народу, четвертий Чжі – діяльності, п'ятий Юй – об'єктів цієї діяльності.

Міфологічна, філософська і сакральна символіка окремих музичних тонів, їх поєднання і тлумачення їх значення докладно описана у культових працях Давнього Китаю, зокрема у трактаті «Гуань-цзи», за легендою зібраному з давніших філософських праць міністром Гуань Чжуном царства Ці в середині III ст. до н.е. В ньому пояснюється числова символіка тонів пентатоніки, причому наголошується перший основний звук, який відповідає священному числу 81 – найбільшому числу Неба. Всі інші звуки співвідносяться і узгоджуються з цим центром [196, с. 244–251]. Дослідники спеціально підкреслюють, що ще в найдавнішій «Книзі перемін» дуже докладно узгоджувалась космогонічна теорія, що обґрунтовувалась на основі музичного звучання і співвідношення тонів: «структура традиційного китайського звукоряду певним чином співпадає з уявленням давніх китайців про структуру космосу. 5 тонов китайської гами символізувались 5-тьма стихіями і таким чином були пов'язані з усіма їх корелятами [33, с. 74]. Наводиться і таблиця співвідношень звуків пентатоніки і п'яти елементів, в якій перший звук Гун відповідає землі, другий звук Шан – метал, третій звук Цзюе – дерево, четвертий звук Чжі – вогонь, врешті останній п'ятий звук Юй відповідає природному елементу води.

Але не лише число «п'ять» мало своє символічне відображення в музиці. Так само в давньому Китаї виникла система «люй-люй» - дванадцятиступенева хроматична звукова система, що, подібно до п'ятиступеневого ладу, пов'язана із іншими закономірностями світобудови, які відображаються у національних філософських вченнях. Аналогічно до пентатонічного ладу теж сформований у питомій традиції люй-люй втілює найважливішу ідею китайського світогляду – ідею про гармонію інь-ян, яка з космічного простору переноситься на світ природи, а людина повинна прагнути до цієї досконалості та музика має їй у цьому допомогти.

На відміну від темперованого європейського дванадцятизвучного звукоряду, що формується аж у XVII – XVIII ст. як суто теоретичний принцип досягнення рівномірності звучання, люй-люй співвідноситься з китайською системою мір і ваги та з річним колом і його дванадцятьма місяцями. Кожен з дванадцяти люй мав своє символічне значення: «шість непарних звуків втілювали активний чоловічий першопочаток (ян), пов’язаний із силами Неба, а шість парних – пасивний жіночий першопочаток (інь), пов’язаний із силами Землі. А всі разом вони виражали зміну місяців в році і годин в добі» [113, с. 188–189]. Відповідно до цього в звукоряді люй і кожна з «половинок», тобто шестизвучних послідовностей отримувала своє особливе тлумачення, таким чином хроматична послідовність звуків трактувалась інакше, ніж в європейській системі і утворювалась через накладення двох цілотнонових гексахордів – ян (c-d-e-fis-gis-ais) та інь (cis-dis-f-g-a-h).

Але поруч зі зв’язками зі стихіями в системі люй виявляються й інші аналогії з природними явищами і колообігом природи. «Так, нота з назвою і цзе (“врівноважуючий першопочаток”) співпадає з місяцем, в якому відбувається весняне рівнодення, тобто “вирівнювання” дня і ночі. Разом з осіннім рівноденням цей часовий пункт розбиває рік на дві половини, і в половині з меншою тривалістю світлого періоду доби можна знайти середню точку, яка відповідає зимовому сонцестоянню, коли тривалість суточного світлого періоду є найменшою. Ця точка зазначається в системі люй нотою з назвою чжун люй (“середня флейта”))» [33, с. 229].

Зокрема згідно з цією ж особливою символікою числа п’ять у світогляді Піднебесної побудований один з основних інструментів китайської музичної традиції – цитри цинь, що належить до найбільш благородних і пов’язаних з міфологічними образами, про що вже згадувалось вище. Кількість струн у цитрі цинь теж, як і кількість звуків у системі у сін, має зв’язок з п’ятьма елементами і символізує тих же п’ять складових побудови природного оточення, описаних вище. Характерно, що згодом кількість струн в цитрі цинь змінювалась, зокрема в пізнішій конструкції застосовувались сім струн, аналогічно до семи

днів тижня. В вищезитованих міфах про божественну природу музики і її зв'язок зі стихіями згадуються й інші різновиди струнних щипкових інструментів, зокрема цитра се, яка мала 25 струн.

Ці математично-числові співвіднесення теж залишаються важливими передумовами творчих пошуків сучасних композиторів. Звернемось до свідчення Чен І: «Коли ви поглянете на людське тіло, ви побачите пропорцію 0,618, тобто, відношення між верхньою і нижньою частинами тіла. Коли ви поглянете на пелюстки квітів чи соти, виготовлені бджолами, ви побачите те ж саме. Числа, які описують ці співвідношення, складають ряд Фібоначчі. Але ж це і є природа! Музика виявляється різновидом природної мови, яка виражає емоції і думки людей. Коли я створюю свою музику мовою, яку я краще знаю, я дотримуюсь деяких принципів, логічно пов'язаних з природою, і тоді мені легше передати природні емоції і духовний першопочаток. Я гадаю, це ідеальний підхід» [61, с. 49]. В цьому висловлюванні у контексті проблематики дисертації видається особливо важливим визнання сучасного митця об'єктивних імпульсів музичної творчості, що походять з вищого закону світобудови і розповсюджуються однаковою мірою на людину, на живу природу і на музику.

Переконаннями про музику у нерозривній єдності з природними стихіями і елементами обумовлена і її роль у суспільстві. Адже гармонійність, зістроєність музичного звучання належала до завдань державної ваги, чиновники, які відповідали за музичний церемоніал, отримували високий ранг при імператорському дворі, звукове мистецтво ніколи не зводилось до звичайної розваги як у давньому, так і в сучасному суспільстві. Його гармонізуюча роль у суспільних процесах відображається у численних трактатах, а виховна функція музики до сьогодні зберігається як одна з провідних у сучасних школах.

На цю ж глибинно природну будову музики посилається і один з найавторитетніших мислителів давнього Китаю, вчення якого до сьогодні

залишається одним з провідних світоглядних фундаментів держави – Кунг-Фу або Конфуцій.

В поглядах славетного мудреця як давніми, так і сучасними дослідниками більше наголошується його морально-етична та регулятивна складова, передусім прихильність до ідеального порядку у суспільстві і відданість ритуалам. Але самі ці, запропоновані Конфуцієм, закони суспільства, засади виховання і ритуали, які були основою етичної поведінки кожного з громадян та правильної побудови суспільства – мали для геніального філософа своїм взірцем передусім досконалі сили природи. Культ Неба, як першооснови і вінця природи, був покладений в основу обґрунтування конфуціанського канону державної влади, а людські чесноти і недоліки у його працях постійно порівнювались з природними стихіями. Цей компаративний принцип, що ґрунтувався на співвіднесенні обов'язкових для всіх філософських шкіл трьох першопочатків: Неба – Землі – Людини – знаходить відображення у його численних висловлюваннях, зокрема тих, які відображають зв'язок людини і природи, і коригуючу роль музики. Це теж помічають сучасні композитори, вказуючи: «На розвиток історії музики виявив вплив конфуціанська музична теорія», що обумовило «довгий шлях» її розвитку [135, с.10].

Спостерігаючи минущість усього суцього, плинність всіх подій і явищ, Конфуцій порівнює його з безперервною течією ріки, що ніколи не спиняється: «Учитель, стоячи на березі річки, сказав: - Усе минуще, як ці води, не припиняє свого руху вдень і вночі» [44, с. 82]. Алгорично висловлюючи думку про те, що чесноти і стійкість духу людини можна перевірити лише у час випробувань, істинний характер особистості проявляється через подолання труднощів і здатності протистояти нещастям, Конфуцій звертається до символу дерев і їх витривалості: «Учитель сказав: - Стає відомо, які стійки сосна і кипарис, лише з настанням холодного сезону» [44, с. 85].

В іншому афоризмі мудрець порівнює стійкість духу і переконаність у своїх поглядах доброчесних людей і несталість поглядів та брак переконаності дріб'язкових людей через аналогію з силами природи вітром і травною: «У

доброчинного мужа чеснота – вітер, а в малих людей вона – трава; схиляється трава за вітром» [44, с. 117].

Також у канонічному конфуціанському трактаті «Юе цзи», у його численних афоризмах, які впродовж століть постійно цитуються і переосмислюються наступниками, помічаємо низку паралелей музики і природи. Варто звернути увагу на численність звукозображальних характеристик природи у поетичному описі, що попереджує пасаж про музику: «Гримить грім, підіймається вітер, і проливається дощ, рухається час, проходячи через чотири сезони, дні і місяці приносять тепло – ось так у світі все змінюється та розвивається. Так в музиці виражається гармонічна узгодженість неба і землі» [35, с. 299].

Вельми цікаво характеризується Конфуцієм звукова матерія, яка трактується у всій своїй багатоманітності і проявляє ті самі мінливі і всеосяжні властивості, як і небесні сили, як всеосяжним і невловимим є прояви божественного Дао. «Бесідуючи про музику зі старшим над музикою з уділа Лу, Учитель сказав: - а музику, її знати можна! Спершу виконують - нібито злита, грають далі, ніби без домішок, нібито світла і нібито не переривається наприкінці» [44, с. 24].

Отже, у вченні Конфуція і його послідовників відзначаємо єдність законів природи – суспільного устрою – етичних засад виховання людини-громадянина. В цій філософській концепції важливе місце займає музика, що набуває центральної позиції поруч з ритуалом і нерідко виступає показником досконалості, високого стилю, вельми важливого виховного засобу, особливо для дітей і молоді. Це помітно зокрема і в наступних афоризмах видатного мислителя:

«Учитель говорив у високому стилі, кажучи про Пісні, Книги й Обряди. Завжди при цьому вживав високий стиль» [44, с. 62].

«Коли Учитель співав у товаристві з іншими і йому подобався їхній спів, то він прохав почати знов і лише потім до них приєднувався» [44, с. 66].

«Учитель казав: – Мене надихають Пісні, Шукаю підпори в ритуалах і завершую музикою» [44, с. 72].

«Учитель сказав: – Дітки! Чому ніхто з вас не вивчає Пісень? Пісні можуть впливати навіюванням. У них можна знайти наочні приклади, вони вчать товариськості, допомагають виразити обурення; сприяють поблизу служінню батькам, а на віддалі – володареві. З них дізнаєтесь багато назв птахів, звірів, дерев, трав» [44, с. 180].

Усі наведені фрагменти і висловлювання філософських джерел розкривають найбільш загальні засади китайського світобачення і розуміння свого місця у Всесвіті. Згідно з цими засадами, які сформувались у давнину і зберігались як основа буття впродовж століть, людина повинна була постійно перебувати у підпорядкуванні досконалій всеоб'ємній сутності Дао, а відтак гармонійно взаємодіяти з природою, її елементами та стихіями, не намагаючись її підкорити, а навпаки – збагнути сенс буття через спостереження і захоплення оточуючим світом. Китайський світогляд «фактично є розкриття єдності духовного та матеріального в природі, єдності морального та природного розуму, єдності природних та мисленневих закономірностей, єдності суспільного та природного порядку» [24, с. 43].

Якщо перенести цей загальний принцип на конкретну тему, обрану в дисертації, то у відображенні образів природи в музиці, в тому числі у камерно-вокальній сфері, буде передусім наголошуватись єдність людини з природними силами і стихіями, паралелізм її світовідчуття і всієї багатой палітри емоцій, переживань і настроїв з відповідними явищами у оточуючій природі. Вони відзначаються надзвичайною різноманітністю і включають сотні, а то і тисячі різних неоднорідних символів – предметів, явищ, стихій, казкових персонажів і міфологічних постатей. Більшість з них так чи інакше пов'язані з образами природи, їх первинністю і інваріантністю відносно до людського суспільства. Адже цей постулат передбачається трьома основними філософсько-релігійними течіями Китаю – даосизму, конфуціанства і буддизму.

Але при всіх численних паралелях звуків музики і звуків природи китайські філософи зазначали і принципову різницю між організацією звукового простору у натуральному і штучному (тобто створеному людиною) вимірі. Так, Цзи Кай вважав, що хоча музика має небесне походження, для її створення необхідна конкретна заангажованість людини-творця, який знає, як слід розташовувати ноти, щоби утворити гармонійну художню цілість: «Якщо вірші – це сполучені на основі особливих правил слова, то музика – сполучені на основі особливих правил звуку. Якщо сполучати різні ноти, дотримуючись певних законів, можна досягнути сповнені гармонією звуки» [132, с. 270]. Тобто, якщо у звуках природи не має внутрішньої логіки, вони спонтанні, то музика для виразу розмаїтих людських емоцій повинна бути побудована усвідомлено, з певними логічними засадами, які відтворюють гармонію Всесвіту.

В обмежених рамках дисертації неможливо охопити втілення всіх образів природи та їх багатоманітної символічної суті, втіленої у камерно-вокальній творчості композиторів ХХ – першої чверті ХХІ ст. З цього огляду довелося елімінувати певні сфери, які, на нашу думку, вимагали би окремого поглибленого дослідження і відповідного теоретичного обґрунтування та методологічного підходу. Наприклад, надто важливим видається представлення «небесної сфери» у тріаді «Небо – Земля – Людина», але і весь компендіум «небесних» символів, і такі його предметні уособлення як сонце, місяць, зорі, хмарини потребували би спеціальних пояснень і прикладів як з філософських трактатів, так і з поезії та живопису.

З іншого боку, детально виокремлюючи в самостійне дослідження, варто розглянути художню інтерпретацію фауни – звірів і птахів, які в китайському міфопоетичному світогляді займають суттєве місце. Відображення постатей реальних (журавель, ластівка, панда, олень) чи міфічних (дракон, фенікс) тварин і птахів має розбудовану систему символічних значень і алегорій, в тому числі й у музичному мистецтві – передусім у музично-театральних жанрах, хореографії, але також і у вокальній та інструментальній творчості – що

видалось недоцільним імплементувати цю тематику в запропоноване дослідження, поєднуючи з іншими образно-тематичними сферами.

Відтак свідома редукція тем і постатей, пов'язаних з «натурою», дозволила зосередитись на низці символів, що відображають ставлення китайців у художніх формах і образах до досконалості природи – пори року, вода, гори, квіти – і на прикладах солоспівів з відповідною тематикою представити специфіку їх музичного втілення. Щоби зрозуміти втілення образів природи в китайській вокальній музиці, слід розглянути своєрідні засади їх інтерпретації як у літературно-поетичних артефактах, так і в живописному відображенні. Цей екскурс видається необхідним, бо європейська мистецька спадщина утворила дещо інші критерії і розставила інші смислові акценти у взаємодії людини і природи, а відтак і зміст камерно-вокальних творів з тематикою природи спрямовано на іншу систему зовнішніх і внутрішніх смислових меседжів, утворену багатовіковою традицією західної цивілізації.

Разом з тим співвіднесення і реляція «природи – людини» далеко не завжди є однозначними, а у порівнянні з типовими європейськими образами такої тематики виявляється самотність і власна неповторна шкала цінностей і уявлень, притаманна китайській духовній традиції. Тому необхідно дещо детальніше представити загальні принципи відображення явищ природи, її стихій і закономірностей у споріднених видах мистецтва – поезії та живописі, обумовлюючи єдність різних форм художнього відображення сил і явищ природи.

Розгляд поетичного і живописного втілення згаданих образів нерозривно пов'язаний з філософськими основами духовного світогляду нації, що формувався впродовж тривалого часу і надто довго (до початку ХХ ст.) ґрунтувався на засадах консервативного збереження традицій. Та навіть новітні впливи технологічно розвинутого, а зараз і глобалізованого суспільства збагатили, але не відмінили системи традиційних цінностей у країні.

1.2. Рефлексії природи та їх музикальність у творчості китайських поетів давнини

Тлумачення образів і символів китайської музики можна представити лише у нерозривному зв'язку з канонами поетичного мистецтва, уявленнями про дозволене і прекрасне, а всі вони спільно ґрунтуються на міфологічних і філософських світоглядних основах про взаємозв'язок Всесвіту – природи – людини і їх координації через художні образи, виражені засобами різних видів мистецтва. Музиці у співвіднесенні трьох рівнів світобудови належить особлива роль.

Як вказує Ван Юйхе «Китай здавна називали країною «Лі Юе» – країною обрядів і музики. Музика і щастя в уявленнях китайців стали невіддільними: музика робить людину щасливою, а щастя надихає людину співати і грати музику» [18, с. 124].

Наведені в попередньому підрозділі висловлювання найвидатніших мудреців переконливо свідчать, що «класичною для китайської культури є думка, що при створенні зразків музичного мистецтва слід прислуховуватися до природних процесів, спрямовуючи вплив мистецтва на гармонійне, шляхетне виховання людини в соціальному та природному середовищах» [39, с. 88]. Ця фундаментальна філософсько-етична засада усіх китайських мислителів, до якого б напрямку чи школи вони не належали, обумовлює і природу художнього виразу у всіх жанрах національного мистецтва – поетичного, образотворчого, театрального, музичного, тим більше, що вони здебільшого поєднуються одне з одним, творячи синтетичні артефакти. До того ж подібна узгодженість з силами і стихіями торкається не лише професійної творчості, але й фольклорних жанрів. Практично кожен із згаданих у попередньому підрозділі філософських напрямків і шкіл, а передусім даосизм, постулює об'єктивність природи, що переважає над суб'єктивними почуттями людини. Через поетичну першооснову основні постулати поетично-філософської традиції проникають і в художню пісню, обумовлюючи

специфічний характер її емоційності: «В класичній поезії людина постає сам на сам перед божеством, знаходиться під неосяжним небом. Цей образ людини відображено в багатьох китайських художніх піснях. Специфічність містичної складової китайської релігійності - основа жанру» [116, с. 11].

Як зауважує Ярослава Шекера щодо зв'язку філософських шкіл і естетичного втілення їх засад, «аналіз найдавніших уявлень та світоглядних концепцій, а також деяких філософських категорій показує, що світобачення (ідея *дао* (道), світотворча енергія *ці* (气), принцип *інь-ян* (阴阳), китаєцентристська концепція світобудови тощо) мало великий вплив на літературу в цілому й поезію зокрема – у зв'язку із “небесним”, за давніми уявленнями, походженням поезії» [166, с. 3].

На великий вплив, який виявляли погляди даосистів, зокрема думки Чжуан-Цзи та низки інших мислителів, на мистецтво, звертає увагу англійський дослідник Майкл Томпсон, наголошуючи на абсолютній перевазі у художньому відображенні світу величі і потужності природи над обмеженими можливостями людини [200, с. 85–89]. Таке ж співвідношення має антропоцентрична і природоцентрична образність у художніх творах, що виникли під впливом буддизму, зокрема під впливом постулату *акаші* як «...абсолютного простору свідомості, у якому думка більше не наражається на жодні перешкоди, оскільки дію будь-яких чинників на роботу свідомості повністю припинено». *Акаша* за своєю головною суттю – це «вільне мислення, яке нарешті функціонує у відповідності до своєї природи, котрою і є безперешкодність, або, іншими словами, – порожнеча» [99, с. 496].

Оскільки в китайській художній традиції переважає ритуальність як один з провідних принципів, то мистецькі артефакти здебільшого мають синтетичну природу, об'єднуючи різні види мистецтва, то вказана Томсоном «позаособовість» є для нього цілком зрозумілою і становить її невід'ємну особливість. Але й і у формах професійного мистецтва впродовж тисячоліть, як у поетичних, живописних чи музичних шедеврах минулого, так і в сучасній культурній свідомості у всіх її вимірах подібний принцип залишається вельми

актуальним. Людина визнається нерозривною часткою природи і як така переважно зображається у літературних чи живописних творах як менша, дрібніша істота порівняно з величию природи.

Водночас невірно було би так само однозначно стверджувати, що мистецтво розвивалось лише як образно-художнє втілення та інтерпретація філософських ідей. Навпаки, символіка у всіх її формах та матеріалі різних видів мистецтва мала надзвичайно великий вплив на філософський світогляд китайських мудреців. В цьому аспекті варто навести спостереження американського мистецтвознавця Джеймса Роулі: «Китайці дивились на життя через призму не релігії, філософії чи науки, а, головним чином, мистецтва. Видається, що всі інші види їх діяльності були забарвлені художнім світовідчуттям. Китайці віддавали перевагу мистецтву в цьому світі над релігією, поетичному мисленню, що дає простір уяві, – над раціоналізацією. А замість науки вони слідували фантазіям астрології, алхімії, геомантії і передбачень долі» [197, с. 57].

Зрозуміло, що й тематика китайської вокальної музики ніяк не могла поминути цього кола образів, як одного з фундаментальних для національного світогляду. Більше того, завдяки специфіці свого художнього «інструментарію» втілення образів природи у вокальній музиці досягало більш об'ємного, емоційно переконливішого результату, аніж тільки суто словесне вираження. Адже звучання слова у співі розкривало за допомогою характерного інтонаційного компендіуму, ритмічних акцентів, динамічної палітри, загалом, всієї системи музично-виразових засобів той особливий стан абсолютного єднання людини з природним оточуючим світом, який вважається в національній філософії, етиці та естетиці, а навіть в самому побуті китайців найвищим ідеалом.

Для того, щоби належним чином підтвердити основну гіпотезу поданої дисертації щодо синкретичної єдності музичного – вербального – зображального втілення образів природи у музично-поетичних артефактах сучасності і недалекого минулого, тобто ХХ ст., та вказати на багатотисячолітню

традицію такого багатоаспектного відтворення реляції «Універсум – природа – людина», видається необхідним навести низку текстів із «золотого віку» китайської поезії.

Символізм втілення природи засобами поезії і музики був знаний з давнини, нерідко його описували у поетичних формах, у прозових текстах, у філософських трактатах. Наприклад, ще в першій половині XVII ст. Сюй Шан Ін у своєму трактаті «Цитра гірського струмка» так описав аналогії мелодії з горами і водами: «При виконанні мелодії, сповненої піднесенням (гірським) звучанням, можна змусити слухачів услід за музикою піднятися у високі гори. Коли мелодія наслідує звуки води, слухач може відчувати себе немовби похитуючись на хвилях, почути дзюркотіння струмка. Музика може змінювати місцями холод і тепло» [118, с. 22].

Хоча здебільшого символізм образів природи в художньому доробку сучасних композиторів спирається на філософські постулати давніх мислителів, так само, як і поезія Танського періоду служить взірцем для літераторів XX – XXI ст., все ж можемо помітити складні і неоднозначні процеси переосмислення «вічних» світоглядних цінностей китайської культури під впливом зближення з європейською культурою і, особливо, на сучасному етапі в зв'язку з глобалізацією і максимальним розширенням інформаційно-музичного поля.

Та ж гармонійна єдність постійно наголошується в класичній китайській поезії, як наприклад, у вірші “Блукаю біля прохолодного джерела в Наньяні” Лі Бо: «Безжурно співаю, / Дивлюсь на хмари і місяць... / А пісня скінчиться – / послухаю крони сосон» [212].

Вельми важливо розуміти і брати до уваги у аналізі поетичних текстів як давніх поетів, так і сучасних артефактів, покладених на музику композиторами, - розбудовану і складну систему алегорій і алюзій, які можуть зовсім непрямом вказувати на певну предметно-сюжетну лінію. Адже впродовж тривалої тисячолітньої традиції символічному переосмисленню піддавались чи не всі оточуючі предмети, стихії, явища живої і неживої природи, соціальні умови,

конкретні події чи казкові постаті: це і дракон – і слива, і пекінська опера – і журавель, знаки Інь – Ян, ієрогліфічні лінії – і запах жасмину. Все, на чому спочине око поета чи живописця, виконавця на інструментах чи співака, може отримати своє символічне тлумачення і зайняти належне місце у складному орнаменті тексту чи малюнку. Їх співвіднесення з багатоманітними і часто несталими людськими почуттями, самим суперечливим плином життя, суспільними відносинами, історичними перемінами позначене такою ж багатовимірністю, як і саме розуміння того чи іншого символу, запозиченого зі світу природи.

Наскільки тривалим, складним і неоднорідним був процес утворення символіки китайського мистецтва, вказує Цинь Тянь, аналізуючи знакові для сучасної музичної репрезентації національні пісенні зразки: «У кожному національному мистецтві існують образи, що увібрали в себе риси ментальності народу, які акумулюють сутність національного характеру. В китайському музичному мистецтві, як і в будь-якому іншому, особливого значення набувають образи, що містять риси високого ступеня узагальненості. Їх характеристики склалися протягом століть і досягли рівня національних символів. У Китаї мірою всіх речей виявилася не людина, а природа, яка є нескінченною і тому непізнаваною. У стародавніх віруваннях китайців обожнювалися будь-які об'єкти природи: дерева, камені, струмки, водоспади» [139, с. 5].

Отже, природа в китайському художньому світогляді сприймалась не просто як джерело життєвих благ, завдяки яким людина може виживати і створювати матеріальні цінності, але й як джерело постійного духовного натхнення, осердя вищої мудрості, заглиблюючись в яке людина може зрозуміти сенс свого буття, свої цілі і завдання на цій землі. Тому китайська поезія від давнини зосереджується на тих різноманітних, іноді прихованих і «зашифрованих» посланнях, які надає природа людині. Розкодовуючи їх, людина здатна зрозуміти позитивні, плідні можливості гармонійного

співіснування з природою і розумно та доцільно використати життєдайність її дарів.

Але враховуючи вищезазначену багатозначність і схильність до непрямих – алюзійних, алегоричних – відображень образів природи, чи то у словесно-поетичній, чи у графічно-живописній, чи у музичній матерії, їх художній вираз завжди спрямований на активну співтворчість, на розвиток власних здібностей та інтелекту реципієнта: читача, слухача, глядача. В цьому полягає втілення в художніх формах конфуціанської ідеї виховання індивідуума через мистецькі враження і активне сприйняття та інтелектуально-емоційну співтворчість. Як від автора кожного витвору мистецтва у всіх його видах вимагалася максимальна старанність і майстерність у втіленні свого задуму – так і від того, до кого цей твір адресований, хто сприймає його творіння, очікується глибинне розуміння і через нього вдосконалення своєї особистості.

Таким чином здійснюється морально-виховний вплив мистецтва на людину, на її соціалізацію й інтелектуальне та духовне зростання. Ця традиція також сформувалась ще у давнину. В одному з канонічних конфуціанських трактатів «Юе Цзи» так формулюються завдання музики у їх єдності з природою і впливі на особистість: «З допомогою пісень людина спрямовує себе на правильний шлях і розвиває найкращі свої сторони. Тоді його дії є співвідповідними рухи неба і землі, та встановлюється гармонія чотирьох пір року, правильний хід планет і сприятливий розвиток всього живого» [35, с. 306].

У віршах сучасних китайських поетів, до яких звертаються композитори, обираючи тексти для своїх камерно-вокальних творів, знаходимо численні алюзії і символи, які тлумачать сили природи, космогонічні уявлення відповідно до національних філософсько-етичних засад. Тож закономірно, що саме ця тематика залишалась вельми поширеною незалежно від зміни епох і державного устрою Китаю, попри всі радикальні переміни. Вона символізувала непохитність духовних устоїв, системи морально-етичних цінностей китайського народу і в цій іпостасі знайшла своє переконливе відображення в

численних вокальних мініатюрах композиторів ХХ – ХХІ ст. на вірші давніх і сучасних поетів.

При тому образні сфери стихій – п'яти елементів; природні рельєфи, серед них особлива роль гірських масивів, вершин; алегорії пір року; поетична багатозначність елементів живої природи, таких як дерева, птахи, квіти, належать до найчастіше представлених у літературних рефлексіях. В інтерпретації цих «вічних» тем, у непроминушому захопленні досконалістю природи і співзвучності з нею почуттів і думок людини виявляється спадкоємність духовної традиції, продовження високого стилю, притаманного спадщині видатних поетів давньої доби.

Як зазначає Лу Цзе, «неможливо оминати літературно-поетичні першооснови національного естетичного світогляду, тим більше, що він теж істотно відрізняється від європейського, зокрема тим, що практично не розділяє у поетично-метафоричному тексті буквального виразу від переносного сенсу (це зауваження буде вельми важливим для розуміння сутності звукозображальності в китайській програмній музиці). Смысл кожного поетичного рядка приховує ряд алюзій, сформованих символікою національної культури. В цій поезії слід шукати виходів поза межі конкретного денотату, розуміти натяки і символи, знайомі читачам, вихованим у китайській духовній традиції. Отже, слід визнати, що основною властивістю поетичного тексту завжди є його ігрова метафорична природа» [62, с. 59].

Таким чином, поетичний вираз природи у китайській літературній традиції позначений особливого роду символізмом – не прямим, не однозначним, далеко не завжди сили природи виступають резонансом почуттів людини. Зрештою, це також трапляється доволі часто, коли через алегорії природи розкривається сутність людського характеру, переживань, почуттів і настроїв ліричного героя, його думок про свій життєвий шлях, дорогих йому людей або навпаки: випробування і втрати. Але не менш типовим для китайської поезії та живопису є зображення елементів зовнішнього світу і стихій як самоцінної сутності, як досконалого породження Дао, вартісного

самого по собі, насиченого розмаїтими нюансами і тонкими смисловими «світлотінями».

Це, в свою чергу породжує вельми особливі образно-змістовні конотації, на які і звернула увагу дослідниця у вищеподаній цитаті: більшість з них може бути зрозуміла лише для тих, хто вихований у національній традиції і знає приховані сенси предметів і явищ у їх мистецькому відображенні. Вони далеко не завжди можуть тлумачитись раціональними структурами прямих аналогій поетичного чи живописного образу-символу до зовнішнього прототипу. Швидше може відбуватись зворотній процес: даний образ практично не ідентифікується і не розшифровується внаслідок суто логічного зіставлення образу з його реальним аналогом. Для того, щоби збагнути сутність поетичного послання, зашифрованого у складній системі відносників, натяків, алюзій до різного роду речей і явищ оточуючого світу, слід керуватись більше інтуїцією і тонким емоційним співвідчуттям. Тут вступає в дію спостережений Олександром Самойленко «”великий” спільний досвід людської культури – це, насамперед, досвід символічного означення реальності, створення різного типу знакових інструментів керування нею, але головне – створення власної людської смислової реальності» [89, с. 216]. Дана реальність передбачає норми мислення та поведінки, певні типи життєвого укладу, розмаїття переживання та емоційних реакцій; іншими словами, вона передбачає певні способи та різновиди психологічного моделювання, матеріал для якого щедро надає мистецтво.

Наскільки глибоко закорінена в ментальності нації, в системі її духовних цінностей такий підхід до художніх текстів і їх змісту, свідчить вже навіть найдавніша поетично-музична збірка, від якої умовно ведеться відлік шедеврів китайської поезії, «Шицзин». Вона згідно оцінюється всіма дослідниками як поезія з багатозначними підтекстами, в якому реципієнтові – умовному гаданому виконавцеві, здатному проникнути в шифр витонченої символіки, адресуються поетично-музичні тексти, що потребують активної співучасті тих, хто буде до неї сягати. Таким чином здійснюється також інтелектуальний

діалог та «виховання шляхетних почуттів», згідно відзначений численними китайськими і західними дослідниками [9; 45; 67].

Такий художній світогляд формувався впродовж тисячоліть, він не втрачений і сьогодні, навпаки, отримує нові відтінки смислів і збагачується новими образними сенсами – не в останню чергу завдяки вільному творчому діалогу з європейськими мистецькими тенденціями і світоглядними установками. Відтак доречно представити історичні витoki китайської поезії і живопису, зазначаючи специфіку поширення та естетичної інтерпретації образів природи на кожному з історичних етапів розвитку різних видів мистецтв.

Якщо розглянути основні етапи розвитку поетичного мистецтва, то слід вказати на те, що її кульмінаційні періоди завжди пов'язані з існуванням синкретичних музично-поетичних жанрів. Почати варто саме із згадуваної вище книги «Шицзін», не лише тому, що вже в ній маємо певний компендіум омузикалених віршів, пов'язаних з образами природи. «Літературна енциклопедія» дає їй наступне визначення: «„Шицзін“ (китайською „Книга пісень“) – пам'ятка китайської лірики IX-VI ст. до н. е., складається з 305 творів, які відібрав Конфуцій, вважаючи їх етичними зразками» [173, с. 586–587].

Особливу увагу слід звернути на саму побудову творів із священної книги: «Ши – форма китайського вірша, за доби літературної пам'ятки „Шицзін“ назва поезії загалом, пізніше – тільки письмово врегульованого віршування (уставний вірш) Найдавніші ши мали вигляд рядка з чотирьох складів-ієрогліфів, очевидно, метричної будови. Класичними ши були п'ятислівні, пізніше – семислівні поезії. У них відбувалося чітко регламентоване чергування музичних тонів та складної методичності (творча практика Шень Ює і представників Танської поезії) Верси римувалися зазвичай через один, використовувалась наскрізна рима, цезура розмежовувала рядки так, що у п'ятислівному рядку перша половина видавалася коротшою, а в семислівному – довшою. Різновидом ши були обірвані рядки (цзюецзюй), тобто чотиривірші з

неримованим останнім рядком У ХХ ст була спроба оновити цю архаїчну форму вірша у вигляді верлібру цзюю» [172, с. 586].

Як зрозуміло з поданого визначення «ши», поезія у книзі «Шицзін», як і пізніші зразки ши, що вже належали до традиції юефу, була співаною і не мислилась окремо від музичної складової. Саме така її візія утвердилась у пам'яті поколінь і перетривала до сьогодні, залишаючись одним із фундаментальних інваріантів – інспірацій творчості у будь-якому виді мистецтва. Враховуючи це, ши не просто заклали основу мистецького образу світу, а в певному сенсі обумовили зворотній процес: сприйняття світу крізь призму художньо-поетичного образу.

Опосередковано це підтверджується у спостереженні сучасного мистецтвознавця Цзун Бай Хуа: «Китай – це царство й батьківщина поезії... З “Шицзіну” (“Книги пісень”) ми начебто чуємо відлуння сивої давнини; у словах “качки кричать на острівці”, “красуня стоїть біля води”, “лунають відгуки часів”. Схоже, що сучасну людину вони повертають у давноминулі століття з їх простотою і безпосередністю, у безгрішній людській “рай”» [134, с. 165]. Прикметно, що в двох із трьох наведених цитат із зразків «Шицзіну» два мають безпосередні звукові меседжі – «кричать» і «лунають», і так само дві з трьох апелюють до картин природи.

Крім музично-поетичної форми ши існувала й інша поширена від давнини і збережена до сучасності музично-поетична форма ци. Хоча тематика і образність, яку вони втілюють, переважно перетинається і співпадає – це паралелізм природи і людини, оспівування неминучості призначення для кожної живої істоти на землі, про досконалість недіяння Дао, рефлексії, а водночас інтерпретації історичних фактів та міфологічних постатей і подій – за своєю структурою вони відрізняються. Для ши притаманна дворядкова строфа, що може включати чотири, п'ять або сім слів, які розділяються паузою в різних місцях строфи у залежності від кількості слів: якщо слів у рядку чотири або п'ять, то пауза ставиться після другого слова, якщо сім – то після четвертого слова [82, с. 19].

Натомість структура пісенної поезії ци диктувалась мелодією, до якої пристосовувались слова, цей жанр був виключно музично-поетичним у повному сенсі слова, тобто суто пісенним. Тому і кількість рядків у ньому була нерегламентована і часто строфа складалась з різної кількості слів, а рядки були нерівними [82, с. 19].

Характеристика структури і манери виконання традиційної співаної поезії видаються особливо важливими в контексті обраної теми, бо вона залишається актуальною і в сучасній камерно-вокальній творчості, хоча й інтегрується з принципами письма європейської *Kunstlied*.

Відомо також, що виконання ши нерідко супроводжувалась інструментом, його звучання повинно було не тільки підсилювати емоційне наповнення поетичної рецитації, але й в деяких моментах імітувати звуки природи, про яку йшлося у музично-поетичному тексті. На жаль, до нас не дійшли записи музичного компонента давньої традиції, оскільки і первісна версія священної книги «Шицзін» була знищена і лише згодом відновлена в кількох варіантах.

Проте на основі просодії мовленого поетичного слова, його фонетичного звучання, метрики, за канонами якої відбувалось «чітко регламентоване чергування музичних тонів та складної методичності», а також відповідних ритмічних акцентів, обов'язкових у речитації вірша, можна уявити собі цілісну музикальну послідовність й ритмоінтонаційну експресію поетичного артефакту. Такий тип музикальності, хоч і осучаснений та синтезований з європейськими засадами у XX – XXI сторіччі, залишається актуальним у сучасній китайській художній пісні, обумовлюючи як самі принципи *написання* камерно-вокальних взірців, так і манеру їх *виконання*, а відповідно – і їх *рецепцію*, поширення і функціонування в національному середовищі та за його межами.

Головною характерною особливістю національної поетичної традиції був принцип її задуму і виконання, який передбачав єдність елементів поетичного змісту, музикальності його рецитації, а до того ж – і зорового сприйняття. Китайська поезія, починаючи від її зародження, була синтетичним художнім феноменом, тобто поєднувала вербальний зміст з усіма підтекстами і

розмаїтими багатозначними алюзіями із зоровим образом і музичним звучанням, творячи цілісний художній образ. «Специфіка сприйняття поезії через ієрогліфічний малюнок пов'язується з категорією *вень* (文) – орнаментом на тілі людини. Мелодійність і своєрідна (то висхідна, то низхідна) інтонація поезії – це явне втілення дуальності світобудови, як писав поет Шень Юе наприкінці VI ст.» [166, с. 4].

Вагомість звукового наповнення поезії пояснювалась тим, що вона була призначена не для «чистого» читання, а для рецитування, причому мелодичний малюнок, манера і акценти рецитування становили нерозривну єдність з графікою ієрогліфів і були однаково важливими для художнього образу. «Для того, щоб художній образ, виражений одним чи групою ієрогліфів, справив відповідне враження на реципієнта, необхідною умовою було прочитання вірша вголос, адже лише звучання слів (із відповідною інтонацією) активізувало увагу слухача та викликало в нього відповідні асоціації» [171, с. 104–105].

Звідси походить ще одна особливість поетичного викладу, яка привертатиме увагу в текстах сучасних пісень: часте повторення окремих рядків. Воно може сприйматись як бажання підкреслити ключові образи музично-поетичного артефакту, але в національній традиції мають синкретичну функцію: «Графічні особливості китайської мови підсилюють зорове сприйняття поезії (асоціації, викликані в китайського читача поєднанням графічних елементів конкретних ієрогліфів, образ, створений нагромадженням ієрогліфів з однаковими елементами тощо) – на відміну від європейських мов. З іншого боку, при слуханні декламованої поезії китайці підсвідомо відтворюють в уяві зорові образи ієрогліфів, тому в результаті звук разом із уявним зображенням і творять художні образи» [171, с. 105].

Не менш важливим у формуванні художньо-поетичної цілості виявляється мелодика вірша, причому не в переносному, а в прямому сенсі, як вираз глибинного сенсу поетичної рефлексії, її трансцендентної суті. «Навантаження, яке несе звук, зумовлене також тим, що він був знаком трансценденції при втіленні духовного субстрату при творенні словесності.

Отже, звук, за допомогою якого народжувались у пориві натхнення літературні твори давнини, відтворював їх же наступним поколінням. Загальну образність зумовлювала й фонічна будова вірша, в якому, як було визначено наприкінці VI ст. поетом Шень Юе, музичність і своєрідна (то висхідна, то низхідна) мелодія були явним віддзеркаленням дуальності світобудови» [171, с. 104].

Враховуючи співність китайської просодії, така рецитація вірша відзначалась різноманітними мелодичними підйомами, спадами, перемінними акцентами, виразною інтонаційною послідовністю у побудові фраз – тобто декламаційне виконання вірша цілком відповідало музичному виконанню і може розглядатись як музично-декламаційна єдність. Як і більшість інших художніх символів і алегорій, складна і розгалужена у розмаїтих відтінках змісту і сенсу система поетичних образів ґрунтується на філософських засадах, зокрема застосовує головну ідею першопочатку – дуальність Інь і Ян – як підставу формування поетичного стилю, в якому діалектично взаємодіють яскраво контрастні елементи.

«Ще Цао Пі¹ зауважував, що у витонченій словесності втілюється ці (енергія) – і прозора, і каламутна. Справді, адже “прозорий” – це ян, “каламутний” – інь, отже, взаємоподолання і чергування двох начал, що лежать в основі ритмів Усесвіту, віддзеркалюється у віршах, і слова Цао Пі можна розглядати як констатацію цього факту... Таким чином, ідея нерозривної єдності інь-ян втілюється у формі (彤) словесності вень, і цю ідею ми розглядаємо як загальний мегаобраз китайської поезії» [171, с. 104].

Посилання на Цао Пі не випадкове – він разом з «трьома Цао» став одним із засновників нового напрямку китайської поезії, найважливішого для дисертації: пейзажної лірики, в якій відображення образів природи подається у співвіднесенні з рефлексіями і переживаннями ліричного героя. У віршах Цао Пі нерідко присутні розгорнуті пейзажні замальовки, котрі супроводжуються мотивами радості усамітнення на лоні природи, зачудовання красою оточуючої

¹ Цао Пі – середньовічний китайський імператор періоду Саньго, періоду Трицарства, перший імператор династії Вей (220–226). Поет і теоретик китайської літератури, що розширив жорсткі межі конфуціанського канону в поезії.

дійсності, втечі від мирської суєти. Все це дозволяє бачити в Цао Пі засновника ще одного специфічного – „романтико-елегічного” – творчого стилю, а його лірику вважати безпосередньою попередницею поезії з мотивами усамітнення і пейзажної лірики як самостійних тематичних напрямків.

Отже, саме від трьох Цао і серед них Цао Пі та інших поетів його покоління та наступників, у літературі Шести династій (раннє Середньовіччя, III – VI ст.) відбулося кілька знаменних змін у національній літературі [199]. Першою зміною стала авторизація поетичних текстів і виявлення індивідуальності поетів та літераторів, серед яких, як зрозуміло вже з прикладу Цао Пі, були люди різного соціального стану. Серед авторів були дуже різні постаті, починаючи від нижчих верств, вихідців з селянства аж до найвищих соціальних шаблів, навіть імператорів.

Другою особливістю цієї поезії стало виникнення значно ширшого спектру тем і образів – не лише урочистих од і гімнів, ритуальної та епічно-історичної поезії, але й лірики у всій її тематичній багатоманітності, зокрема значне місце займають образи природи у нерозривній єдності з людськими почуттями і переживаннями, з алюзіями або протиставленнями з драматичними історичними подіями. Особливе місце займає тут жанр юефу – спочатку цей термін стосувався спеціальної палати при імператорі, яка повинна була збирати й досліджувати народні пісні і перекази, а згодом ця назва перенеслась і на саму пісенну традицію, що численно поширилась в багатьох регіонах і в історичній перспективі відома у двох основних періодах: ханському і Шести династій. Але й інші жанри, що поступово формуються услід за ши, відрізняючись іншими принципами побудови та розгортання музично-поетичного (а нерідко ще й танцювального та театралізованого матеріалу), розкривають взаємодію людини і природи, або ширше, тріади Неба – Людини – Землі.

Так у вокально-поетичному жанрі «ци» доволі значну роль відіграє імпровізаційність, спонтанність виразу, тож відображається безпосередня реакція виконавця-автора на враження від природи. Жанр «дацюй» передбачає

синтетичну єдність пісенного, танцювального й інструментального начала, тісно пов'язаний з національним театром і міфологічними сюжетами у ньому, в зв'язку з чим образи природи у ньому – квіти, дерева, птахи, риби, звірі – постають в умовно-алегоричній формі.

З музично-театральною традицією пов'язане і виникнення баладних жанрів, таких як чжугундяо і особливо таньци, які мали доволі значний вплив і на подальші епохи розвитку музично-поетичної традиції, та деякі елементи яких збереглися і до сучасності. У них теж надто яскраво постають образні паралелізи природи – життєвих подій та переживань людей, а театральна концепція спонукає з особливою увагою втілювати звукозображальні та звуконаслідувальні елементи сил природи.

Третя зміна торкається регіональної диференціації поетичної спадщини, особливо виразно помітної у фольклорній співаній поезії. Літературознавці слушно відзначають своєрідність народної музично-поетичної форми юефу Південних і Північних династій, в яких остаточно утверджується музично-поетична єдність національних артефактів. Притому для юефу Південних династій більш притаманна любовна лірика, діалогічність викладу між закоханими хлопцем і дівчиною. Натомість для юефу Північних династій характерна більша епічність, оповідність, що дозволяє провести паралель з баладними жанрами європейського музично-поетичного мистецтва аналогічного періоду.

У всіх регіональних різновидах та поетичних школах, що численно виникають у означений період – «Сім чоловіків ери цзянань», «Сім мудреців з бамбукового гаю», «Поезія сокровенних висловлювань», «Поезія садів і полів» Тао Цяня, «Поезія гір і вод» Се Ліньюня, поезія придворного стилю – бачимо незмінну повторність моделі співвіднесення людини і природи, алегоричність зв'язку у природніх процесах і життєвому циклі людини, що мисляться як нерозривне ціле.

Ще яскравіше розвинулась пейзажна поезія у кульмінаційний період китайської культури – в епоху Середньовіччя за династії Тан. Недаремно VIII-

IX століття називають «золотим віком» китайської поезії. Важко точно визначити кількість творців тогочасної літератури, але приблизно їх кількість становить майже дві тисячі осіб, а кількість поетичних текстів, які вийшли з-під їх пера, близько п'ятдесяти тисяч. Здатність віршувати цінувалась настільки високо, що її перевіряли при зарахуванні на посаду імператорських чиновників [195, с. 114–122].

Провідними творцями танської поезії справедливо вважають Лі Бо (символічно, що саме його прізвище перекладається як «біла слива», тобто має тісний зв'язок зі світом природи), Ду Фу та Ван Вей. Оскільки поезія отримує різноманітні індивідуальні виміри, її автори виражають особисті почуття і спостереження, хоч і спираються на загальноприйняті канони і філософсько-світоглядні основи, то доцільно окреслити пейзажну лірику тієї епохи як «психологічно-рефлексивну» у відображенні і зіставленні основних об'єктів: «Небесної досконалості – краси природи – людини». Притому людина часто постає у цих віршах не лише у замилюванні досконалістю оточуючого світу, але й у своїй протилежній іпостасі – як слабка і сповнена внутрішніх суперечностей істота, що здатна руйнувати гармонію довкола себе, не розуміючи свого призначення на землі, не здатна по-справжньому оцінити красу довколишнього світу.

Такою вона бачиться зокрема у відомій поезії Ду Фу «Ночівля у теремі на березі річки» [211], в якій прекрасна картина нічного водного ландшафту затьмарюється роздумами поета про воєнне лихоліття, супроти якого він безсилий, і через те нездатний повернути гармонію неба і землі так, як цього вимагає Дао: «Вже сутінки впали, з'єднали стежки з горою;/ Високий будинок милується / ликом ріки. / На скелях зависли хмарини / блаженного краю, / А хвилечки граються місяцем, / повним таким! / Шугають примарами в синь / журавлі і лелеки, / Шакали й вовки пожвавішали - / їжа нова... / Журюся війною, не сплю – / сон мій вилито з глека. / Безсилий гармонію дати / я небу й землі. І безсилі слова».

Натомість дещо інакше спостерігає за буттям людини і природи інший найвидатніший танський поет Лі Бо, який розвивав свій світогляд під величезним впливом даосизму. Ще в юності він відмовився від кар'єри державного чиновника і провів багато років поруч з учителем – даосом на горі Міньшань.

Тому в своїй поезії він більше замислюється над глобальними проблемами буття і в різних вимірах розкриває (при)сутність Дао у всьому сущому. Характерним є для нього більш медитативне відображення алегорій і символів природи, яке можна розглядати як аналогію до ідеалу «недіяння» Дао, так, як це помічаємо у знаменитому вірші «Запитання і відповідь у горах»: «Мене спитали, в чому смисл мого життя у горах. / Я усміхнувся і промовчав, ну що тут говорити! / З дерев опалі пелюстки пливуть у далечі-безвісті – / В новий, у зовсім інший світ, байдужі до людського!» [206] (Переклад українською Генадія Туркова).

Новатором у танській поезії був Ван Вей, який запропонував новий тип вірша саме у пейзажній ліриці: «обірвані строфи» цзюецзюй, завдяки особливій експресії недомовленості створюють вельми яскраві образно-емоційні ефекти поетичного меседжу, як наприклад, у поетичному диптиху «Мелодії безтурботної весни» [5, с. 18]: «1. О, скільки їх тут, / абрикосів на березі річки! / І знов розцвіли / під теплим нічним вітерцем. / Заповнився сад / квітками всіляких відтінків, / Які відбиваються / в темно-зеленій воді. 2. У двірцевому парку / дерев - неможливо злічити! / І квіти на них / все нові і нові розцвітають. / Карети - напахчені, / вершники - в пишних едвабах. / Вітерець хоч і тихий, / та трохи здіймає пилуку».

Так само нерозривно пов'язувалась із художнім сенсом вірша (як і *vice versa* – враження від живопису чи каліграфії мало не лише візуальне, але й поетичне підґрунтя) каліграфічне написання його ієрогліфів. Нерідко знамениті поети давнини були водночас і видатними каліграфами, причому цей мистецький талант цінувався аж ніяк не менше, ніж володіння літературним словом. Ось як про свого колегу відгукувався видатний поет, художник і

каліграф сунської епохи Су Ши: «Коли вірші й картини пишуться за одним законом, небо стає ясным... Поглянеш на картини Ван Вея – у них вірші, прочитаєш вірші Ван Вея – в них картини» [134, с. 171].

Тобто синкретична природа художнього виразу китайської поезії проявляється вже на рівні самого візуального запису поетичного тексту, його графічне зображення становить настільки ж суттєву складову цілісного художнього образу, як і зміст слів *in genere*. Це нерозривне поєднання смислового вербального – барвно-просторового, візуального – інтонаційно-мелодичного, слухового елементів поетичних артефактів, що конституціоналізувалось в китайській духовній традиції впродовж багатьох століть – починаючи від музично-поетичної форми ши і її початків у священній книзі «Шіцзин», попри становлення поетичних форм народної поезії ши і ци у різних регіональних школах юефу – до танської поезії та її вершинних здобутків у період Високого Тан, а також збереження і примноження цих традицій у наступні періоди національної історії – обумовило оригінальність самої поетичної манери, яка володіє значним сукупним виражальним потенціалом, спрямованим не лише на розуміння змісту, але й на візуальний і слуховий ефект.

Цікаво, що не лише найбагатша гама барв у поетичному виразі, не лише слухові аналогії сповняють поетичні форми китайських митців. Не менш винахідливо поети здатні передавати через єдність слова і музичної інтонації такі особливі відчуття, як просторову багатовимірність. На це звертають увагу дослідники: «Виражальний ефект згортання навколишнього простору (“Пташина кричить над потоком” Ван Вея) чи його розгортання (“Споглядаю священну гору” Ду Фу, 712-770) при змалюванні пейзажу, побутового оточення героя тощо бере початок із космогонічних уявлень китайців (*дао*, субстанції *інь-ян*, енергія *ци*). Згадка про сторони світу (вірш Ду Фу “Разом із Чжугуном підіймаємося на пагоду храму Цинь”) свідчить про розвинену просторову свідомість китайців» [166, с. 12].

Втілюючи філософські ідеї натуроцентризму, притаманні в різній формі як даосизму, так і буддизму та конфуціанству, розглянуті у попередньому підрозділі, китайські митці намагались максимально цілісно охопити світ природи у всіх його найдрібніших деталях, передати барвистість і простір кожного із зображуваних об'єктів. Відтак стає зрозумілим, що китайська поезія і живопис представляють дещо іншу концепцію відображення образів природи у художньо-виразовій системі, аніж це притаманно візуальній та літературній спадщині їх європейських колег.

Навіть якщо на перший погляд сам об'єкт, втілений у мистецькому артефакті, є тим самим в китайській і європейській художній спадщині та може видаватись, що і підхід до їх інтерпретації виявляє риси спільності, насправді його образно-інтелектуальне осмислення доволі істотно відрізняється одне від одного. Так у китайській традиції провідною впродовж віків залишається ідея вічного відродження природи, а людина, з нею пов'язана, досягає просвітлення, коли здатна зрозуміти природні процеси і співвіднести з ними у повній гармонії і прийнятті «недіяння».

Що ж до музики, то вона здатна розкрити потаємні порухи душі людини у її спілкуванні із поетичним зображенням природи і служить підсиленню емоційного впливу мелодизованої рецитації поетичного тексту, внутрішньо «підсвічуючи» окремі виразові деталі поетичних алегорій. Її нерозривна єдність з поетичним змістом, з мелодикою рецитації вірша створює неповторність національної традиції, відтак потребує спеціальних підходів до розуміння у різних жанрах.

У наступних аналізах камерно-вокальної музики XX – XXI ст., написаної китайськими композиторами, будуть враховані наступні виразові особливості, зазначені у поданому підрозділі:

а) тісний нерозривний зв'язок змісту поетичного тексту, що символічно відображає пейзажні образи природи, і поетичної манери його рецитації. Оскільки для повного розуміння сенсу камерно-вокальних творів, написаних до китайських віршів, потрібно знати мову, до того ж розуміти і відчувати її тонкі

мелодично-поетичні відтінки, то до кожної з пісень буде додаватись переклад, здебільшого здійснений самою дисертанткою, поетичного сюжету пісні. Це необхідно для того, щоби пояснити музичну інтерпретацію суті вірша і розкрити природу зв'язку поетичного слова – вокальної мелодики – фортепіанного супроводу;

б) у аналітичних розвідках пісень – тексту і мелодії – буде спеціально наголошуватись особлива увага до багатозначного символічного значення поетичних образів, закладеного у текстовій верстві та своєрідно розкритого музичними засобами;

в) на основі філософсько-поетичної традиції простежимо не лише суто естетичні виміри окремих аналізованих артефактів – захоплення красою природи, відтворення її неминучого колообігу і мудрої досконалості, але й морально-виховні меседжі, які неодмінно містить кожна пісня, згідно з конфуціанським ідеалом мистецтва. Етична складова присутня у всіх піснях китайських композиторів, навіть якщо позірно видається, що це суто пейзажна лірика;

г) для розуміння сучасних камерно-вокальних артефактів важливо зрозуміти, що поетична традиція Китаю передбачає алегоричне зображення почуттів ліричного героя, втіленого через символіку образів природи; вона зберігається до сьогодні і отримує своє яскраве втілення у піснях сучасних композиторів;

д) огляд різних традиційних музично-поетичних жанрів здійснено для того, щоби показати, як переосмислюються і оновлюються згадані форми і жанри китайської співаної поезії у творчості нового часу. Йдеться про такі жанри, що виникли впродовж тисячоліть розвитку китайської цивілізації, як ши, ци, юефу північних і південних регіонів, цзюецзюй, чжугундяо і таньци, деякі елементи і прийоми з яких знаходять свою адаптацію в сучасній музиці. Проте на сучасному етапі вони інтегруються з принципами музичної виразовості, запозиченими з європейської камерно-вокальної музики, передусім з *Kunstlied*, яка хоч і була присвоєна китайською академічною професійною школою менше,

ніж сто років тому, зуміла отримати своєрідне і переконливе художнє втілення у творчості національних представників. Тому одним із важливих акцентів дослідження стане знаходження доцільних і обґрунтованих точок перетину «національно питомого – європейського адаптованого» у музичній мові китайських пісень, які аналізуватимуться з позиції досягнутого художнього результату.

1.3. Образи природи в китайському живописі та їх вплив на музичну інтерпретацію навколишнього світу

Китайський живопис в тій самій мірі, що і поезія та музика, був тісно пов'язаний з філософськими поглядами. Тож аналогічно до інших видів мистецтва національні художники створили систему канонів і правил, згідно яких можна було найпереконливіше передати духовні ідеали. Звісно, що в першу чергу йдеться про сприйняття і відтворення реляції «природа – людина» згідно з засадами даосизму, трактуючи Дао як непорушний закон Всесвіту у єдності людини і природи. «Китайський пейзаж – це зображення частини неосяжного світу, грандіозного космосу, в якому людина протистоїть величі та незбагненності простору і часу; тому для китайського художника і глядача він наповнений екзистенційним сенсом» [43, с. 70]. І підкреслюючи незнищенність цієї традиції, зазначається: «Сьогодні природні ландшафти залишаються потужним джерелом натхнення для китайських художників» [43, с. 70].

Історія розвитку китайського живопису налічує кілька тисячоліть і, як вказує дослідник «у своїй „малій” формі китайський живопис зародився в сиву давнину і в наступні декілька тисячоліть поступово сформував власну традицію, прибравши художню форму унікального національного стилю. І вже в найдавніших зразках живопису, таких, як „бо-хуа” (картини на шовку), що датуються епохою Хань (II ст. до н. е. – II ст. н. е.), знаходимо риси, котрі знаменували собою початок традиційного китайського живопису. Характерною особливістю цього живопису, на якій треба наголосити передовсім, є поєднання

поезії (віршування), каліграфії, власне малюнок і печатки, які разом складають структуру національного живопису» [134, с. 165]. Отже, і в образотворчому мистецтві, як і в поезії, пануючим є принцип синкретизму, при цьому поданий ряд складових цілісного візуального мистецтва (поезія, каліграфія, малюнок і печатка) слід доповнити музичною інтонацією, про що йшлося у аналізі поетичної традиції.

Ще одна винятково важлива передумова сприйняття живописних артефактів у китайській традиції – це вимога до художника відповідати критеріям не лише за суто професійними навичками і вміннями, не лише за вродженим талантом і фантазією, але й за морально-особистісними характеристиками. Тільки при наявності належних духовно-моральних якостей та інтелектуальної підготовки в різних царинах мистецтва, володіння поетичними і музичними знаннями і вміннями – йому може бути дозволено відображати і творити «красу» зображення на полотні або свитках: «Відповідно до традиційної концепції живопису висока або низька оцінка живописного твору визначається не лише тим, як відшліфована техніка, наскільки сучасною вона є, а тим, як передається глибокий духовний зміст. Цей внутрішній світ художника формується його індивідуальною підготовкою, знаннями в галузі поезії, каліграфії, музики та ін. Оскільки, як уже зазначалося, давні китайці вважали поезію, каліграфію, живопис і музику спорідненими явищами, форми, яких вони набувають, хоча є різноманітними, разом утворюють критерій „краси”» [134, с. 168].

Проте окрім суто духовних та інтелектуальних імпульсів звернення до зображення ландшафтів мистецтвознавці вбачають у домінуванні пейзажного живопису в китайській культурі і цілком екзистенційні інспірації – сам суворий ландшафт величезної території, який створював надто складні умови для виживання і таким чином викликав у безпорадній перед стихіями людини змішані почуття страху перед небезпекою і схиляння перед могутністю стихій і природніх сил, які людина прагнула умилостивити, зрозуміти і пристосуватись до неї «У Китаї, країні гір та неосяжних річкових долин, стихії безмежної

природи мали владу над людиною. Саме тому еталоном життя китайців стала сама природа. Уособлення релігійних уявлень і філософських роздумів, вона сприймалася як величезний Космос, маленькою частинкою якого була людина. Все життя людини, вся її духовна діяльність стали співвідноситися з природою, а спілкування з нею перетворилося на складну та деталізовану естетичну систему» [2, с. 121].

Невипадково, що саме пейзажний живопис, починаючи із «золотого віку» національної культури, епохи Тан, став основним жанром образотворчого мистецтва і сприймався вельми деталізовано та диференційовано як у жанрово-тематичній площині, так і в усталенні самих технічних прийомів живописного письма. У порівнянні з європейськими канонами відображення природи у живописі китайська традиція має доволі суттєві відмінності, обумовлені згаданою цілісністю і багатоаспектністю діяльності художника та поєднанням елементів різних технік.

Передусім китайські художники мислили свою працю у нерозривній єдності з філософськими тлумаченнями Всесвіту – природи – людини (або за китайською триграмою Небо – Земля – Людина). На переконання Дж. Роулі, який досліджував естетико-філософські основи живопису, «китайський художник був містиком в тій мірі, в якій даосизм можна назвати різновидом містицизму природи. Але замість того, щоби шукати єднання з Богом чи абсолют, він прагнув до гармонії з всесвітом і до спілкування зі всім сущим в світі. Сам вибір предмету зображення надавав об'єктам природи нового смислу, бо вважалось, що все суще було співучасником в таїні Дао. Для нас камінь – застиглий, позбавлений душі предмет, для китайця ж він був воістину наповнений життям» [197, с. 19].

Тому світ природи в китайському живописі відображався інакше, ніж в європейському пейзажі. На це теж звертає увагу згаданий дослідник: «Пейзажу було призначено стати головною темою китайського живопису. Як і в інших культурах, пейзаж зародився в Китаї як фон для людських фігур і в танську

епоху набув самостійного значення, завдяки засновникам живопису – Лі Сисяню і Ван Вею.

Судячи з аутентичних творінь того часу, танський пейзаж відрізнявся поетичним характером, являючи собою немовби піднесений «сад» природи, в якому дерева нагадували квітучі кущі, а гори виглядали немов химерний ансамбль мініатюрних пагорбків. Цей природний світ, однак, існував сам по собі, а не як засіб вираження людських переживань. Він був цілковито анонімним. Як писав поет Лі Тайбо, «це інше небо й інша земля: в них немає нічого людського». Майстри пейзажу – від Цзин Хао до Го Сі – намагались відтворити природний світ як всеохоплючу систему, яку можна співставити з системою самого космосу» [197, с. 21].

Відтак у традиції китайського живопису впродовж століть утворились два основні способи зображення об'єкту: «вишуканий стиль» – «гун – бі» («старанний пензель») та «се і» («живопис учених мужів»). Кожен з цих стилів мав велике поширення і обґрунтування з точки зору естетичного ідеалу прекрасного і виховної етичної ролі. У першому стилі найбільше цінувалось дуже деталізоване і максимально точне відображення об'єкту, навіть і зовсім маленького (як квітка чи комаха), то в другому стилі головною була передача ідеї, підтексту конкретного зображення.

Відповідно до диференціації живописних манер за жанровим і тематичним наповненням, за принципами стилю, так само розмежовувались способи ведення пензля і лінії рисунку теж були докладно розписані і отримали символічні назви, здебільшого пов'язані з предметами і явищами живої природи, в залежності від тієї чи іншої конфігурації в епоху Мін (XIV – XVII ст.). Вони були відомі в теорії живопису як вісімнадцять видів ліній мяо, кожна називалась за зовнішньою подібністю до елемента живої природи. В трактаті «Слово про живопис з саду величиною з гірчичне зерно» художника епохи Мін Ван Ло-юй наводяться такі живописні методи ведення лінії, навіяні образами природи: залізна нитка (тесянь-мяо 鐵線描), листок орхідеї (ланьє-мяо 蘭叶描), листок бамбука (чжує-мяо 竹葉描), головка цвяха, що стирчить (цзюетоудін-

мяо 撇头丁描), зламана гілка тростини (чжелу-мяо 折簾描), кісточка сливи (ганьлань□мяо 橄欖描), кісточка фініка (цзаохе-мяо 棗核描), верболоз (лю'є-мяо 柳葉描), струна циня (циньсянь-мяо 琴絃描), дощовий хробак (цюїнь-мяо 蚯蚓描), хмиз (чайбі-мяо 柴筆描), рух хмарин і течія вод (сінь□юнь-люшуй-мяо 行云流水描) та ін [97, с. 301–302].

Якщо ж звернутись до деталізації жанрів пейзажного живопису, то вона теж набагато більш докладна, аніж в європейській традиції. У канонах китайського образотворчого мистецтва існувала вельми диференційована система пейзажних «піджанрів», за кожним з яких закріплювався певний об'єкт зображення, обраний із живої природи. Серед них чи не найважливішим був жанр «шаньшуй або шаньшуйхуа», тобто зображення гір і вод – традиційний жанр пейзажу більш узагальненого характеру, який має також численні аналогії у поетичному мистецтві. В його рамках визначаються наступні різновиди: цінлюй шаньшуйхуа (пейзаж у синьо-зелених кольорах), цзехуа лоутайхуа («живопис за лінійкою», пейзаж з будинками чи іншими архітектурними спорудами, вписаними у зображення живої природи). Цей жанр був надзвичайно важливим для китайського естетичного світогляду і став воєрідним символом китайського зображення природи.

Ідея поєднання гір і вод у цілісному живописному універсумі жанру «шаншуй» породжена філософськими підвалинами китайського мистецтва і обумовлюється складними констеляціями тлумачення єдності контрастних природніх рельєфів. Гори уособлюють активний чоловічий першопочаток ян, а вода завдяки своїй плинності і мінливості течії – пасивний жіночий першопочаток інь. Гори, крім того, мають божественне міфологічне пояснення: оскільки вони своїми вершинами стримлять до неба, то їх трактують як місце перебування вищих сил, безсмертних сутностей, які споглядають з вершин на світ унизу². Водночас гори зображаються китайськими художниками зовсім не схематично, а навпаки – митці населяють їх численними предметами, істотами,

² Подібне тлумачення гір бачимо і в європейських давньогрецьких міфах, зокрема Олімпу як місця перебування богів чи Парнасу, на який могли піднятись тільки вибрані.

рослинами. Каміння, квіти, птахи, дерева і кущі, тварини і комахи надають горам живості і рухливості, таким чином, підкреслюючи ще одне поширене в китайській філософії протиставлення: гори, які самі по собі у своїй нерухомій величі є символом недіяння Дао, і жива природа, яка їх оплітає, проростає і змінюється на тлі вічності гірських вершин» [185].

Зовсім іншу функцію у складній релігійно-філософській світоглядній системі займає символ води. Вода становить (особливо у поглядах даоських мудреців) уособлення людини, оскільки є основним джерелом життя, життєдайною субстанцією для людини і природи. Разом з тим вона становить натуральну взаємодоповнюючу стихію до гір, відзначаючись цілковито контрастними характеристиками, найважливішою з яких є непорушність гір – постійна рухливість вод. «Вода завжди рухається донизу, її динаміка підпорядкована особливостям ситуацій, які виникають з різних причин. До класу «води» відносяться всі об'єкти, котрі представляють воду в її найрозмаїтших фізичних станах: гірські потоки і ріки, водоспади і струмки, сніг і покриті льодом річкові поверхні, тумани і хмарини. Виходячи із цього, в традиційному китайському уявленні про Всесвіт світ вибудовується як результат незчисленних багатоманітних процесів взаємодії між силами інь і ян, а сам пейзаж – зображення «гір і вод» - виявляється наочним прикладом до того. Вода – ідеальний символ пасивності, оскільки вона дзеркалом своєї поверхні сприймає будь-які образи, а своєю субстанцією заповнює будь-які форми» [201, с. 243].

Іншим, вельми поширеним і улюбленим у широких демократичних колах китайського суспільства були картини у жанрі хуаняохуа 花鳥畫 – зображення квітів і птахів. Цей жанр, як і шаншуй, має численні міфологічні і символічні тлумачення. Хоча в ньому зображаються «дрібніші» предмети живої природи, які, однак, за вченням даосизму, є таким самим втіленням досконалості і мудрості Всесвіту, як і потужні стихії: квіти, дерева, птахи, тварини, комахи, риби, звичні й екзотичні мешканці вод і гір. Цей об'ємніший за кількістю об'єктів жанр теж містить низку «піджанрів», які так само, як і в «шаншуй»,

розподіляються за об'єктами зображення: квіти і трави (хуахуейхуа), бамбук і каміння (чжушіхуа), сосна (сунхуа), орхідея (ланьхуа), півонії (муданьхуа), комахи і риби (чуньюйхуа), овочі і фрукти (шуйгохуа), птахи і тварини (няо - шоухуа) та деякі інші.

У культурі та міфологічних уявленнях Китаю квіти, кошики з квітами є атрибутами безсмертних даосизму (Ма-гу, Лан Тсай Хо) і символізують весняне пробудження природи, відродження, довголіття [151, с. 152]. Ще в давнину символам квітів присвячувались численні трактати, серед них трактат Юань Чжунлана «Книга квітів», Го Сі «Записки про високу сутність лісів і потоків», Джоу Дунь «Про любов до лотосу». В них відображаються основні символи і алегорії, якими наділяються квіти та рослини у китайському духовному досвіді, в тому числі у їх живописних відображеннях.

Дослідник квіткових зображень і символів Джоу Уджун у книзі «Історія культури квітів Китаю» вказує, що жанр хуа-няо є одним з провідних в мистецтві Китаю. Він, як і більшість інших жанрів та тематичних пріоритетів культури Піднебесної, тісно взаємопов'язаний з філософією даосизму і буддизму. Зображення квітів передбачає взаємодію з живими енергіями природи, як в процесі творчості, так і при спогляданні художнього образу Квіти сливи є символом цнотливості, свободи, стійкості, гідності, скромності, многоліття [151, с. 22].

У згаданій монографії розглядаються особливості інтерпретації квіткових образів як диференційованої системи. Так, відомо, що у кожній провінції та у кожному місті є свої улюблені квіти, так, що можна скласти карту з квітковими символами окремих міст. Крім того, деякі квіти мають всезагальне образно-алегоричне значення. Наприклад, лотос, який має чисті пелюстки і багато насіння символізує благородну людину. Та серед усіх виділяються чотири шляхетні квітки, які отримують особливе призначення в флористичних цінностях китайського світогляду. До них відносяться орхідея, слива мейхуа, хризантема, півонія.

Першою згадується квітка орхідеї. Орхідея має зв'язок з містом Чан Чунь і символізує енергію, любов до своєї країни. Про це писав поет династії Юань Ні Цан [151; 23–26; 86].

Натомість слива мейхуа вважається найдавнішою квіткою Китаю, символом китайської культури. Історія мейхуа налічує 3200 років до теперішнього часу. Сухі плоди слив були виявлені археологами в стародавній гробниці міста Аньян (1300 до н. е.). Назву отримали від села Мей, де вони росли. Мейхуа додавали в їжу, вважаючи її цілющою для здоров'я. Мейхуа став у китайській системі значень квітів символом сильної людини, оскільки розквітає на початку весни і не боїться холоду [151, с. 66–73].

Ще інше приховане значення має півонія – велична квітка імператора, символ багатства, краси і щастя [151, с. 322]. Тільки імператриця могла носити на голові півонію – головну з прикрас. Хоча півонія, подібно як орхідея, мала своє конкретне місце походження - місто Лоян, цю квітку культивують у всіх куточках країни, вирощуючи різні її види: на сьогодні в Китаї налічується аж 462 різноманітних видів півоній. Останній із наведених квіткових символів – хризантема, осіння квітка, яка квітне вже й тоді, коли інші квіти відцвітають і не можуть милувати своєю красою людей. У Китаї хризантеми культивують три тисячі років. Найдавніші з них мають жовтий колір. Тао Юань Мінь трактує хризантему як відлюдника [151, с. 77].

Дещо інакше трактується символіка головних чотирьох квітів/рослин у давній середньовічній системі «Чотирьох благородних», в якій замість півонії вміщується бамбук: «Символіка китайського живопису, перш за все, проявляється через базові поняття «Чотири благородні». Вчений епохи Мін (1368–1644 рр.) Чень Цзи-жу для навчання своїх учнів розробив систему «Чотирьох благородних», щоби познайомити їх з усіма необхідними типами штрихів (рухів) традиційного китайського живопису. Система полягає у відпрацюванні штрихів (рухів) при зображенні чотирьох рослин – сливи мейхуа, бамбука, хризантеми та орхідеї» [6, с. 10].

За системою «Чотирьох благородних» кожна з рослин символізує іншу пору року. Так, орхідея символізує весну, красу, високі моральні якості, благородство, честь.

Бамбук – літо, щирість, силу, душевну чистоту.

Хризантема прикрашає вулиці і сади пізньою осінню, коли інші квіти вже поблякли. Символізує осінь, бадьорість духу і спокій.

Слива, що відштовхує мороз, символізує зиму і надію, вміння протистояти труднощам, оскільки її квіти з'являються одразу після зимових холодів.

Таке надто диференційоване ставлення до живописних об'єктів, з кожним з яких пов'язується прихований глибинний зміст і конкретна асоціація, вимагає вироблення стійкого канону зображення предмету.

Проте було би надто поверховним спостереженням вважати предметний поділ окремих пейзажних жанрів виявом раціонального прагнення художників, якомога ретельніше зобразити обраний об'єкт і зосередитись на досконалому відтворенні його ліній і барв. Значно важливішим для справжнього митця, який прагне зобразити на своїй картині якийсь природній об'єкт, за китайською естетикою було проникнення у його внутрішню сутність. Це видавалось можливим тільки у тому випадку, коли художник зможе ідентифікуватись із цим об'єктом, відповідно до філософських настанов даосизму, дуже яскраво і виразно перевтілитись у цей об'єкт.

В такій естетичній концепції живопис сприймався як вищий момент самореалізації митця, не позбавленого усвідомлення своєї причетності до обраних і здатності передавати сутність Всесвіту (тлумачення особи художника, не чуже європейським митцям, хоча й в іншому вимірі). Шляхи досягнення цього мистецького ідеалу, зокрема в техніці «се і», містяться у настановах видатного поета й мислителя XI ст. Су Ши: «Змальовуючи бамбук... насамперед треба помістити образ бамбуку всередині себе, тримати в руках пензель, уважно вдивлятися. І тоді, коли ти роздивишся, що ти хочеш написати,

– стрімко привести до руху пензель і вже не зупинятися. Якщо втратиш мить – образ зникне, мов би його й не було» [152, с. 79–80].

Відтак в зображенні всіх явищ живої природи – гір і вод, квітів, тварин, дерев і комах – надається виняткового символічного значення філософсько-міфологічному поясненню не лише самих предметів і об'єктів зображення, але й окремих елементів цих об'єктів. Так само символічно використовується змістовне значення кольорів та просторове розташування предметів одного відносно іншого. Вони не обираються за особистим бажанням художника, а в них відображається їх глибинний зв'язок з філософськими вченнями давніх мудреців та провідними категоріями світобудови: «У кольорах мейхуа укладений образ-символ – сян. Це і є її дух, сутність – ци. Квіти побудовані за принципом Неба – ян і уособлюють сонячний початок, а наповнені соками Землі дерева, стовбури, гілки, – за принципом інь. Квітконіжка символізує тайцзи. Тайцзи – абсолютний початок світу. Це категорія, що йде з “І цзин” (“Книги змін”) була сприйнята неоконфуціанством. У теорії живопису вона може бути ототожнена з дао. Прямостояча чашечка, що підтримує квітку – саньцай, малюється трьома крапками. Саньцай – триєдина суть світу: Небо, Земля, Людина. Квітка, що росте з чашечки, символізує усін – п'ять першоелементів стародавньої китайської філософії. Тичинки символізують п'ять планет, місяць і сонце. Художник зображує бутони, квітучі та зів'ялі квіти, що символізують природний розвиток всіх речей. Бутони означають союз Неба і Землі» [34, с. 350–352].

Цей підхід китайських митців до основних завдань при написанні картин є їх унікальним досвідом, нетиповим для представників інших цивілізацій. Англійський мистецтвознавець Дж. Роулі у дослідженні «Принципи китайського живопису» показує різницю у зображенні квітки китайським і європейським художником: «Квітка у західному живопису буде волати в першу чергу до наших почуттів; китайське зображення квітки потребує нашої співучасті у житті квітки, що буде одночасно інтуїтивним та інтелектуальним досвідом» [197, с. 24].

Ще одна надзвичайно важлива вимога до зображення у китайському живописі: воно не може бути нерухомим, «мертвим». Саме тому в китайській образотворчій традиції немає натюрмортів, бо зображення застиглого померлого об'єкту живої природи суперечить головним засадам філософсько-естетичного світовідчуття китайців. Навіть якщо вони звертаються до зображення об'єктів а priori нерухомого – як каміння чи скелі, то намагаються надати йому ознак, притаманних живим істотам. «Унікальною особливістю цього жанру є представлення неживих об'єктів як таких, що наділені життям та почуттями. Цей ефект досягається шляхом своєрідного типу зображувального простору, створеному школою „го-хуа“, який ніби включає в нього самого автора. Неоціненним внеском національного китайського живопису у світове мистецтво слід визнати його унікальний метод „пензля і туші“, який досяг своєї довершеності в живопису т. зв. „вчених мужів“, продемонструвавши в шедеврах XV – XIX ст. неперевершені зразки гармонійного поєднання „духу“ (змісту) й форми „тушевих картин“» [134, с. 179].

Вищенаведені спостереження над системою етичних і естетичних цінностей китайського живопису створюють і зовсім інші передумови його сприйняття і розуміння, як і відмінного від багатьох інших цивілізацій суспільного призначення візуального мистецтва. На перший погляд, в ньому поєднуються доволі контрастні підходи до об'єктів зображення, які проте у східному світовідчутті співпереживаються реципієнтом, вихованим у цій традиції, цілком гармонійно. Йдеться про поєднання об'єктивного всесвіту і почуттів людини, незмінної гармонії природи і динамічності змін людського життя: «У пейзажному живописі («гори – води», або «шаньшуй») найповніше і найяскравіше втілюється традиційна китайська концепція «єдності неба і людини», «великого в малому». Упродовж століть вони жили майстрів живопису, що втілювали в зображуваних на сувоях «горах і водах» життя і смерть, зустрічі й розлуки, життєві прагнення, звитяги й падіння держави, процвітання й спади нації» [134, с. 170].

Вельми влучно це мистецтво в одному з досліджень названо «візіонерським», тобто містично-просвітленим. Цей термін розкриває сутність такого підходу китайських художників до предметів і явищ природи, який не лише позначений філософською глибиною, але й не позбавлений певних містичних обертонів: «візіонерське переживання найбільше присутнє в мистецтві пейзажу, особливо східного. Справді, в Китаї та Японії ще тисячу років тому відбувався розквіт пейзажного живопису, тоді як у Європі – лише триста років тому. На Сході пейзажний живопис свідомо називався релігійним: дзенські вчителі поєднували даоський натуралізм і буддійський трансценденталізм. Художник сприймався як філософ, наставник, той, хто, зосереджений у собі, проникає у безмежжя Всесвіту» [40, с.70].

Глибоко аналізує візіонерський ефект китайських пейзажів відомий англійський письменник Олдос Гакслі. Досягнення такого ефекту він пояснює тим, що предмети зображаються або дуже далеко, або зблизька. Гілка розквітлої сливи, бамбукове стебло з листочками, синиці й зяблики, що сховались у кущах, різноманітні квіти, трави, звірятка – це крихітне життя показується на полотнах східних митців як центр особистого всесвіту, як мікрокосмос і макрокосмос одночасно. Побачене здається нам чимось неосягненим, трепетним, адже китайські і японські пейзажі – „це ілюстрації на тему, що Сансара³ і Нірвана⁴ є одним і тим самим, що Абсолют присутній у кожному явищі” [188, с. 91].

Внаслідок цього в китайському мистецтві постулюється канон певних пропорцій у зображенні об'єктів природи і людини, концентрація на «миттєвому усвідомленні власної безособовості, тобто втрати відчуття особистого «Я» в цілісній картині світобудови. Особливий вплив ця концепція виявила на творчість китайських пейзажистів і поетів. Чітке бачення перспективи ландшафту та простота і природність образної мови китайських художників і поетів в певному сенсі відображають принципи вчення Чжуан-цзи.

³ Сансара або Самсара — «бог, що повертається до місця свого початку», нескінченний цикл кругообігу життя та реінкарнацій в буддизмі й інших східних релігіях.

⁴ Нірвана – у буддизмі і деяких інших східних релігіях стан згасання усіх мирських бажань людини, її вивільнення й порятунку, досягнення найвищого блаженства.

Ідея природної гармонії втілена в багатьох аспектах китайського мистецтва. Наприклад, в картинах пейзажистів гори (ян) як правило врівноважені якоюсь водоймою (інь).

Іноді художники умисно створюють враження динамічності своїх сюжетів (процес перемін); так, під напором коренів дерев скеля покривається тріщинами. Як правило, люди і житлові будови займають на картині певне місце і в порівнянні з оточуючим їх величним ландшафтом видаються мізерними» [200, с. 148]. Невипадково, китайський живопис чи не єдиний в світовій історії приклад, коли в ньому доволі тривалий час було відсутнє зображення людини, тим більше у її конкретній іпостасі.

Ще одна фундаментальна засада китайського живопису, передусім у психологічно-інтелектуальній площині, полягає у її цілеспрямованій морально-виховній дії на глядача. Ця його особливість відзначалась вище, проте доцільно наголосити її окремо, оскільки всі попередні властивості живописних манер – як «гун-бі», так і «се-і», всі основні жанри і теми спрямовані саме на формування зрілого світогляду громадян, виховання в них правильного розуміння життєвих цінностей і свого призначення. «Естетична цінність китайської пейзажної картини визначалась і визначається тим, що людина, насолоджуючись зображенням «гір і вод», осягає філософію людського життя, виховує почуття, а також виробляє мету й принципи власного шляху. Додамо до цього, що саме ця виховна функція живописного мистецтва була однією з підвалин китайської моделі естетичного сприйняття. Принципи «передачі картин через вірші, а через картини – поезії» досягли свого розквіту в епоху Тан (618–917), коли в суспільстві найвище цінувалися єдність і порядок. В оцінці живопису головним і обов'язковим було дотримання закону «стандарту» і «критеріїв» [134, с. 173–174].

Врешті остання особливість функціонування китайського живопису у суспільному просторі торкається принципу, зазначеного вище щодо поетичного мистецтва: синтетичності художнього образу, який незалежно від матеріалу і способу виконання, містить сукупність візуальних, вербально-змістовних і

слухових елементів і тільки в такому багатовимірному цілісному вигляді здатний принести істинну насолоду і розуміння реципієнтові: «Справжню насолоду від споглядання картин можна відчутти лише тоді, коли в ній досягають свого гармонійного втілення віршованій „задум“ і „мелодія“ картини, які поступово розкриваються перед очима глядача, погляд якого рухається разом із думками і почуттями, що виникають у нього при спогляданні твору мистецтва. Особливості давніх живописних сувоїв – горизонтальних або вертикальних – сприяли саме такому, поступовому розгляданню зображуваного на картині. Такий спосіб милування живописним полотном нагадував читання й осягнення змісту вірша. Захований у картині її філософський підтекст вимагав саме такого „ритмічного“ споглядання» [134, с. 174].

Таким чином, живописна традиція Піднебесної відрізняється низкою характерних особливостей, які безпосередньо впливають на її сприйняття і розуміння. Як і поетичне мистецтво, образотворча спадщина Китаю має тісний зв'язок з музикою і в подальшому аналізі зразків камерно-вокальної творчості вразовуватиметься в наступних аспектах:

а) в колористичності музичної інтерпретації відповідних поетичних символів, пов'язаних із згаданими в піснях образами і об'єктами природи, пошуку барвної палітри, що звуковими засобами розкриває їх художню виразність;

б) у графічній лінії вокальної партії, що доволі часто виявляє риси спорідненості з манерою живописного рисунку і пов'язана з характером поетичних пейзажних образів;

в) у повторності окремих музичних побудов всередині цілісної форми пісні, що створює ефект «ритмічної повторності» споглядання і має аналогію до рецесії картини;

г) у відтворенні в фактурній площині фортепіанного супроводу камерно-вокального твору просторового об'єму пейзажного образу, закладеного в поетичному тексті.

Висновки до розділу I

Стислий огляд міфопоетичної та образотворчої традиції Китаю є необхідною передумовою аналітичних студій камерно-вокальної творчості сучасних композиторів, пов'язаної з утіленнями образів природи в її розмаїтих іпостасях. Оригінальність та неповторність китайського естетичного світовідчуття, що формувалося впродовж кількох тисячоліть, обумовлено насамперед його тісним зв'язком з морально-етичними настановами основних філософських течій – даосизмом, буддизмом (зокрема і в його різновиді чань-буддизму) та конфуціанством.

Не менш важливою характеристикою китайського мистецтва є його синкретичний характер, поєднання в кожному з видів – поезії, театрі, живописі, музиці – елементів усіх мистецтв. Внаслідок цього, наприклад, споглядання зразків живопису має в собі закладену поетичну підоснову та музикальність асоціацій, поетичні рефлексії невіддільні від мелодики рецитації вірша і візуального враження від ієрогліфів, якими викладений цей вірш на папері і співвідноситься з поетично-музичним змістом.

Тому адекватне розуміння образності і стилістики камерно-вокальної творчості сучасних китайських композиторів неможливе без урахування усього філософсько-естетичного фундаменту національного духовного світогляду. Хоча на сучасному етапі еволюції китайського музичного мистецтва відбуваються вельми інтенсивні процеси конвергенції питомих художніх традицій з європейськими досягненнями та експериментальними композиторськими техніками, вони не нівелюють збереження віковичних цінностей. Останні природно інтегруються у сучасний духовний простір китайського суспільства і гармонійно резонують з його ідеалами і потребами. Обрані для поглиблених студій пісні китайських композиторів XX – XXI сторіччя можуть служити переконливим підтвердженням цієї тези.

Розділ II

Символіка пір року у китайській вокальній музиці

Пори року сприймалися у китайській філософії і мистецтві вельми багатозначно, трактувалися в символічному полі постійного самооновлення і кругообігу. Разом з тим у національному світогляді більше акцентувалися сприятливіші для людей і їх діяльності пори року. Невипадково перший період розвитку давньої китайської філософії отримав символічну назву епохи Чунь цю – весни і осені. Ці пори року частіше зустрічаються і в музично-поетичних рефлексіях національної культури. Варто навести влучне спостереження українського вченого Юрія Султанова: «Це поезія весни та осені, і навдивовижу рідко – холодної зими і спекотного літа. І завжди у нерозривній єдності з людиною, яка знає ціну миттєвості людського життя...» [102, с. 36]. У аналізі камерно-вокальних творів з образністю пір року, враховуватиметься символічна багатозначність, яка виявляється не прямолінійно, а через умовні знаки-символи весняного, літнього, осіннього чи зимового пейзажу, і через які вони резонують з людськими уявленнями і почуттями.

Вельми прикметно, як в давніх трактатах пояснюється можливість сугестії окреслених образів природи – переважно, якраз обраних в дисертації – в мистецькому відображенні, наскільки важливим видається це завдання для процесу сприйняття у китайській культурній традиції, яка передбачає вибудовування згаданого образу реципієнтом на основі «декодування» художнього змісту. Наводимо цитату з давнього трактату, яка описує сугестію, навіювану музичним звукозображенням, не лише в уявленні, але й у фізичних відчуттях, яка торкається передусім «гір і вод», а також пір року: «При виконанні мелодії, що передає звучання гір, можна змусити слухачів услід за музикою піднятися у високі гори. Коли мелодія наслідує звуки води, слухач може відчувати гоїдання на хвилях, почути дзюркотіння струмка. Музика може міняти місцями холод і тепло. Якщо в літній час слухати мелодію зимового пейзажу, можна перенестись на снігові рівнини, а взимку - вдихнути аромат

весняної трави. Це і є гармонія звучання і уявного образу, яка може виразити неймовірну кількість настроїв, думок та ідей» [143, с. 22].

2.1. Весна як символ пробудження сил, юності і розквіту

Весняна символіка розкривається у піснях китайських композиторів вельми багатоманітно і вигадливо. Підхід автора музики до цієї поширеної в китайському мистецтві теми в кожному конкретному випадку залежить від того, яку метафоричну основу він для себе обирає – чи переважаючу звукозображальність, чи лірико-емоційну домінанту, чи апелює до давньої обрядовості і ритуальності. У народній традиції існує багато легенд і міфів, пов'язаних з весною, що знайшло відображення і у відповідних ритуальних звичаях. Не заторкуємо тут свята Весни, одного з центральних у річному циклі китайців, бо воно фактично припадає на зимовий період і є співмірним до європейського Різдва і Нового року. Але, наприклад, такий особливий національний ритуал як Цінмін – день прогулянки по першій траві, пов'язаний з вшануванням пам'яті померлих (має ще назву свято чистого світла або день душ), що найчастіше відзначається 4 чи 5 квітня, вносить у загалом радісний весняний настрій нотку задуми і спогадів про тих, хто відійшов. При тому особливо трепетно згадуються національні герої, чії могили відвідуються у цей час разом із могилами своїх предків. Ця традиція дозволяє зрозуміти деякі змістовні акценти, наприклад, поезії Ду Фу «Весняні надії»: «Країна в руїнах, та гори і ріки живуть, / У місті весна зеленіє співочо-строкато; / Засмучено мислю (аж квіти в сльозах) / про Вітчизни майбутть; / І птахи журливі... З родиною жаль розлучатись. / Три місяці поспіль палає запекла війна; / Листи з Батьківщини для мене дорожчі від злота. / Волосся коротша, на скроні ляга сивина; / Рідке воно й куце, і шпильками — не заколоти» [205] (переклад Ярослави Шекери).

Розглянемо декілька характерних камерно-вокальних зразків сучасної китайської академічної композиторської школи, звертаючи увагу передусім на

засоби передачі образів природи.

Яскравою звукозображальністю і ліричною проникливістю вираження ліричних почуттів, притаманною манері юефу Південних династій, характеризується солоспів «У зеленій долині» Лю Цона на вірш Дзінь Хонвея, написана в 2002 році. Радість пробудження «закодована» у численних аналогіях з музикою весняної природи. В самому поетичному тексті закладені численні натяки і вказівки на звукову «партитуру» весняного пейзажу, яку вельми винахідливо і цікаво використав композитор.

У зеленій долині / У зеленій долині / Потік чистий / Квітка цвіте біля потоку / Жайворонок радіє біля потоку / Кожен листочок виблискує сонячним світлом / Кожен сучок відлунює пташиним співом / Гірський вітерець повіває тихо і лагідно Ах! / І долина виграє на своїй дивовижній бамбуковій флейті, Ах! / Дивовижна бамбукова флейта / У зеленій долині / Там веселий маленький струмок / Трава танцює під подувом вітру / В річковій гальці повно риби / Кожна галявина заселена мріями / Кожна травинка має свою приховану історію / Зірви зелений лист і кинь у воду, Ах! / Розповідайте про весну горам / Розповідайте про весну, Ах! / Розповідайте про весну, Ах! / Розповідайте про весну»⁵.

Багатство звукозображальних прийомів вповні проявляється вже у фортепіанній прелюдії, де виразовими засобами і тонким фортепіанним звукописом маркуються її головні риси: закличність у мелодиці, синкопованість у ритміці, барвіста перемінність гармонії в перемінному мажоро-мінорі, що «відсвічується» народною китайською ладовою пентатонікою.

Фортепіанній партії притаманний значний регістровий об'єм, який відповідає просторовості поетичного образу, а також фактурна насиченість і численні приклади звукоімітації відповідно до тих фрагментів поетичного тексту, в яких йдеться про звуки весняної природи. Так, в межах вступного розімкненого періоду Adagio в головній тональності G-dur у високому регістрі

⁵ Всі переклади текстів пісень, окрім спеціально зазначених в примітках, належать дисертантці – Сун Хан.

у вокальній мелодії звучить початкова квінтово-октавна фраза-імітація співу жайворонка (згідно з поетичним образом). Вона доповнюється ефектами еха, відгукууючись на звуках субмедіанти та мінорної тоніки у завершенні фрази, відповідно до образу «кожен сучок відлунює пташиним співом». Натомість вельми диференційована ритмічна структура музичної тканини супроводу, використання дрібних тривалостей – фігурації тридцятьдругими і шістнадцятими тривалостями по звуках гармонічних функцій, ритмічними групами у вигляді секстолей і тріолей, октавні «перегуки» тридцятьдругими, разом із арпеджійованими акордами у високому регістрі, імітують звуки весняної природи – дзюрчання «веселого гірського струмка», «хрусткого потоку», «гірського вітерця», який грає весняним листям, немов «долина грає на своїй дивовижній бамбуковій флейті». В застосуванні цих прийомів композитором можна провести паралель з живописною манерою «гун бі» у докладній виписаності кожної звукозображальної деталі, що розкриває поетичний відповідник.

В основній частині Allegretto, викладеній у куплетній формі A+B, звучить фортепіанний вступ (6 тактів), заспів (16 тактів у вигляді восьми фраз, кожна з яких має величину у два такти), приспів (12 тактів, в яких тематичний матеріал надається до наскрізного розвитку).

Мелодія, що проходить початково у фортепіанному вступі, виростає із закличних поспівок жайворонка, що прозвучали у прелюдії, – «g-d», «d-g», «g-d», при цьому вона набуває більш активного руху через зміну темпу та загальну метро-ритмічну організованість з активною ритмічною групою із восьмої та двох шістнадцятих тривалостей. Натомість у вокальній лінії, що розвивається плавними фразами (знову ж за аналогією плавного ведення пензля у манері «гун бі») у межах октавного діапазону, початково між d1 та d2, тобто між домінантовими устоями навколо тоніки, знову з'являється синкопа. Вона з'єднує дві квадратні побудови у більш розгорнуту фразу, цей прийом вже був «намічений» у фортепіанній прелюдії. Тут же він відповідає структурній побудові двох з'єднаних поетичних фраз з повтором першого слова: *«Кожна*

галявина заселена мріями / *Кожна* травинка має свою приховану історію» Незмінними рисами лишаються квінтова і квартова закличність інтонацій у двотактових фразах, що теж цілком логічно обумовлюється манерою поетичного викладу – численними вигуками «Ах!» з тривалими паузами після кожного такого вигуку. Слід додати, що така форма співаної поезії – з нерівномірною кількістю строф, які фонетично відокремлюються одна від одної спалахами-вигуками – сформувалась ще у середньовічній музично-поетичній традиції і вельми винахідливо трансформується в сучасному національному мистецтві.

Солоспів завершується зупинкою на цілій тривалості, і колористичним чергуванням перемінного мажоро-мінору (мінорні субмедіанта і тоніка). Таким чином спеціально наголошується поетичне резюме-заклик: «Розповідайте про весну!».

Драматургійне розгортання солоспіву загалом можна окреслити як безупинне крещендууюче наростання. Це враження досягається насамперед послідовним проведенням трьох кульмінаційних вершин в мелодиці вокальної партії, причому остання з них є найвищою – генеральною, її підготовляють «експозиційна» і «серединна» кульмінації. Така побудова теж повністю відповідає поетичній манері викладу, та в основних риторичних зворотах мелодики наслідує мелодекламаційну рецитацію тексту. Домінуючими смисловими вершинами у розвитку музично-поетичних фраз солоспіву стають наступні:

По-перше, це точка найвищого напруження у заспіві, що виокремлюється за допомогою контрастного колориту однойменної тоніки (g-moll) та її медіанти, що, відповідно, є пониженою медіантою основної тональності, із акцентованим звучанням «f²» (фа-бекар) в мелодичній лінії, що, окрім альтераційного загострення, привертає увагу зупинкою на цілій тривалості, впровадженням дисонантного септімового діапазону мелодики на противагу попереднім «політним» октавним ходам; кульмінаційна фраза припадає на слова «Кожен листочок виблискує сонячним світлом».

Саме виразно живописний образ «сонячного світла» спонукав композитора до злету вищий регістр згідно з національною традицією: «надання переваги високим регістрам є втіленням китайських естетичних настанов, згідно до яких красивим вважається високий тембр людського голосу та музичних інструментів (власне, те саме ми спостерігаємо в мовленнєвих традиціях)» [159, с. 147].

Наступною є генеральна кульмінація твору – у приспіві на мелодичній точці «b²», де звучить вербальний текст «І долина виграє на своїй дивовижній бамбуковій флейті». Ця кульмінація підкріплена змінами гармонії на однойменну тоніку, фактури – появою розспівності у нижньому регістрі на фоні акордів у верхньому, а також розспівності четвертними тривалостями у мелодії після *staccato* восьмими у попередніх тактах, якими імітувався «гірський вітерець».

І остання кульмінація припадає на завершальний розділ *Moderato Cadenza Rubato* – це вокально-інструментальна каденція, в якій знову, як і в прелюдії, зображується картина природи. Мальовничий весняний пейзаж передається тонким фортепіанним звукописом, а також з імітацією співу жайворонка, що ллється на фоні інших звуків весни. Особливістю вокальної мелодичної лінії є метрична змінність та застосування особливих видів поділу тривалостей (тріольність), виклад матеріалу поза чіткою метричною пульсацією. «Специфіка китайської мови здійснює вплив і на ритм музики. Хоча в мові є ударні та ненаголошені склади, вони є менш вираженими, ніж тони. Внаслідок цього ритм мелодій часто не відповідає звичному принципу чергування слабких і сильних долей, набуваючи звучання, яке базується скоріше на чергуванні тонів» [26, с. 66].

У каденції ж звучить головна кульмінація солоспіву, що сягає мелодичної вершини «d³», пов'язана з поетичним текстом «...Розповідайте про весну горам... Ах! Розповідайте про весну... Ах!». Завершується твір патетичним звучанням витриманої тоніки у другій октаві (g²) на максимальній динаміці (*pp-ff-fff*) з використанням його маркованих рис – співставлення мажоро-

мінорного колориту, широкого діапазону, активної ритмічної фігури із вісімки і двох шістнадцяток акордами, а також акцентності, яка робить останні звукові висловлювання особливо вагомими.

Музична мова солоспіву природно поєднує різні за походженням системи виразовості – східну і західну. Мелодика головню спирається на національну фольклорно-пісенну модель, як за вишуканим пентатонним ладовим колоритом, так і за складною метроритмічною побудовою з перемінними акцентами, використанням елементів традиційної мелодичної рецитації поетичних текстів, особливо у жанрі юефу. Натомість фортепіанна партія адаптує здобутки європейської стилістики, в першу чергу романтичного (у розвинутій віртуозно-орнаментальній фактурі) та імпресіоністичного (у гармонічних зіставленнях) спрямування. Цю вельми багату і барвисту палітру композитор підпорядковує головній меті – створенню звукового колориту, органічно зінтегрованого з поетичним словом і емоційно-смісловим підтекстом, зображальності, імітації звуків природи. Відтак, солоспів є яскравою пейзажною мініатюрою, що поповнила скарбницю сучасної китайської камерно-вокальної музики.

Особливу увагу варто звернути на солоспів «Ранок у лісі» Сюйя Пейдона за віршем Чжана Шисє, що походить з 1996 року. Це високохудожній твір, чудова пейзажна замальовка, що має низку подібностей з попереднім солоспівом «У зеленій долині». Але у аналізованому творі виявляється дещо інша розстановка смислових акцентів: не тільки змальована краса лісової природи, але й втілене емоційне ставлення автора до неї, передане такими словами: «Який прекрасний ранок у Великому Лісі / Тьмяний ранковий туман і тихий потік води / Гори вкриті густими деревами / Птахи співають на зелених деревах / Ах! / Я в обіймах зелені / Свіже повітря п'янить / Який гарний ранок у лісі! / Старі дерева та бамбуковий ліс зеленіють / Гори зеленіють, а вода колишеться хвилями / Квіти посміхаються дзюрчанню потоку / Ах! / Я купаюся в цьому зеленому морі / Від запаху птахів і квітів моє серце мліє / Я хочу співати хвалебну пісню / Я оспівую красу природи / Вихваляйте цей зелений скарб / Слава зеленому світові! Слава зеленому світові!»

У порівнянні з попередньою піснею у цьому солоспіві панує дещо інша настроєва атмосфера, сповнена більшої таємничості і недомовленості, що передає красу ранкового лісового світу, над яким простягається «тьмянний ранковий туман», – там височіють «гори, вкриті густими деревами», біжить «тихий потік води», співають птахи, «квіти посміхаються дзюрчанню потоку» та ін. Якщо проводити паралелі з живописною манерою, то тут набагато виразніше постає аналогія з видом образотворчого письма «се і» - живописом учених мужів, в якому найважливішим є відображення ставлення автора до об'єкту, через півтони і півтіні створення певної емоційної атмосфери, до кінця не пояснюваної авторами, яку поет і композитор залишають на творчу співучасть слухача. В цій пісні винятково яскраво розкривається одна з типових властивостей китайського художнього світогляду, втіленого в пісні, зазначає У Хуньюань: «Філософія «краси в мовчанні», пов'язана з концепцією «无» («у» – без, не, не мати) – «непроявленого», виявлена в китайській художній пісні. «Поєднання уявного і реального», «створення уявного з реального» – важлива тема китайського мистецтва. В ній втілена ідея сенсу життя – пошуку «虚» (сю) – порожнього, уявного «无». Якщо в живописі акцентується «образ поза образом», «форма без форм», «образ без істоти», «сєнс за межею картини», то в музиці метою є створення «звучання за струнами», «велике звучання з тиші» [134, с. 24].

Логічним чином розподілені і смислові функції умовного пісенного сюжету. Власне, опис краси лісу, гір, струмків, неба складають перші два куплети твору, а славлення природи, виражене в останніх рядках вербального тексту, гімн природі і захоплення нею – структурно у третьому куплеті, що функційно грає роль коди. Таким чином, утворюється струнка архітектоніка музично-поетичного цілого.

Солоспів написаний у куплетній формі дуже стислої тривалості (20 тактів) зі вступом (9 тактів) і кодою (20 тактів), в якій заспів і приспів повторюються двічі, відображаючи описаний вище поетичний зміст, а коду складає ще один, видозмінений, варіант приспіву. У свою чергу, заспів (4 + 7 тактів) і приспів (4

+ 5 тактів) складають просту двочастинну форму розвиваючого типу $A + A1$, в якій кожна із частин викладена у вигляді періоду із відхиленням від нормативу унаслідок розширення другого речення. Аналогічно, у періоді викладається і кода (4 + 16 тактів), проте, із переходом із розміру 4/4 у розмір 2/4, і за характером розвитку ця структура уже дещо наближена до періоду типу розгортання.

Якщо орієнтуватись на прототипи національної музичної традиції, то опосередковано помічається спорідненість цього артефакту до музично-поетичної форми ши – однієї з найдавніших у китайському мистецтві. На цю спорідненість вказують наступні ознаки: передусім загальний ліричний настрій твору, а також роль повторності версів, що або чергуються через один, коли надто важлива змістовно строфа повторюється, доповнюючись додатковими колористичними деталями (в даному випадку: «який прекрасний ранок у лісі»), або повторюються безпосередньо одна за одною, як наприкінці солоспіву. Звертає на себе і завершення кожної строфи ритмічно обірваними вигуками «Ах!»⁶, які вказують на поділ смислових фрагментів музично-поетичної форми. Проте в сучасній поезії китайського автора покладеній на музику, у порівнянні до традиційної ши, форма більш розбудована, в першому куплеті – 5 рядків, у другому – 6, а в останньому – 7, тобто не дотримана числова структура форми ши.

Звертаючись до засобів музичної виразовості, відзначимо, що солоспів написаний тонким звукописом, спираючись поруч з суто національними мелодичними джерелами, на європейську манеру зрілого романтичного та, подекуди, імпресіоністичного типу. Вибір тональності з дуже світлим колоритом $A\text{-dur}$ ідеально врівноважує середній регістр мелодичного голосу, що може виконуватись як мецо-сопрано, так і чоловічим голосом – високим баритоном або тенором.

Вступ твору, викладений у ненормативному модуляційному періоді

⁶ Подібний прийом вживається і в попередньому солоспіві, але там дробність фраз, які цей вигук розподіляє, є більшою, тут же вигук «Ах!» ділить всю форму на три нерівномірні куплети, що також характерно для форми ши.

неповторної будови із двох речень (4 + 5 тактів) – колористична пейзажна замальовка, котра спирається на основну мелодичну тему солоспіву. Засобами фортепіанного вираження створюється ефект легкого ранкового туману над горами, вкритими густими зеленими лісами, який пронизує всюдиусе світло сонячного проміння, імітується спів пташок та, у цілому, передається відчуття, виражене наступними словами: «Ах! Свіже повітря п'янить...». Описані пейзажі та відчуття, що переповнюють людину, передаються вельми багатоманітними засобами виразовості, запозиченими як з національної, так і з європейської традиції.

Виклад теми розпочинається із терцієвого тону тоніки («cis»), що має загостерно-просвітлене звучання, розвиток мелодії здійснюється звуками тонічного тризвуку із доданим секстовим тоном та із поверненням до того ж терцієвого тону, взятого із коротким форшлагом. При цьому вже перший затактовий хід «cis–e», що викладається без гармонічної основи, звучить в октавному потроєнні, а із сильної долі такту розпочинається повнозвучний виклад багат шарової фактури: витриманий бас у нижньому регістрі, подвоєний октавою (A – A1), арпеджійовані фігурації у середньому прошарку фактури, які «перебігають» із партії лівої руки до правої і навпаки, і виклад теми у високому регістрі, що розпочинається, як описано вище, в затактовому октавному потроєнні, і виливається в акордове повнозвуччя на сильних долях тактів.

Вступ цікавий і в тонально-гармонічному плані, адже досить активний розвиток гармонії, у цілому, не є притаманним для жанру солоспіву в куплетній формі, тобто, наближеного за структурно-семантичними характеристиками до пісні. При цьому аналіз усіх засобів виразовості дає підстави стверджувати, що жанр пісні у творі проявляється лише на структурному рівні, натомість семантично солоспів є розвиненим взірцем камерно-вокальної музики. Отож, у даному творі вже у вступі звучить розвинена, колоритна гармонічна послідовність із яскравою грою одноймених мажоро-мінору у тоніко-медіантових співставленнях, тризвуками з доданими тонами (секстою),

альтераціями, відхиленням та розальтерацією, ефектом перерваного звороту, характерна для гармонії пізніх романтиків. Гармонічні засоби «малюють» картини ранкової природи та уводять до загальної образно-почуттєвої палітри: I6 – III7 – V7 / II – VI7 – dVII53 – I – VI – IV6 – II7 – V43 – I6.

Коли відзвучали останні обертони тоніки із доданим секстовим тоном, бас якої – на останній долі передостаннього такту вступу, а інші звуки акорду у високому регістрі – у наступному такті, взяті *agreggiato* й з ефектом трелі квартами «cis3–fis3» та «e3–a3» на динаміці *pp*, вступає солістка (чи соліст) одразу в дуже активній манері, перехоплюючи ініціативу у розкішного звукопису фортепіанної партії.

Вокальний тематизм усього солоспіву виростає із висхідного ямбічного двозвучного мотиву «cis2–e2», що, прикметно, розпочинається від «світлого» терцієвого тону тоніки. У вокальному виконанні цей мотив набуває натхненно-закличного характеру, і матиме продовження у коді, переосмислюючись у величний гімн красі ранкової лісової природи і, в цілому, передаючи любов до рідної землі.

На початку вокальної теми у ямбічному мотиві об'єднуються три звуки «cis2–e2–e2» з ефектом переднімання, яке створюється міжтактовим повторенням «e2», – і вокальна партія зупиняється на витриманому квінтовому тоні тонічного тризвуку з доданою секстою, подовженому *fermata*, який створює квінту через три октави із витриманим басом у фортепіанній партії (тоніка «A1 – A»). Спів соліста, зачарованого красою лісового ранку, призупиняється, – він ніби завмирає у захваті. У цей час у фортепіано рухаються паралельні арпеджійовані фігураційні інтервальні лінії у нерівномірному поділі тривалостей (половинної на сімнадцять нот у тривалості тридцять других, у наступному такті – тієї ж половинної на дев'ятнадцять, і цей прийом знову з'явиться у коді – коли половинні ноти будуть нерівномірно ділитись на сімнадцять, дванадцять, одинадцять одиниць тривалості), застосовуються *tremolo* та інші засоби урізноманітнення фактурного викладу. Мелодична лінія у соліста у першому реченні розвивається однотоктними

фразами за вказаним вище зразком, що містить ямбічний хід і витриманий звук, при цьому подекуди використовуються затримання і форшлаги, які виконуються м'яко, тим самим надаючи темі відчуття солодкого знеможення, млості, блаженства, викликаних зачаруванням ранковими пейзажними картинами і співом птахів.

У семитактному другому реченні (від *Moderato*) відбувається варіантний мотивний розвиток основного тематичного елемента, сповнений активного руху, у результаті тема набуває нового звучання. При цьому у тришаровій фортепіанній фактурі вирізняються басова лінія (октавна або унісонна), середній прошарок із розкладеними на інтервали акордовими співзвуччями та взяті *arpeggiato* акорди у верхньому шарі. У гармонічній сфері вирізняється згаданий вище перерваний зворот із переходом у тризвук VII низького ступеня мажоро-мінору – VI7 – dVII53, використання мінорного колориту верхньої медіанти у її альтераційному співставленні («gis – g») з секстакордом зменшеного тризвука на III ступені, який трактуємо як VII6 / IV, яке, знову ж таки, не отримує розв'язання, а переходить у кадансування в основній тональності.

Вираження власного почуття захоплення красою природи звучить у приспіві, викладеному у ненормативному (унаслідок відсутності автентичної каденції у завершенні першого речення і заміни домінанти досконалою тонікою) періоді з двох речень (4 + 5 тактів), де основна подається у варіаційному розвитку – із оспівуванням основних тонів, використанням затримань, переднімань, взятих і кинутих стрибками прохідних і допоміжних звуків, у ритмічному плані – тріолей та ін.

Особлива патетика звучання, сповнена почуття захоплення, виражена у коді (4 + 16 тактів). Тема проводиться на фоні арпеджійованих фігурацій (в яких знову маємо поділ половинної тривалості на дванадцять і чотирнадцять тридцять других тривалостей та ін.) та витриманого басу у партії фортепіано. У другому реченні розвиток активізується за рахунок пришвидшення руху *accelerando* і переходу на метр 2/4 на рядках «Я хочу співати хвалебну пісню / Я

оспівую красу природи / Вихваляйте цей зелений скарб». Це, в результаті, приводить до заключної кульмінації солоспіву, де двічі звучить фраза «Слава зеленому світові! Слава зеленому світові!», за першим разом – на f, при повторенні – на p, коли заключна тоніка у другій октаві, витримана протягом двох тактів у партії соліста, ніби «розчиняється» на фоні фортепіанних фігурацій.

До цього урочистого музично-поетичного гімну весняній природі згадується відомий афоризм Конфуція: «Учитель казав про музику «весняну»: в ній усе прекрасно і все гарне; і казав про музику «войовничу»: в ній усе прекрасно, але гарне не все» [44, с. 26].

Не настільки однозначним є сприйняття весняної природи у пісні «Запитайте солов'я» Хуана Юй Ді на слова Сюйя Цзян Ву, написаній в 1954 році, що швидше перегукується з наведеним вище віршем Ду Фу: краса весняної природи не викликає безумовно піднесених і радісних почуттів, а навпаки, пробудження нового життя контрастує з сумом ліричного героя, який не в змозі повернути свою юність і може тільки спостерігати і згадувати про минуле. Елегійність і замилювання природою, співставлення її краси із власним, внутрішнім світом, який прагне такої ж гармонії, але герой лишається сумно-самотнім – сутність змісту солоспіву. Те, що герой у пошуку відповіді на питання, яке неможливо розв'язати, звертається до птахів – символічних постатей китайської міфологічної сфери – підкреслює зв'язок з філософською лірикою минулого. Людина не може вирішувати плин свого життя, вона повинна лише прийняти його і споглядати світ, пробудження природи – таким є глибокий символічний підтекст сучасного вірша.

Увесь вербальний текст проникнутий натхненням і тонким сприйняттям природи, притаманним для китайської національної поезії, що висловлено уже в перших рядках вірша, з подальшим паралелізмом у філософсько-рефлексивній сфері: «Верби зеленіють, а персики червоніють; / Два солов'ї співають у блакитних хвилях, а пара ластівок женеться за східним вітром. / Я ненавиджу абсолютну порожнечу довкола Західного озера / Вже день хилиться

до сутінок, і я з сумом шукаю свої колишні сліди. / Я в самотньому човні, повільно веслюючи, пришвартований глибоко в тіні верболозу. / Тихим голосом питаю солов'я: «Легко старіти в нескінченному світлі весни. / Чому ми не зустріли наших старих друзів раніше?»

Сучасний поет вправно користується усім поетичним арсеналом засобів, залишеним видатними попередниками. В поданому тексті така спорідненість доволі яскраво виявлена. Передусім варто відзначити вишукане використання метафоричних образів – пошук колишніх слідів у сутінках як метафору «втраченого часу», самотній човен в тіні верболозу – оскільки верба в китайській традиції часто символізує весну, цвітіння, ніжність, жіночу красу, то цю метафору можна зрозуміти як спогад «тінь» самотнього героя про минулі переживання. Певні звороти сучасного вірша викликають і алюзії до танських поетичних шедеврів, особливо у контрастному зіставленні розквіту природи – і «в'янення», старіння ліричного героя. Цей складний багатозначний поетичний образ винятково проникливо, витончено і багатогранно передається у музиці, а також співставляється та навіть протиставляється особистим переживанням автора.

Твір викладений у темпі *Andante*, найбільш відповідного до рефлексивної природи змісту. Натомість суто «європейська» ремарка *con eleganza* вказує на вишукану живописність манери музично-поетичного письма, що опосередковано відсилає до згаданого вже вище традиційного образотворчого стилю гун бі. Невипадково обрана і тональність *g-moll*, семантика якої, власне, і відображає сумні думки щодо власного життя, самотності, які скрито контрастують із довершеною красою природи (такий прийом має чисельні аналогії у європейській музиці, зокрема, у камерно-вокальній музиці Ф. Шуберта та ін.).

Форма солоспіву – проста тричастинна із вступом та видозміненою репризою, в якій тематичний матеріал подається у постійному розвитку, без традиційного повторення певних структур, а лише їх певних інтонаційних елементів, які представляються у новому вигляді. Використання такого

композиційного принципу створює ефект плинності, нескінченності, що перегукується із філософським сенсом поезії і відображає її драматургічне розгортання.

У чотиритактовому вступі партії фортепіано викладається перше речення основної теми, повторене одразу на початку вокальної партії. Особливістю викладу є ефект відлуння початкового мотиву у високому регістрі, октавного перенесення її окремих елементів вгору, що надає звучанню особливої тонкості та ніжності, та водночас – відповідно до словесного тексту – імітує спів очеретянок.

Перша частина викладена у вигляді періоду (9 тактів), якщо його розглядати з точки зору європейської класичної системи – експозиційного, модулюючого, неповторної будови, з відхиленням від нормативу, що відбувається внаслідок структурних змін, зумовлених природою китайського національного мелодизму. Основна тема А основана на мелодичному русі в рамках терцієвого діапазону від різних звуків ладу, його розспівування тощо, що надає їй рис елегійності. Відтак, вона має особливий ладогармонічний колорит: у першому реченні (4 такти) початкового періоду мелодика розвивається звуками пентатонного звукоряду «g» із мінорним нахилом (якщо його порівнювати із європейською ладовою системою), в якому почергово проявляються ладові устої «g» та «d», навколо яких розвивається мелодична лінія.

При цьому гармонічний розвиток у партії фортепіано базується на співставленні, відповідно, функцій тоніки і мінорної домінанти. Але вже у другому реченні, в якому подається новий тематичний матеріал (у результаті цього період характеризується неповторністю будови), тоніка g-moll переосмислюється на субдомінанту, і відбувається модуляція у d-moll, а також порушується нормативна структура періоду – друге речення розширюється під час здійснення модуляційного процесу (5 тактів). Ці мінливі зміни гармонічних послідовностей тісно пов'язані з сенсом поетичних фраз «Я ненавиджу абсолютну порожнечу довкола Західного озера», акцентуючи відсутність опори

– порожнечу і експресію героя у ставленні до неї.

У другій частині тематизм також викладається у двох чотиритактових реченнях періоду, розвиваючи окремі вичленовані елементи основної теми та перетворюючи її на новий тематизм. У гармонічному плані у цьому розділі форми відбувається активний модуляційний процес від d-moll, який продовжиться і в репризі, пройде через ряд відхилення у тональностей (у тому числі, найбільш яскраві – у D-dur, F-dur), і остаточно прийде до основної тональності g-moll лише у завершенні репризи.

Особливе виразове значення у другій частині має кульмінація у каденції першого речення (такт 17), створена поступенним висхідним рухом мелодії від «g1» до «d2», а також яскравим, неочікуваним зворотом у гармонічній послідовності в партії фортепіано. Після розвитку в межах g-moll на основі IV – DDзмVII7 – I64 – dV (14–15 тт.), у наступній фразі цього речення, внаслідок переінтонування субдомінантового тризвуку на септакорд, розпочинається відхилення до F-dur (тональності натурального VII ступеня), яке обривається еліпсисом, і відбувається показ основної тональності g-moll. При цьому яскраво відчувається і зміна колориту домінанти: якщо у першій фразі використовувався її мінорний варіант, то у другій, у каденції речення, – мажорний. Так здійснюється підготовка g-moll, який тимчасово з'явиться у другому реченні другої частини: V7 / III – IV64 = K64 – V – V7 (16–17 тт.). Перехід до репризи здійснюється у фортепіанній партії, де на витриманому басу «С–с» звучать арпеджійовані фігурації звуками II53 у тональності B-dur, з якої й розпочинається реприза. Подібні ладотональні і гармонічні блукання докладно передають сенс слів: «Вже день хилиться до сутінок, і я з сумом шукаю свої колишні сліди».

Вище було сказано, що реприза є видозміненою і по-новому переосмислює тематичний матеріал. Розвиток у першому реченні ґрунтується на терцієвому мотиві «d–f–d», взятому із завершення першої фрази основної теми, який, ніби колихаючись, надається до розвитку у секвентному русі та інших модифікаціях. Так у музичному вираженні інтерпретуються наступні

поетичні рядки: «Я в самотньому човні, повільно веслюючи, пришвартований глибоко в тіні верболозу. / Тихим голосом питаю солов'я: «Легко старіти в нескінченному світлі весни».

Прикметно, що і в репризному періоді у каденції першого речення відбувається кульмінація, створена на підвищенні динаміки і зупинці (з *fermata*) на DDзмVII65 (яка звучить відхиленням в основну тональність, нагадуванням про неї, після попереднього і наступного розвитку в B-dur). Натомість у другому реченні репризи мелодія теми вибудовується із вичленованого мотиву з каденційного мелодичного ходу першого речення початкової теми (такти 3–4 вокальної партії першої частини), активний розвиток якої, посилений значущою паузою у цілий такт між першою і другою фразами на фоні звучання партії фортепіано (такт 30), приводить до основної тональності (такт 32). Цей плинний потік, що не знаходить точки опори ні у мелодичному розгортанні, ні у гармонічному плані фортепіанного супроводу має глибокий художній сенс, забезпечуючи єдність музично-поетичного образу: неможливість людини спізнати глибинний сенс природних змін.

Як і в першій частині, у репризі друге речення є структурно розширеним, – відбувається чергова модуляція в тональність мінорної домінанти, що ніби не дає розвитку зупинитися, а відтак – виникає ще одне речення, яке відіграє роль коди-підсумування, де усі пристрасті стихають, і в душі залишається лише відгомін риторичного запитання ліричного героя до солов'я – символу краси природи, співця весни: «Чому ми не зустріли наших старих друзів раніше?»

Наступний зразок, «Думки про весну» – солоспів Їнь Шаннена на вірш Дон Сюньгуаня, створений в 1932 р., описує почуття і дії ліричного героя в очікуванні на весняне пробудження. В ній поєднуються вельми вишукані і багатозначні символи, які тісно пов'язані з національними ритуалами і сприйняттям окремих чинностей і предметів: «На східних околицях все зеленіє, квітне, на деревах бруньки, / очеретянки плавають озером, / а глибинні води чекають весни. / У Шанглу очеретянка все ще плаче, а в сутінках знову йде дощ.

/ Засвічуючи свічки на західному вікні⁷, знічев'я смикаю пір'я⁸, / Знизу долинає звук флейти, як мій замріяний настрій. / Мої приємні сни як розсипані кетяги, не можу підвестись з обіймів сну». Сягнемо до спостереження дослідника, який виокремлює як характерну особливість національної художньої пісні загалом підхід, притаманний аналізованій пісні: «В китайській художній пісні збережено принцип переваги неймовірної краси над словом, що обумовлює осягнення безмовності у єдності з природою. Значення образу тиші як відображення Дао – непрявленого – в структурі жанру китайської художньої пісні може бути встановлено на основі методу глибокого осягнення музики» [134, с. 22].

Форма солоспіву – проста двочастинна в основній тональності Es-dur із активним тональним розвитком у другій частині. Ця структура позначається формулою $(a + a_1) + (b + a_1)$. Особливість цієї форми – у структурі частин. Так, у першій частині перше речення складається із двох фраз, п'ятитактових за масштабом, друге – із двох чотиритактових. Тобто, основний тематичний матеріал твору, що уводиться вже у вступі, про що вкажемо нижче, має ознаки органічної неквадратності, яка усувається у процесі подальшого розвитку у другому реченні. Натомість у другій частині вказана органічна неквадратність співставляється із квадратністю в рамках кожного речення, у результаті чого частина має таку послідовність масштабно-тематичних утворень, коли п'ятитактова за величиною фраза змінюється чотиритактовою у кожному із двох речень другої частини.

Аналізуючи пейзажний звукопис, варто найперше зауважити, що твір розпочинається імітацією цвірінькання птахів у фортепіанній партії на звуці «b²», що повторюється протягом усього десятитактового вступу із форшлагами та трелями. На цьому фоні в іншому голосі фортепіанної партії виникає співуча мелодична лінія, що м'яким, густим тембром викладає основну тему солоспіву,

⁷ В очікуванні свята весни, напередодні китайського Нового року тут прийнято вшановувати пам'ять померлих, засвічуючи на вулицях та у вікнах своїх домів лампадки і свічки.

⁸ Одяг з пір'я в Китаї з давнини сприймався як чарівний, за допомогою якого можна піднятися в захмарні висоти. Тут, на перший погляд, безглуздий рядок має глибокий символічний зміст: смикаючи пір'я, в час, коли поминають померлих, поет відмовляється від нездійснених мрій.

котра завершується треллю на витриманому п'ятому ступені ладу (зауважимо, що у деяких виконаннях пісні ця мелодична лінія виконується спеціально запрошеною віолончеллю). Так композитор створює атмосферу східної ночі, що пахне квітами та звучить безперервним співом пташок.

Вокальна партія, що з'являється у першій частині, містить той самий тематичний матеріал, що звучав тембром віолончелі у вступі. Мелодична лінія, кружляючи навколо ладових устоїв, спускається донизу, зупиняючись на стійких ступенях від п'ятого у першій октаві до п'ятого у малій, на якому зупиняється та підіймається до шостого. Вона виростає із мотиву, побудованого на послідовності акордового звуку та його верхнього допоміжного, кинутого стрибком («b¹-c²-g¹», «f¹-g¹-es¹»).

П'ятитактова фраза мелодії, основана на описаних вище мотивах, розвивається протягом усієї першої частини, стискаючись у другому реченні до чотиритактової (5 т. + 5 т. + 4 т. + 4 т.). При цьому у процесі розвитку вона наповнюється висхідними стрибками до нових вершин, сягає кульмінації на точці найбільшого напруження «с²» (такт 23) та, знову злітаючи і кружляючи, опускається до тонічного устою у першій октаві.

У фортепіанній партії протягом усієї першої частини звучать гармонічні фігурації, що окреслюють функції гармонічного розвитку: I – I – V – VI – IV – I – I₆ – I₆ – V – V і т.д. У другому реченні здійснюються відхилення у тональність нижньої медіанти (с-moll, такти 21–23) із поверненням в основну тональність – через подвійну доміанту (DDVII), підкреслену витриманим акордом з арпеджіато (такт 24) та подальшим кадансуванням в основній тональності.

З точки зору звукопису прикметним є те, що на кожну сильну долю, а при активізації розвитку – і на першу, і на другу долі у розмірі 2/4 в партії фортепіано поміж звуками вказаних вище гармонічних фігурацій з'являються висхідні октавні короткі форшлагги, що імітують щебетання пташок весняної ночі. Оскільки найчастіше такий форшлаг з'являється як октавний стрибок до п'ятого ступеня, то його повторення створює ефект остінатності у середньому

шарі фортепіанної фактури. Такі ж форшлагги до домінантового устою звучать у чотиритактовому переході до другої частини (такти 29–32), викладеному у партії фортепіано, де здійснюється перехід у тональність домінанти для підготовки подальшого гармонічного розвитку.

Натомість у другій частині (що розпочинається від такту 33) активний мелодико-гармонічний розвиток актуалізує зовсім інші засоби, якими твориться художній образ. Випукла мелодична лінія містить низку альтерованих звуків, що з'являються у контексті тональностей B-dur, G-dur, F-dur та основного Es-dur у завершенні твору, і відповідним чином гармонізуються.

Особливістю розвитку фортепіанної партії у другій частині, окрім постійного модуляційного руху, вказаного вище, є різка зміна фактури. Замість ритмічних фігурацій звуками «розкладених» акордів, доповнених форшлаггами, з'являються фігурації у вигляді басового звуку та акордового повторення. Найприкметнішою ознакою стає ритмічна організація фортепіанної партії, в якій домінує синкопованість, що з'являється то у нижньому, то у верхньому шарах фактури (внутрішньотактові синкопи, утворені восьмою, четвертною та восьмою тривалостями).

Описаний вище розвиток, що здійснюється протягом двох дев'ятитактових речень (нагадаємо, кожне із речень у цій частині складається із п'ятитактовою і чотиритактовою фраз), приводить до кульмінації твору, що «зсувається» із точки «золотого перетину» у фінальні такти солоспіву. Для її створення рух мелодичної лінії активізується висхідними стрибками, у результаті чого розвиток завершується на посиленій динаміці у другій октаві. А у фортепіанній партії знову з'являються форшлагги (такти 45–48) та тремоло (такти 47–48).

Усі описані засоби сприяють створенню особливо проникливої, а наприкінці твору – патетичної атмосфери, якою передаються почуття автора з приводу приходу весни.

У солоспіві «Настає весна» Чень Йона на вірш Цзінь Гуї Ло, створеному в 1979 р., весняний образ отримує ще більш складне символічне тлумачення.

«Весняний вітерець віє по всіх горах і річках, / весняний дощ омиває село, / весняний вітерець і весняний дощ принесуть нам гарну весну. / Гармонія сотні пташиних голосів дзвінка і мелодійна, а квіти розквітають. / А... / Настала весна, весна приносить на землю тепло, / і все прекрасне у світі вітає весну. / Весна повертає наші юнацькі поетичні мрії, / ми для весни співаємо пісні у хмарах. / Ясна весна рідної землі моє серце живить. / Весняне світло сяє у всьому світі, / Ріки і гори чудові у весняному краєвиді. / Гарячий вітер і рясний дощ принесли весну мистецтва, сто квітів боролися і процвітали, сто квітів розквітли, і гори червоніли скрізь».

Для слухача, незнайомого з китайською новітньою історією, в ньому постає близький багатьом представникам різних культурних традицій сюжет: через змалювання краси весняної природи передається відчуття щастя від того, що «весна повертає нашу артистичну молодість...», весняні вітер і дощ «принесли весну мистецтва...», з'явилося нахнення писати і співати нових пісень. Для освіченого реципієнта, що добре знає події не такої вже й далекої китайської історії, в цій приємній весняній пасторалі закладений ще один глибокий суспільно-політичний підтекст, пов'язаний з конкретними історичними подіями.

Рядки «Гарячий вітер і рясний дощ принесли весну мистецтва, сто квітів боролися і процвітали, сто квітів розквітли, і гори червоніли скрізь» викликають виразну алюзію до політичного руху Байхуа юньдун (кит. 百花运动), який розвивався в 1956–57 рр. Гасло «Нехай розквітають сто квітів, хай змагаються сто шкіл» було свого часу висунуте імператором Цинь Шихуаном, який об'єднав Китай у третьому сторіччі до нашої ери. Мао Цзедун завжди порівнював себе з Цинь Шихуаном, прагнучи створити єдиний і сильний Китай. Цей рух закінчився трагічно для китайської вільнодумної інтелігенції – дозволена критика діяльності партії стала для них пасткою, після цього багато з них було арештовано й репресовано [198, с. 539–543], на що вказує останній рядок поезії: «і гори червоніли скрізь».

Багатозначність смислових підтекстів поезії, коли пейзажні образи стають

тлом для історичних і політичних подій, нагадує про тематику юефу Північних династій. Почасти і музична мова, особливо у вокальній партії, наближена до суворої епічної баладної нарації, притаманної цьому різновиду музично-поетичного жанру. На початку патетична ораторська манера, яка переважає у солоспіві, може видаватись не зовсім доречною для музичного втілення весняного пейзажу, проте беручи до уваги другий пласт змісту – цілком виправданий і відповідний.

Форма солоспіву – проста тричастинна $A + B + A1$, яка набуває особливого розвитку завдяки особливим масштабам періодів, в яких викладається тематичний матеріал. Так, перша частина A викладена у періоді з відхиленням від нормативу внаслідок значного розширення другого речення, при цьому увесь період має збільшений масштаб: перше речення звучить у шістнадцяти тактах, друге – у двадцяти чотирьох. Попри доволі інтенсивний розвиток у середині окремих складових цілісної форми, все ж трактуємо як просту, оскільки відсутній суттєвий контраст між крайніми і середньою частинами.

Твір викладений у тональності $F\text{-dur}$ у жвавому темпі, що у даному випадку символізує надзвичайне прагнення весняних змін – в прямому і переносному сенсі. У восьмитактовому вступі створюється атмосфера натхнення і захоплення весною звучанням патетичних послідовностей акордів у високому регістрі та фоні фігурацій широкого діапазону, у піднесеній гучній динаміці f .

Основна тема солоспіву – урочистого піднесеного характеру у розмірі $3/4$, із зупинкою на кожному першому звуці (половинної тривалості) нової побудови як опорно-сміслового моменту, – яка вільно ллється у регулярних чотиритактових фразах. Кожна із них охоплює широкий діапазон в межах октави, наприклад, мелодія першої розвивається від «с2» до «с1», лінія другої, відштовхуючись від поступеневого руху «f1–g1–a1», злітає вгору на сексту до тоніки «f2» і спускається до квінтового тону «с2», у третій фразі мелодія розширюється до ундецимового діапазону, роблячи стрибки в низхідному

напрямку «f2–c2–c1» із поступенним заповненням рухом угору, кадансування із витриманим п'ятим ступенем протягом двох тактів. Така структура мелодії пояснюється з точки зору втілення поетичного змісту і його підтексту прагненням передати стан впевненості у плідних змінах, які принесе весняне пробудження: «принесуть нам гарну весну».

У другому реченні мелодичний розвиток продовжується настільки ж інтенсивно, мелодія розгортається за подібними принципами, як суто інтонаційними, так і метроритмічними. На початку, у перших двох фразах, характер мелодичної лінії зумовлений стрибками – секстовими, квартовими, октавним, натомість у третій і четвертій фразах, які розростаються до восьмитактового масштабу кожна, з'являється низхідний секвенційний рух, повторення та висхідний гамоподібний підйом, що підводить до кульмінації першої частини солоспіву на витриманій протягом двох тактів вершині «a2», що звучить на фоні тонічної гармонії. За графічним рельєфом ця вокальна мелодія передає мелодекламаційну природу музично-поетичної рецитації епічних юефу.

Поступовим спадом мелодії, що рухається «ламаним» арпеджіо звуками тоніки, та кадансуванням з участю альтерованої DD (із підвищеною прімою і пониженою квінтою), гармонічною S та D7⁶ завершується перша частина. Останній описаний мелодичний рух, гармонізований послідовністю з участю DD та її розальтерації у S, повторюється в активному, в межах октавного діапазону, руху в лінії баса, що обрамлюється чотиритактовим фортепіанним переходом до другої частини. Плавне завершення частини художнього цілого – теж одна з естетичних вимог китайської співаної поезії, яка дуже дбала про рівновагу і пропорційність викладу, рівномірне чергування контрастних прийомів. Тим більше, що в тексті йдеться про гармонію⁹: «Гармонія сотні пташиних голосів дзвінка і мелодійна, а квіти розквітають», тож подібна структура отримує доцільне змістовне пояснення і спрямована на асоціативне сприйняття слухача.

⁹ Значення даного ієрогліфа, який дисертантка переклала як «гармонія», насправді має більше синонімічних форм: це і досконалість, і ясність, і світло, і ще кілька інших.

У другій частині (36 тактів) розвиваються окремі мотиви, вичленовані із теми першої частини, мелодична лінія має невеликий діапазон, рухається невеликими інтервалами, і таким чином набуває нового смислового відтінку звуження і концентрації простору, руху «з небес на землю», відповідного до наступних поетичних слів: «Настала весна, весна приносить на землю тепло, / і все прекрасне у світі вітає весну».

Проте, назагал, звучання є логічним продовженням матеріалу першої частини, принаймні у ладотональній сфері: зберігається основна тональність F-dur, в якій розвивається гармонічна послідовність у межах діатоніки, при цьому лінія у басовому регістрі «виписує» фігурації двооктавного діапазону четвертними тривалостями, у верхньому регістрі – восьмими у межах октави. Рівномірність і безупинність ритмічного руху, стійкість тональних опор тут теж виступає синонімом згідних голосів, які вітають весну.

Не тільки зображальну, але й образно-сміслову функцію отримує гармонічна послідовність фортепіанної партії у подальшому розвитку середньої частини. В ній з'являється еліпсис у серединній каденції при підході до тоніки, яка завершує речення, чим робить період ненормативним (14–15 такти першого речення): еліптичним чином D7 до функції S переходить в інший дисонанс – D7 в основній тональності. На початку другого речення у фразях-перегуках соліста, основаних та поєднанні legato і staccato, та їхній імітації у фортепіанній партії у високому регістрі наслідується спів пташок, також чутливо слідуючи за логікою поетичного тексту.

У процесі розвитку теми у другому реченні, коли у мелодичній лінії з'являються низхідні секундні вигуки на rubato, на фоні діатонічної гармонії виникають відхилення до субдомінанти та до верхньої медіанти, що хроматичним ходом «gis – g» переходить у співзвуччя «e – g – h», що уже трактуємо по тональності доміанти, куди переходить подальший розвиток: III53 – III2 – I – IV – DDзм.VII7 – dV6 = VII65. Цікаво, що останнім співзвуччям гармонізується мелодичний рух по D7 від септими до пріми донизу, із квінтотом шістнадцятими, та у зворотньому напрямку із зупинкою на септімі, подовженій

знаком *fermata*.

Усі описані мелодичні та гармонічні засоби активізують розвиток, що характерно для серединних частин форми, і в даному випадку створює її активний динамічний план. Але така доволі складна і непередбачувана гармонічна послідовність має і ще одне символічне тлумачення: йдеться про те, що очікувані переміни, висловлені в рядках «Весна повертає наші юнацькі поетичні мрії, / ми для весни співаємо пісні у хмарах» насправді мають виявитись ілюзією, і цю ілюзорність якраз і підкреслює химерна дисонантна гармонія супроводу.

У репризі, зазначеній також *a tempo*, повторюється не лише тема у вокальному викладі, але й зберігаються гармонічний і фактурний плани у партії фортепіано. Проте, у зв'язку із потребою яскравого завершення твору період не закінчується, як у першій частині, тонікою у сороковому такті, а після активного розхідного руху октавами з елементами хроматизації гама та насиченої альтерованої DD+1-5 у різних оберненнях тема зупиняється на витриманій домінанті – її основному тоні в октавному подвоєнні та затриманні на *fermato*.

Наступний розділ солоспіву містить віртуозний виклад квазіколоматурних фраз із різноманітною ритмікою, у тому числі із чисельними секстолями і нонолем, в яких імітується пташиний спів і його відлуння (зображується чергуванням фраз у різних октавах на *forte* і *piano*), що потребує високого рівня віртуозної підготовки співака, а відтак, сприймається як вокальний аналог віртуозної каденції соліста, характерної, насамперед, для жанру сольного інструментального концерту. Але в такому аспекті подібне каденційне віртуозне завершення може трактуватись і в руслі традиції китайських баладних музично-поетичних жанрів, наприклад, чжугундяо, для якого якраз і типовим є таке крещендууюче резюме, що провадить до завершальної кульмінації.

Після витриманого протягом двох тактів кульмінаційного найвищого тону «с3», на фоні якого у фортепіанному супроводі звучать фігурації звуками

D7 від найнижчого регістру до найвищого (загальним звуковим обсягом у п'ять октав), відбувається одноктове кадансування зі зміною розміру на 4/4. Тут, окрім проведеної вище паралелі з манерою виконання чжугундяо, можна зауважити близькість до ще одного музично-поетичного різновиду ши – наголошений прийом обірваного рядка (цзюецзюй), який ефектно підкреслює завершення.

Розвиток завершується заключною тонікою «f2», взятою із верхнім коротким форшлагом, котра триває п'ять тактів, і на фоні якої відбувається активний рух у фортепіанній партії, подекуди із пунктирним ритмом та прохідним «es», що нагадує про відхилення до субдомінанти, яке було головною ознакою гармонії у солоспіві. Прихований драматизм у патетичному завершенні солоспіву немовби зіставляє два контрастні образи – пейзажний та історичний, приводячи драматургічний розвиток розгорнутого вокального монологу до переконливого завершення.

Солоспів «Настає весна» Чень Йона є прикладом вельми успішного розвитку сучасного китайського вокального мистецтва як у сфері композиторської творчості, так і виконавської, оскільки потребує особливої фахової співацької підготовки – колоратури у репризі є взірцем вишуканості та художньої довершеності у камерно-вокальному жанрі. Знову згадуються слова великого мудреця Конфуція: «Коли Учитель був у Ци і там почув музику «весняна», то він протягом трьох місяців не знав м'ясного смаку і сказав: – Не сподівався від виконання музики такої досконалості» [44, с. 60].

Представлені зразки камерно-вокальної творчості китайських композиторів, присвячені темі весни і весняних почуттів, засвідчують значну багатоманітність інтерпретації цієї образної сфери, що включає як звукозображальність і винахідливу імітацію голосів та звуків природи, так і прагнення передати відповідний для філософсько-естетичної традиції комплекс «весняних» почуттів та настроїв. Виразно зазначена спорідненість художнього тлумачення у музично-поетичних артефактах весняного ландшафту та його символіки – з віковічною національною традицією, зокрема з метафоричною

манерою танської поезії, яка залишається глибинною потребою китайських митців. У цьому може переконати також зіставлення поезії Ду Фу, наведеної на початку підрозділу, і текстів сучасних поетів у деяких з аналізованих пісень – в сучасних текстах теж застосований принцип звернення до актуальної політичної тематики, прихованої у рефлексіях над весняною природою, який сформувався у давній культурі.

2.2. Літньо-осінні настельні барви у вокальній інтерпретації китайських композиторів

Символіка літа й осені в китайській культурі теж відзначена в багатьох міфологічних, ритуальних та музично-поетичних джерелах. Вона має низку утривалених образів та конотацій, які відображаються передусім у змісті особливих національних свят-ритуалів, котрі зберігаються впродовж тисячоліть і мають всенародне поширення і дотримання у різних регіонах країни та соціальних верствах. Вони виявляють також стійкі метафори, уявлення і обов'язкові ритуальні дії, які утворились в національному світогляді в зв'язку з певними порами року.

Літній період позначений двома яскравими обрядами міфологічного походження: свято драконових човнів та Сіцзе – свято закоханих. В фольклорній і поетичній традиції тематика літа, переважно, обертається довкола символу цвітіння, буяння, зелені лісу і трав. Натомість символіка осені в китайській національній традиції концентрується у другому за важливістю ритуальному святі – Святом середини осені або урожаю. Якщо символ осені як урожаю звичний і зрозумілий європейцям, то екзотично сприймається ще одне його символічне тлумачення як свята богині місяця. Відтак повний місяць, на відміну від європейців, сприймається в Китаї як втілення достатку і добробуту, тому й свято середини осені має низку «місячної» атрибутики і відображається як в ритуалах, так і в поетичних образах.

Прикладом може служити один із найвідоміших віршів Лі Бо «Печаль на яшмовому ганку»: «На яшмових сходах біліє холодна роса. / Промокли панчохи. / Пливають мовчазні небеса. / Дивлюсь крізь фіранку на місяць осінній печальний, - / На тихій воді він тремтить і повільно згаса». В ньому надзвичайно переконливо відображається (але при тім у «півтонах», немовби прихована у тьмяному мареві: погляд «крізь фіранку») типова для поетичної традиції «осіння» ностальгійність, аналогія завмирання природи і сутінків життєвого шляху.

Варто навести ще один «ностальгійно-осінній» вірш «Осінні почуття» того ж поета, більш безпосередньо пов'язаний з паралеллю «почуття і переживання людини – їх резонанс у природі», в якому смуток і очікування завмирання природи виражена ще більш яскраво: «Скільки днів ми в розлуці, а серцю немає розради. / Рис давно уже встиг прорости біля наших воріт. / І все нижче схиляється в хмарах густих небовид. / Світлячкам їх ліхтарики біла роса погасила, / Біла паморозь вкрила холодну осінню траву. / Рукавом прикриваюся – стримати сльози несила, / Тільки спомином щастя й чеканням на тебе живу» [209].

У запропонованих нижче солоспівах з «літньо-осіннього циклу» знаходять відображення різні підходи до музично-поетичного відображення цього сегменту річного кола, що відповідно пробуджують різні асоціації та емоційні відгуки.

Пісня «Бийте в барабан Чангу¹⁰» Цінь Фен Хао за поезією Лі Цзе Сі, написана в 2001 році, призначена для виконання співачкою сопрано, обрана для розгляду у цьому підрозділі не стільки за прямою текстовою вказівкою на «літо», скільки за загальним «літнім» яскравим колоритом, повнотою барв і динамікою музично-танцювального дійства, у супроводі барабанного дробу. «Лункі барабани б'ють, б'ють, б'ють / Дівчата у барвистих спідницях все танцюють і танцюють / Червоне сонце сходить із лісових гір і піднімається

¹⁰ Чангу – традиційний корейський ударний інструмент. Складається з двох стягнутих мотузками шкіряних мембран та дерев'яного корпусу.

вгору / Водоспад стікає з вершини гори Чанбай¹¹ / Зелені гори, прозора вода,
гул барабанів / Це наш чудовий Янбян¹², наш щасливий дім / Лункі барабани
б'ють, б'ють, б'ють / Танцюйте з дівчатами в різнокольорових спідницях /
Радісні пісні лунають з-над озера Тянчі¹³ / Прекрасний танець танцюємо біля
річки Тумень¹⁴ / Чутлива пісня, запальний танець і звук барабанів / Це наш
чудовий Янбян, наш щасливий дім».

В самому поетичному тексті, як це доволі часто зустрічається в аналізованих творах, міститься низка вказівок на музикальність, як прямих, так і опосередкованих. До прямих відноситься згадка про барабани, пісні і запальний танець. Натомість до опосередкованих – фонетична імітація барабанного дробу у віршованій інтонації, виразний ритмічний малюнок, колоподібна структура поетичної фрази з повторами ключових зворотів і слів, пісенна структура «заспів – приспів».

Композитор чутливо передає у музиці всі образно-асоціативні меседжі поетичного тексту. У виборі жанрового прототипу він теж обирає найбільш доцільні з народної традиції і спирається, в першу чергу, на фольклорну модель пісенно-танцювального дійства янге, особливо його північну і північно-східну версію. Її інструментальний супровід барабанів, запальний ритм й інтенсивний динамічний танцювальний поступ, а також яскравий одяг, який під час вихору танцю майорить як «квіти», утворюючи напрочуд ефектне і вражаюче синтетичне дійство. Крім того, можна помітити у принципах драматургічного розвитку та рисах музичної мови солоспіву певні характерні ознаки жанру «дацюй» - так само синтетичної пісенно-танцювально-інструментальної форми з рисами театрального умовного дійства.

Особливістю музичного вирішення поетичного тексту є поєднання мелодики вокальної партії, близької до співочих зворотів янге, з доволі традиційними для європейської музичної системи виразовими засобами

¹¹ Гора Чанбайшань – найвища вершина на північному сході Китаю.

¹² Янбян – регіон в провінції Сичуань.

¹³ Тянчі – «смарадове озеро» поблизу міста Урумчі. За надзвичайну красу його називають «перлиною Небесних гір» Тян-Шаню.

¹⁴ Тумень – річка, яка відокремлює Китай від Північної Кореї.

фортепіанної партії. Вокальна мелодія позначена яскравою ритмічною акцентністю як у вокальній, так і у фортепіанній партіях. У інструментальному супроводі привертає увагу вельми вдала імітація стукоту барабанів, що супроводжують темпераментні танці, рельєфна, подекуди орнаментальна фактура з примхливим ритмічним малюнком, що комплементарно доповнює мелодику вокальної партії.

Якщо проводити аналогії з європейським мистецтвом, то метроритмічна характеристика твору (розмір 6/8, «пружний» ритмічний рисунок, оснований на пунктирі) є дещо спорідненою із південноіспанським стилем канте фламенко, підтвердження чого чуємо і у вербальному тексті даної пісні (згадка про запальний танець у яскравих спідницях), і водночас відображає динаміку танцювально-театралізованого янгу.

Розглянемо основні елементи виразової системи твору, її відповідність поетичним аналогам та структурно-драматургічне розгортання. Пісня «Бийте в барабан Чангу» має куплетну форму із вступом. Формула вступного розділу: $A1 + b$, заспіву: A , приспіву: $A1 + B$ із видозмінами у другій вольті при повторенні. Отже, відповідно до структури поетичного тексту, дана пісня розвивається упродовж двох куплетів із приспівом, що також підтверджує використання моделі дацюй.

Вступний розділ твору у партії фортепіано вельми розбудований у порівнянні з більшістю аналізованих прикладів, може сприйматись як самостійна інструментальна прелюдія з яскравим танцювальним образом. Він викладений в основній тональності *e-moll*, і експонує обидві теми вокального приспіву: теми $A1$ у двох чотиритактових реченнях та теми B (одне речення b) у заключних чотирьох тактах вступу, що безпосередньо готують появу партії соліста. Така відносно більш розбудована, у порівнянні з іншими артефактами, вступна частина інструментальної партії теж обумовлена традицією янге і дацюй, в яких інструментальний сегмент зазвичай є рівноправним учасником синтетичного дійства.

Важливим чинником у відтворенні художнього образу постає гармонічна

мова. У ладогармонічній сфері особливість твору полягає у доволі вільному використанні пентатонних зворотів у мелодії, які практично жодного разу не проходять послідовно у звукоряді, а завуальовуються оспівуванням опорних тонів.

Натомість європейські засади гармонічного мислення проявляються в акордиці фортепіанної партії, можна спостерегти деякі риси остинатної гармонії неофольклористичного зразка, подолання ввіднотонових тяжінь, що проявляється у використанні мінорної домінанти та її поєднанні із наступним мелодичним ходом V до I ступеня по мелодичному мінору, що дає колоритне співставлення діатонічного та альтерованого VII ступеня. У цілому, гармонічний розвиток обмежується рухом по головних функціях тональності, подекуди із незначними відхиленнями, як правило, у тональність верхньої медіанти (паралельного мажору) та ін. Окремими винятками з безперервного плину доволі простих діатонічних гармоній, монотонного, свідомо обраного задля свого «заворожуючого» ефекту, виступає перерваний зворот у кульмінаційній зоні приспіву – викладі його другої теми (такти 32–33) та кульмінаційне завершення всього солоспіву (друга вольта) із колоритним відхиленням у тональність мажорної субдомінанти, яке буде описане в зв'язку з наступним розвитком.

Заспів А викладений у вигляді нормативного однотонального періоду повторної будови (4+4). Основна тема А вибагливо розгортається, починаючи від тонічного устою у другій октаві на основі описаного вище ритмоінтонаційного (пунктирного) зерна, хвилеподібним рухом, то підіймаючись, то спадаючи. Її орнаментальна експресія забезпечується мелізматичним оплітанням устоїв, натомість ритмічна формула супроводу із «загостреними» паузами посилює танцювальну природу загального звучання. Відтак згідно до фольклорного прототипу янґе вона поєднує риси танцювальності і пісенності,

Приспів викладений у вигляді модуляційного ненормативного періоду із чотирьох чотиритактових речень: у перших двох викладається варіант основної

теми, у двох наступних – нова тема (b+ b1).

Приспів, який умовно передбачає підхоплення його хорОВОЮ масою, відзначається більшою компактністю діапазону і способу викладу у порівнянні з приспівом, насиченим ходами на ширші інтервали і вибагливим графічним малюнком мелодії.

Перша тема приспіву звучить у високому регістрі, вона споріднена із основною темою солоспіву подібною мелодико-ритмічною специфікою – декілька низхідних мелодичних фігур згрупованих по три восьмих із пунктиром, при цьому її розвиток має модуляційний характер у першому реченні (відхилення у паралельній *G-dur*). Супровід зберігає активний характер, наголошуючи притаманне для танцю співвідношення басу і акордів, що допомагає створити загальну святкову феєричну атмосферу цієї жанрової замальовки. Друга тема приспіву загалом є менш мелодично розвиненою, її драматургічна функція полягає у відтіненні розвитку першої теми. Виняток становить висхідний квінтовий стрибок «h1–fis2», що має кульмінаційний характер.

Твір завершується патетичною кульмінацією, яка вельми вдало ілюструє заключні рядки вірша: «Чутлива пісня, запальний танець і звук барабанів – / Це наш чудовий Янбян, наш щасливий дім!». Оскільки йдеться про При цьому у музичному розвитку (друга вольта, такти 37–41) відбуваються яскраві «зрушення». Мелодична лінія, ніби розкачуючись і відштовхуючись від ходу «h1–d1–h1», стрибає вгору на інтервал малої сексти і, ніби ще дотягуючись вище, рухається далі, зупиняючись на витриманому за рахунок міжтактового синкопованого подовження і *fermata* «a2», а згодом, виспівуючи трель між III і IV ступенями, опускається терцієвим ходом до тонічного устою ладу, який звучить протягом двох тактів і уявно звучить в останньому такті фортепіанної партії.

Ця мелодична кульмінація підтримується колоритним ходом у гармонії від мінорної тоніки до мажорної верхньої медіанти і мажорної субдомінанти – вона неочікувано і дуже яскраво супроводжує найвищу точку мелодії («a2») і

відразу переосмислюється на D7 / VII (натурального) внаслідок появи септимоного звуку у мелодії (у згаданій вище трелі) та у гармонічній фігурації у вигляді арпеджіо у партії фортепіано. Вказане співзвуччя переходить у заключну тоніку, таким чином створюючи еліптичний зворот, що ще більше привертає увагу до кульмінаційної зони у завершенні пісні «Бийте в барабан Чангу».

Якщо у попередній пісні умовну алюзію до літнього образу викликає загальний світлий динамічний колорит, то у обраній для наступного аналітичного розгляду «Пісні про ліс» (автор вірша і музики – Скандель Сайп, рік написання 1920, це найдавніша з аналізованих у дисертації пісень) на це вказує весь звукозображальний комплекс поетичного тексту, в якому йдеться про «зелений океан», сповнений співу жайворонків і квіткового цвіту, «колиску щастя», свіжого повітря і чарівних краєвидів: «Гарний великий ліс, / квіти цвітуть і жайворонки співають, / гарний великий сад, / повітря свіже, і пташки співають, і квіти запашні. / Які гарні краєвиди подарувала нам природа, / В цій колісці щастя співає увесь безмежний зелений океан. / Співай, прекрасний великий ліс!». В цьому поетичному тексті – як і у більшості інших – знову бачимо низку музичних алюзій і вказівки на спів і звучання природи, які знаходять своє втілення у композиторському вирішенні. Окремо зазначимо, що доволі постійна конотація людини – природи – музики, яка надто часто асоціюється із захватом, щастям, любов'ю, радістю, знайшла своє відображення і в самому китайському ієрогліфі музики: 樂, , що має також друге значення «щастя», «радість».

Солоспів витриманий у тональності F-dur, яка є традиційною для зображення картин природи, пасторальних образів і настроїв тощо. Весь комплекс виразових засобів – синтаксична побудова вокальної партії, тобто фразування, графічна лінія мелодики, ладогармонічна колористика, фактурне розташування фортепіанного акомпанементу спрямовані на досягнення єдиного художньо-образного результату: відчуття абсолютного злиття людини з природою у типовому даоському «недіянні», цілковите занурення у розкіш

літнього лісу.

Важко визначити якийсь один конкретний прототип цієї пісні у фольклорній чи професійній музичній національній традиції, але можна виокремити деякі елементи із знаних музично-поетичних жанрів, які мають ті чи інші аналоги у «Пісні про ліс».

Якщо зосередитись на формальній побудові, то її характеристики доволі ясні. Солоспів викладений у куплетній формі, при цьому композиції властива органічна неквадратність. Заспів і приспів складають просту двочастинну форму із повторенням другої частини, і, в результаті, виникає наступна структура: заспів А – ненормативний період, який складають два дев'ятитактових (4+5) речень; приспів А1 – також ненормативний період із десятитактового (5+5) першого речення та дев'ятитактового (4+5) другого речення; варіантне повторення приспіву А2, що складає два речення із аналогічним розвитком у таких же масштабних структурах – (5+5) + (4+5) тактів.

Такого типу побудова притаманна у китайській традиції музично-поетичній формі *ци*, оскільки в ній часто присутні імпровізаційні фрагменти – вокально-поетичні чи інструментальні, тому порушення квадратності, вільна повторність із варіантними видозмінами певних елементів є для цієї форми цілком логічними. До такої аналогії спонукає і смислова рівновага вокальної та інструментальної верстви, однаково важливих – поруч з поетичним словом – для створення цілісного художнього образу. Крім того, імпровізаційність типу «ци» помітна у кількох мелодичних вокалізах, які переривають плин солоспіву, ніби залишаючи місце виконавцю виразити свої почуття, перериваючи музично-вербальний монолог.

Те ж порушення квадратності і пропорцій виявляється і в коді, де зберігається структура ненормативного періоду із двох речень, друге з яких суттєвим чином розширене за рахунок кадансування й кульмінаційного утримання звуків мелодії (8+17 тактів). Це розширення також має емоційно-виразовий сенс: наростання почуття радості, захвату, блаженства.

Органічна неквадратність, що є головною композиційною особливістю твору, проявляється вже у розлоговому вступі (10 + 9 тактів). Мелодична лінія у вступі розвивається хвилеподібно у розмірі 3/4 навколо квінтового тону тоніки, відштовхуючись від витриманих акордів із *arpeggiato* та рухаючись почергово секстами *staccato*, октавами або терціями, подекуди зупиняючись на тризвуках чи оберненнях. Композитор вдається тут до вишуканої колористичної імітації виконання на одному з найважливіших для китайської традиції струнному інструменті – лютні цинь. Імітаційний ефект «у народному стилі» має передусім поєднання остинатного повтору акордової основи і її оплітання арпеджіато.

Головна тема, з якою вступатиме соліст (чи солістка), теж ретельно приготується у фортепіанному вступі – і цей прийом також свідчить про продовження національних традицій, оскільки таким чином давній китайський співець, сам собі акомпануючи, давав початкову інструментальну настройку, перш, ніж починав співати. Такого типу вільний речитативно-кантиленний розспів з попереднім інструментальним награвшем нерідко зустрічається у фольклорному жанрі тайцзи.

Тематичні елементи, що отримають подальший розвиток, впроваджуються у фортепіанній партії поступово. Якщо у першому реченні лише подекуди «проглядаються» інтонації теми солоспіву, то у другому вона повністю проводиться у партії фортепіано під аналогічний фольклорного типу супровід витриманого басу та акордів на другу і третю долю. Останній варіант фактури, із акордами *staccato*, збережеться і у вокальному заспіві, надаючи загальній образній атмосфері твору танцювальної легкості і вишуканості, а водночас зберігатиме національну характерність.

Тема у партії соліста розвивається впевненим кроком у тристопному метрі – дактилі, рухаючись звуками тонічного квартсекстакорду до останнього звуку як опорно-сміслового моменту цього мотиву: «c1–f1–g1–a1». Це висхідний квартовий хід на сильній долі від п'ятого до першого ступеня, затриманого пунктиром, і, через другий – до зупинки на терцієвому тоні тоніки

на сильну долю наступного такту. Вона цілком відповідає урочистому піднесеному характеру початкової поетичної фрази, в якому оспівується велич і краса лісу.

Натомість у 3–4 тактах лінія теми заокруглюється, стає більш грайливою завдяки використанню форшлага. У наступній фразі мелодична лінія, після поступеневого висхідного ходу, злітає у квінтовому стрибку від п'ятого до другого ступеня, який, як верхній допоміжний, взятий стрибком, переходить у тоніку – «с1–g2–f2», і на цьому розв'язанні будується кульмінація першого речення теми, яка у наступних тактах, знову ж, заокруглюється та зупиняється на витриманому другому ступені як квінтовому тоні домінанти. Знову ж простежується відповідність до більш ніжного і конкретнішого образу – цвітіння квітів і співу жайворонків.

Гармонічний розвиток у всьому першому реченні утримується в межах діатоніки й обмежується чергуванням тризвуків і септакордів головних тональних функцій, що загалом типово для музичного втілення пасторального образу також і в європейській музиці. На початку другого речення розвивається один із мотивів теми, при цьому здійснюється відхилення у тональність субдомінанти В-dur, натомість завершується період описаним вище поступеним ходом із висхідним квінтовим стрибком, але вже спрямованим не до серединної автентичної каденції, а до кадансування з участю усіх основних функцій тональності.

Приспів не впроваджує контрасту до образної сфери тематизму, викладеного у заспіві, а становить його природне доповнення. Він розпочинається із розвитку одного із мотивів теми із хвилеподібним рухом мелодичної лінії, подекуди прикрашеної форшлагами: «с2–a1–b1–с2», «d2–d2–с2–f2–d2» і т.д. Активізація розвитку здійснюється не лише у вокальній партії, але й за рахунок партії фортепіано – витриманий бас змінюється на рух чвертками *staccato*, гармонічний виклад акордів – на розсосереджений у просторі мелодичний фігураційний рух.

Орнаментальність арпеджіюваного плану захоплює у себе весь

фортепіанний виклад у наступному періоді, який, за тематичним розвитком, являє собою варіантне повторення приспіву A2, при цьому вербальний текст являє собою вигуки, що розспівуються, починаючи від витриманого квінтового тону тоніки, із легкими пурхаючими звуками на staccato, а потім спускаючись від кульмінаційної тоніки у другій октаві до терцієвого тону у першій октаві. А на початку другого речення немовби розчиняються у секвенційних «заокруглювальних» фразах. Описані засоби виразовості вельми колоритно і винахідливо у звукозображальному плані передають ефект багатоголосого хору дзвінких голосів природи, описані у поетичному тексті: «В цій колисці щастя все співає, мов зелений океан...».

Подекуди хвилі фігурацій у інструментальному супроводі вигадливо доповнюються повторюваними акордами, які також звучать на staccato. У тонально-гармонічному плані, як і раніше, розвиток обмежується акордами головних функцій, вирізняється лише відхилення до субдомінанти, але у цьому випадку воно відбувається в гармонічному плані більш колористично і експресивно, що підкреслюється ефектно впровадженим перерваним зворотом: V7 / IV – II.

Особливого емоційно-нараційного значення набуває у солоспіві розгорнута кода, яка озвучує останній віршований рядок: «Співай, прекрасний великий ліс!», таким чином, створюючи умовно колоподібну форму, адже з цього ж вигуку – прекрасний великий ліс! – і починався твір. На завершення у вокальній партії у високому регістрі звучать окремі закличні фрази та елементи теми на staccato в супроводі акордових послідовностей у фортепіано, що чергуються із мелодизованим рухом, який згодом проводиться в октавному варіанті. Кульмінаційне напруження наприкінці солоспіву створюється фактурним ускладненням та підняттям мелодії до найвищої точки – «b3», що утримується протягом чотирьох тактів, а також тоніки «f2», взятої з коротким форшлагом від «a2», у такому ж варіанті тривалості та із посиленням звучності протягом всього часу її утримання.

Солоспів «Ранок у Мяолінг¹⁵» з музикою і словами Байя Ченженя, написаний у 1974 році, тобто в період Культурної революції, коли звернення до європейських технік не схвалювалось, а перевага надавалась текстам політично-плакатного типу. Це масштабний твір, в якому вельми деталізовано змальовується краса ранкової природи у Мяолінг, яка неначе радіє, і з нею разом радіють і співають люди, які живуть у цій місцевості: «Піднявся білий ранковий туман / Співають пухнасті птахи / Ранковий туман піднявся / Птахи співають / Сплячий ліс прокидається / Півень вранці кукарікає / Худоба голодна / Дим з дерев'яних будівель піднімається / Пастух іде на гору / Сім'я Мяо на роботі / У старому будиночку хвилюються / На гілках цвірінькають птахи / На терасах співають пісні Мяо / Цьогорічний урожай хороший на горі Мяо / Люди та птахи сміються разом / Ранок у горах Мяо прекрасний / На схилах люди співають / Птахи цвірінькають на гілках»

Композиція твору складається із контрастних невеликих епізодів, які, неначе у калейдоскопі, змінюють один одного, при цьому повторюються крайні із них, що створює ефект обрамлення: Lento F-dur (19 тактів) – Allegro F-dur (35 тактів із повтореннями включно) – Allegro B-dur (16 тактів) – Allegro F-dur (16 тактів із повтореннями включно) – Allegretto F-dur (16 тактів) – Allegretto B-dur (4 такти) – Allegretto F-dur (6 тактів) – Allegretto B-dur (41 такт із повтореннями включно) – Lento F-dur (10 тактів).

При цьому тематично спорідненими є епізоди Lento (перший та останній), а також епізоди Allegro й Allegretto, в яких здійснюється варіантний розвиток теми, викладеної у першому епізоді Allegro. Таким чином, можемо зробити висновок про двотемність даного твору $A + B (b1 + b2 + b3 + b4 + \text{перехід} + b5 + b6) + A1$. Наведена формула також дає підставити вбачати у даній композиції риси, по-перше, тричастинної форми, проміжної між простою і складною, оскільки крайні частини викладені у вигляді періодів, що типово для простих форм, а середня має більш складну структуру, а по-друге – риси варіаційності на тему Allegro із прелюдією і постлюдією у епізодах Lento.

¹⁵ Йдеться про село, населене етнічною групою мяо в Китаї, Сицзян-Мяо (Xijiang Miao Village). Її ще називають «селом тисяч родин Мяо», які селились на схилах гір, на гірських терасах збирали урожаї і пасли худобу.

У сфері музичної виразовості даний солоспів має дві характерні риси, обумовлені прагненням якнайточніше проникнути у сутність поетичного образу. Перша – тонкий звукопис, яким викладені епізоди *Lento* (тема А), та який подекуди з'являється в епізодах *Allegro* й *Allegretto*. Це рубатний характер викладу й розвитку тематичного матеріалу, використання крайніх регістрів із звукозображальною метою, *tremolo* у низькому регістрі, арпеджіо через чотири – п'ять октав, у тому числі, тріолями, секстолями, септолями, нонолями та іншими групами особливого поділу тривалостей, рясна мелізматика тощо. Найголовніше, що проявляється завдяки використанню форшлагів та інших засобів, – імітація співу птахів, специфічних терцієвих і квартових вигуків та інші ефекти.

Друга риса пов'язана зі специфічним тематизмом, що має стрімко-танцювальний характер, розвивається на основі тональної акордики та сповнений синкопованості. У виклад теми В та її варіантів подекуди проникає імітація пташиного співу. У даному солоспіві подібна стилістика передає радісні почуття людей, які щодня від ранку до вечора невтомно працюють на гірських схилах Мяолінг, і які радіють кожному новому дню на лоні рідної природи. Солоспів «Ранок у Мяолінг» Байя Ченженя – яскравий приклад втілення різних видів звукопису, у тому числі пейзажності та звукозображальності, у камерно-інструментальному жанрі. Попри підкреслену традиційність виразу, авторам вдалось подолати відверту плакатність і забезпечити художню переконливість в «дозволених» на той час межах виразової системи.

Більш «земними» алюзіями до літньо-осінніх реалій природи сповнений солоспів «Пастораль на луках» Вана Хешена на слова Му Ге, створений в 1998 році, – яскрава, етнічно-забарвлена пейзажна замальовка, в якій образи природи не лише представлені у своїй довершеній красі, а й через них передається любов автора до рідного краю. Така образна конотація теж вельми поширена у національній фольклорній і професійній музично-поетичній традиції, зустрічається у текстах давніх поетів. Часто вона знаходить вираз у ритуальних

співах і діях Свята середини осені.

У музичному вираженні, сповненому тонкого вокального та інструментального звукопису, закладені у поетичному тексті «меседжі» втілюються композитором вельми винахідливо, із знаходженням цікавих звукозображальних та експресивних прийомів, відповідних до умовного сюжету поетичного тексту, а водночас передаючи загальний емоційний тонус поезії – відчуття блаженства поєднання з природою: «Це білі хмари в блакитному небі / Це вівці на пасовищі / Для мене розкриваються квіти на лузі / Я орел на луках / Орел на луках / Стрімко як удар батога білі хмари летять / Тупіт кінських копит котить срібні хвилі / Об'їжджаю всі луки / Всі луки / Моєю піснею лунає степ / Граю на моїй улюбленій скрипці з кінською головою¹⁶ / Я не можу перестати співати на луках / Одягнений у захід сонця та білі хмари / Повертаючись срібними хвилями ясного місяця / Я завжди залишаюсь на луках / Оцих луках / Луки - це моя вічна любов / Граю на моїй улюбленій скрипці з кінською головою / Не можу перестати співати на луках / Бо тут душа моєї любові».

У цьому солоспіві варто окремо привернути увагу до музикальності самої поетики вірша. В ній знову помічаємо численні відсилання до співу, пісні, а також скрипки, якою ліричний герой супроводжує свій спів на луках. Проте ще важливішою є застосування деяких характерних прийомів китайської поетики, як ритмізація самого вірша¹⁷ за допомогою алітерації, що в китайській теорії поезії позначається терміном «шуаншен», а також т. зв. напівповторів, коли повторюється не весь попередній поетичний рядок, а лише його остання фраза (нп. «Я завжди залишаюсь на луках / Оцих луках»). Тобто йдеться про створення відповідної музикальності та ритміки вже в самій віршованій основі солоспіву, очевидно, поет спирається тут на давню традицію рецитованої омузикаленої поезії.

Композитор дуже винахідливо підхоплює виразовий музичний потенціал

¹⁶ Йдеться про струнно-смичковий інструмент хур, або морінхур. Звук інструменту порівнюється з кінським іржанням або з подихом вітру в степу; в деяких композиціях звук інструменту імітує іржання.

¹⁷ Дисертантка в міру скромних можливостей намагалась передати ритміку автентичного китайського поетичного тексту у своєму перекладі.

вірша і розвиває та додає до нього цікаві і художньо переконливі деталі. За формою твір доволі традиційний, викладений в тричастинній формі А (А1 + А2 + А3) + А11 + А (А1 + А2 + А3) із вступом, тип репризи – *da capo*. Кожна з крайніх частин збудовані, у свою чергу, у простій тричастинній формі. Натомість зміст твору не містить яскравого контрасту між частинами, навпаки, окремі деталі поетичного змісту нанизуються як ланки ланцюга, що поступово розгортається (виникає яскрава паралель до живопису на сувоях, який поступово розгортався і його слід було оглядати так само поступово, вникаючи в кожную деталь і «добудовуючи» до цілісної панорами картини). Цей фактор дає підстав стверджувати семантичну своєрідність і багатоскладовість форми. Інший драматургічний фактор, на який варто звернути увагу, і який забезпечує особливу рельєфність значимого в смисловому відношенні елементу – трикратна повторність початкової теми, що надає структурно-семантичному цілому твору рис рондальності.

В якості жанрової моделі, на яку ймовірно орієнтувався композитор, вкажемо передусім трудові пісні національного фольклору, серед яких передусім згадується регіональний гірський жанр Шань ге (山歌). Як вказує дослідник, це «тривалі і часто дуже розгорнуті селянські пісні з особливо красивими і простими для запам'ятовування мелодіями. Пісням цього типу властиві докладні описи поворотів сюжету, значна кількість персонажів, мінливість емоційних настроїв. Усе разом сприяє великій свободі у зміні темпів під час їх виконання, імпровізаційності в утворенні мелодичного матеріалу та загального творення форми. За сутністю, багато з цих пісень є чергуванням епізодів з життя персонажів»[183, с. 78]. Саме такий тип викладу помічаємо у даному солоспіві.

Протягом усього солоспіву розвивається двотактова тема-фраза, котра, як і увесь твір, викладається у пентатонному звукоряді мінорного нахилу з устоєм «d», що періодично змінюється на паралельно-ладовий устой «f», а відповідно, гармонічне мислення будується у межах d-moll і F-dur. Вказана фраза щоразу подається в оновленому вигляді – із мелодичним варіюванням та ритмічними

змiнами, iнодi укрупнюється її масштаб до чотиритактового.

У восьмитактовому вступi змальовується краса ранкового пасовища. На фонi тонiчного органного пункту у виглядi октави «D – d», що звучить tremolo, розвивається дивовижна мелодична лiнiя в октавному викладi у високому регiстрi, що вiзерунковими ходами вигинається звуками пентатонiки мiнорного нахилу iз устоєм «d». Вона особливо акцентує крайнi звуки вказаного звукоряду – септiму «d – c», а також робить iншi широкi, переважно октавнi, рiзноспрямованi стрибки. Смысловим осердям цiєї мелодичної лiнiї є її початкова двотактова фраза, що складається iз рухливої першої частини та витриманого звука, взятого iз двозвуковим довгим форшлагом, що оспiвує терцiю, у другiй. У цiй фразi закладено основи тематизму солоспiву, розвиток якого будується на постiйному чергуваннi-нанизуваннi фраз-двотактiв. Такого типу синтаксичнi структури, як i виразна розбудована графiчна лiнiя мелодiї, вельми характернi для лiрико-експресивної образностi фольклорного жанру сiнтянью.

У першiй частинi тема-фраза розвивається доволi iнтенсивно, впроваджуючи мiкрозмини у нових версiях аж чотири рази. При тому кожна фраза зупиняється на витриманих звуках «d», «g», «a» та знову «d», кожен з яких вiдiграє роль мiсцевого устою. Її супроводжує «прозорий» фортепiанний виклад iз витриманих октав у басу та арпеджiйованих вигинiв-лiнiй у середньому прошарку фактури. Третя фраза, в якiй активiзується мелодичний розвиток та у зонi «золотого перетину» здiйснюється мiсцева кульмiнацiя, розширюється до чотирьох речень, у фортепiаннiй партiї у високому регiстрi з'являються акорди *agreggiato*, у кульмiнацiйнiй точцi на «a2» (такт 16-й) – секстоль тощо.

Перед початком другої частини форми звучить чотиритактовий фортепiанний перехiд, в якому змiнюється фактура (короткi октави у баса та швидкий рух октавами з короткими однозвучними форшлагами, що iмiтують спiв пташок на пасовищi, – у верхньому регiстрi) та відбувається емоцiйне настроювання на образно-емоцiйну активiзацiю драматургiйного розгортання.

Вокальна тема у другій частині набуває активнішого розвитку і збільшується за масштабом до чотиритактової, але розвивається подібним чином, як і в попередній частині. Відтінена описаним інструментальним супроводом, ця тема набуває нових семантичних рис. У репризі першої частини усієї форми поєднуються ознаки викладу з першої та другої частин.

Розвиток теми варіюється за масштабами (2 т. + 2 т. + 4 т. + 4 т.). Великого значення набуває тон «a2», який трактується то як терцієвий у відхиленні в паралельний лад з устоем «f», то як доміантовий у пентатоніці з устоем «d». Ця гра ладових барв, колористика, підтримана тональною змінністю F-dur – d-moll у гармонічному оформленні солоспіву, створює кульмінацію першої частини складної форми.

Після середини, в якій майже точно викладається матеріал першої частини простої форми (головна відмінність – у висхідному русі до витриманого «a2» у кульмінаційній третій фразі) звучить точна реприза твору. У ній попередня розповідь про образи природи переходить до особистих почуттів автора. Завдяки повторності музичного вислову, спрямованого і на світ природи, і на почуття людини, створюється враження про «душевну подібність» природи і людини, на велику любов до рідного простору, що є відгомонам східних духовних практик, і на що прямо вказується у поетичному тексті: « Луки - це моя вічна любов / Не можу перестати співати на луках / Бо тут душа моєї любові».

Отже, обрані пісні, що опосередковано відтворюють літньо-осінню атмосферу, апелюють до традицій і художніх асоціацій, які відображають ставлення до певних пір року. Впродовж тисячоліть ці уявлення і ритуали формувались у китайському художньому просторі, і зберегли силу свого художнього впливу до сьогодні. Солоспіви, в яких в різних відтінках асоціацій і настроїв розкриваються художні образи літнього цвітіння і осінніх плодів, виявляють як майстерність у зображальному звукописі, винахідливість у використанні різноманітних фольклорних пісенних джерел, так і впевнену професійність у володінні об'ємною палітрою виразових засобів, адаптованих з

європейської культурної традиції.

2.3. Зимовий пейзаж і його образно-емоційні інтерпретації у камерно-вокальному жанрі

Дещо незвичним може видатись, що до розгляду образів зими, включаємо згадку про традицію, пов'язану із зустріччю весни. Однак у календарних термінах західної і східної традиції у цьому плані існує суттєва відмінність. Свято весни у Китаї є рухомим і припадає на останні дні січня – першу половину лютого. Понад дві тисячі років тому свято весни в Китаї сформувалось як прихід нового року і святкувалось впродовж трьох тижнів: з 23 числа дванадцятого місяця, аж до 15 числа першого місяця (тобто до свята ліхтарів). Головною подією свята є вечір, що припадає на тридцяте число дванадцятого місяця і фактично знаменує настання нового року. Адже святкування приходу весни в Китаї є одним із найважливіших у річному циклі народу, воно відіграє в культурній традиції приблизно ту ж роль, що й Різдво у християнському світі. За філософськими переконаннями китайців, цей день є переломним у оновленні природного річного циклу, все, що завмерло і зів'яло, пробуджується і оживає, і починається наступне коло вічного життя досконалої природи.

Урочисті заходи і ритуали впродовж святкового періоду є вельми різноманітними, мистецтво і музика, театральні вистави посідають у них важливе місце. Серед них згадаємо традиційні храмові свята «мяохуй», що організовуються здебільшого в парках при храмах у всіх більших містах: їх обов'язковою частиною є ритуальні музично-театральні вистави. З музично-хореографічною традицією свята весни зв'язані знамениті «танці левів», в яких як правило беруть участь численні бажаючі. Так само масовими є і новорічний (чи точніше, приурочений до Свята весни) різновид музично-хореографічно-театральних вистав «ян ге», своєрідний відповідник європейського різдвяного карнавалу, коли відбуваються імпровізовані дійства за участі багатьох

бажаючих. Обов'язковим елементом вистав Свята весни ян ге є «танець дракона» і «танець левів». Для обох цих ритуальних музично-хореографічних артефактів притаманна певна система виразових засобів, в тому числі особливий ритмічний малюнок, в якому підкреслені пуктирні звороти і синкопи.

З іншого боку, якщо абстрагуватись від ритуально-святкових уявлень китайців про радість зустрічі Нового року, то зимовий пейзаж у поетичних рефлексіях видатних майстрів минулого, як і в сучасному дискурсі, сповнений журливості і думок про завмирання природи, а відтак і про швидкоплинність та минуцність людського життя, про що переконливо свідчить і наступний вірш Лі Бо «Сидячи вночі, читаю»: «Зимова ніч і стужа нічна –/ і краю немає їй. / В північній залі читаю я, / всю ніч не склепивши вії. / Джерела й води скував мороз, / промерз крем'янистий шлях, Холодне світло місяць пролив / на скирти в сумних полях. / Ясний світильник у небі згас, / у темряву все втопив,- / Я стримую сльози, володарю мій, / колише мене твій спів. / Є в пісні звуки і є мотив, / я знаю його давно,- / З отими звуками почуття / мої злилися водно. / Немає слів, що могли б вмістити / печаль мою і любов,- / Співай, володарю мій, співай, / хай щастя вернеться знов» [209] (переклад українською Леоніда Первомайського).

Як бачимо, зимовий пейзаж має в китайській традиції доволі різноманітні образно-семантичні асоціації, і в сучасній творчості тим більше приростає новими смислами і паралелями.

Одним із цікавих зразків музичного зимового пейзажу є написаний в 1970 році солоспів «Місячна квітка» композитора Лю Хона до поетичного тексту Цюй Цона, написаний для виконання чоловічим голосом (тенор). Він переносить у дещо несподівану образно-семантичну сферу, яка теж піддається тлумаченню з позиції історичного періоду Культурної революції – часу і обставин написання пісні.

Поетичний текст спирається на паралелізм образів зимової природи і героїчних постатей захисників Вітчизни, Такий підхід стосується «кришталево засніженої гірської застави», де чути кінський тупіт, і де зростає «біла, як

срібло, велика, як нефритовий диск... як Місяць... квітка крижаних вершин». Квітка «розправляє пелюстки, щоб спостерігати, як ідуть патрулі» та слухає пісню командира застави Бубаїті.

«Кришталево засніжена гірська застава. / На місяці росте місячна квітка¹⁸, О! / Осяяна місячним світлом, О, / Осяяна місячним світлом. / Вона розправляє пелюстки, щоб спостерігати, як ідуть патрулі / Вона розкриває свої тичинки, щоб слухати стукіт кінських копит / Стукіт кінських копит, стукіт кінських копит. / Ах, командир постового взводу¹⁹, Бубаїті. / Я люблю чудову місячну квітку крижаних вершин! / Любіть чудові місячні квіти крижаних вершин! / Вітер і сніг стукають по даху будиночка. / Місячна квітка ще біла, як срібло / Біла, як срібло, велика, як нефритовий диск, велика, як той нефритовий диск. / Вона біла, як місяць на захмареному небі. / Вона як шоки пастушки на батьківщині. / Вона як шоки пастушки на батьківщині. / Ах так, місячна квітка Аййогоуллі. / Їй присвячена пісня Бубаїті! / Їй присвячена пісня Бубаїті! / Ей Аййогоуллі місячна квітка, О! / Їй присвячена пісня подорожнього. / Місячна квітка Аййогоуллі / Їй присвячена пісня Бубаїті. / Ай місячна квітка!».

Ідея твору не тільки глибоко патріотична: це оспівування захисників батьківщини, що оберігають свої кордони та її народ, але й відверто плакатна і пов'язана з вимогами до мистецтва тієї доби. Водночас вона відображає не лише вікову традицію китайської культури, яка сягає сивої давнини, але й може трактуватись як одна з наскрізних ліній кожної національної культурної спадщини. «У всі часи й епохи визначення національної ідентичності кожного народу асоціювалось з образом Батьківщини, який репрезентував важливі національні цінності, викликав у людини особливі сакральні почуття. Національну ідентифікацію визначає мовна спорідненість і еволюція мови, а також історико-культурний розвиток етносу, який впродовж тисячоліть відбувалось в особливому культурному, історичному і політичному

¹⁸ Місячна квітка (*Fritillaria eduardii*) або Айгуль (чи Аййогоуллі, як розспівується у пісні) – одна з рідкісних і надзвичайно гарних квітів, що ростуть у гірських районах деяких країн Сходу. Висота рослини – до півтора метра, вона багаторічна, перші квіти з'являються через чотирнадцять років. Її дивовижний вигляд зробив місячну квітку символом вірної любові, з яким пов'язана давня китайська легенда про трагічне кохання і смерть.

¹⁹ Мається на увазі прикордонна застава.

середовищі» [139, с. 29],

Разом з тим, згідно з типовими національними ідеалами, згідно з якими патріотичні почуття далеко не завжди висловлюються прямолінійно, а для них шукається алегоричний відповідник у світі природи, у цій пісні таким символом любові до рідної землі виступає місячна квітка. А відтак, мелодика має розспівний характер, притаманний для стилю ліричної масової пісні, та куплетну форму А=В із двовольтовим завершенням і кодою. Прикметно, що у мелодиці твору переважає не типова для національної пісенності пентатонна ладовість (хоча деякі її елементи тут присутні), а європейський гармонічний *cis-moll*, та нескладна класичного типу гармонія, із переважанням головних тризвуків і DD. Тема солоспіву сповнена висхідних широких ходів по звуках тризвуків, кварто-квартових ямбічних стрибків та їх заокругленого заповнення, що у цілому має виразно просторовий ефект підкреслюючи неозорість рідної землі та висоти гір, де на кінній заставі буйно квітне велика біла місячна квітка.

Серед національних фольклорних жанрів, на які передусім зорієнтований поданий солоспів, виділимо сінтянью (або шуньтянью) – одну з версій гірських пісень, вільного імпровізаційного характеру, часто на ліричні теми або теми, пов'язані зі значущими подіями. Найбільше пісні сінтянью поширені в провінції Шансі, але побутують і далеко за її межами. В пісні «Місячна квітка» дотримані кілька головних принципів сінтянью. По-перше, багаторазова повторність поетичних строф і, відповідно, мелодичних зворотів. По-друге, метафоричність висловлювання, яскравий паралелізм сил природи і подій людського життя та почуттів людини. По-третє, простота і лапідарність музичного виразу, в якому вельми важливу роль відіграє пружний рівномірний ритм. В ХХ ст., особливо в роки Культурної революції, в жанрі сінтянью виникли численні пісні з політичним змістом, що швидко стали популярними, от як «Мій наречений пішов у Червону Армію», «Наречений повернувся з Червоної Армії», «Партизанський загін спускається з гори Хеншан» та низка інших, до яких можна зарахувати і аналізований солоспів.

Так само типовою для сінтянью є і побудова твору, з характерною

квадратністю синтаксичних структур. Початкова тема А викладена у формі періоду із двох восьмитактових речень, у розвитку її продовження, умовної теми В, протяжність якої становить 26 тактів, спостерігаємо доволі активне кульмінаційне наростання розвитку, що, утім, не порушує загальної природи квадратності (вже сама тема починається з чотиритактової фрази), а лише розширює її.

Цікавою особливістю музичного розвитку тематизму у солоспіві є канон між вокальною та інструментальною партіями у заспіві А, що, з одного боку, долучає солоспів до низки інших прикладів цього типу розвитку у пісенному жанрі в європейській музиці, а з іншого – розкриває специфіку даного жанру у національній культурі. Адже у фортепіанній партії проведення теми із певним запізненням втілює ефект відлуння, притаманний співу у горах.

Загалом музичній мові солоспіву притаманна яскрава зображальність. Це імітація далеких звуків тупоту коней на заставі короткими фразами із пунктирним опорно-смісловим моментом, викладеними у вступі двооктавним подвоєнням у високому і середньому регістрах на фоні витриманої тонічної і субдомінантової гармонії. Елементи, що символізують активну маршову ходу, згодом звучатимуть у приспіві (В), особливо яскраво проявляючись у синкопованій ритмічній формулі в інструментальній партії.

Твір завершується піднесеною кодою, в якій поступенний висхідний рух, із ритмічним збільшенням, до витриманої протягом чотирьох тактів тоніки, що пафосно звучить у вокальній партії, підтримується поодинокими арпеджійованими акордами автентичного співставлення та фігураціями по звуках заключного тонічного тризвуку із доданим секундовим тоном. Так у алегоричній формі висловлюється захоплення квіткою, якій присвячена пісня командира Бубаїті.

Інший модус зимового образу втілює пісня «Над снігом зимові солодкі квіти» Хуана Дзи на слова Лю Сюеаня, написана в період активного становлення пісенного жанру в Китаї у 1935 році, яка вражає радістю та оптимізмом, викликаними натхненням від нової весни, яка прийшла у рідний

край, що описується у перших рядках поезії: «Сніг розтає, а небо чисте, сливи пахнуть всюди / Їду на ослику через міст Ба²⁰, / Дзвін дзвонить. / Дзень-дзелень! Дзень-дзелень! / Дзень-дзелень! Дзень-дзелень! / Прекрасні квіти зібрані і розставлені у вазі, / Милуюсь ними, читаючи книги і насолоджуючись звучанням музики / Проведемо гарний час разом»

Твір має просту двочастинну форму А+В із вступом (2 такти), яка нагадує заспів і приспів (із одного куплету). Кожна частина викладена у вигляді періоду: перший – експозиційний, однотональний, неповторної тематичної будови (4+4 такти), із відхиленням від нормативу внаслідок відсутності домінантової гармонії у серединній каденції (переважання звучання тоніки), другий – також експозиційний, однотональний, неповторної тематичної будови, уже ненормативної структури (4+7 тактів), зумовленої активним розвитком тематичного матеріалу.

Тема звучить у темпі *Allegro*, розмірі 2/4, тональності зі світлою семантикою E-dur, у супроводі простої фактури супроводу (бас – акорд), тривалий час на базі витриманої тоніки у партії фортепіано, проте, збагаченої альтерованим нижнім допоміжним до квінтового тону у вигляді короткого форшлагу, що постійно повторюється, – «ais», звучання якого додає до загального настрою символічні «іскринки радості». На цьому фоні після двотактового вступу з'являється мелодична лінія, яка виростає з гармонічної основи та оспівує контури тонічного тризвуку та обернень, розпочинаючись з терцієвого тону «gis», що має особливо світлий колорит, та, у подальшому, постійно акцентуючи його зупинками та підкресленнями: «gis1–h1–h1–e1–fis1–gis1...». При наближенні до зони «золотого перетину» першої частини (періоду з двох речень, чотирьох двотактових фраз) мелодія злітає вгору звуками тонічного секстакорду, зупиняючись на вершині «e1», а в заключній фразі, де рух звуками тонічного квартсекстакорду заокруглює мелодичний розвиток, з'являється виклад *staccatto*, який ілюструє слово «дзвенить». Усіма засобами виразності звучання пісні передає радість героя, що

²⁰ У перекладі з китайської «Ба» означає «вісім» – це щасливе число, що приносить удачу, тобто тут зашифроване послання: їхати через міст Ба – прямувати до свого успіху.

їде на ослику та милується весняним розквітом природи, яке символізує нове сонце і життя.

Перше речення другої частини побудоване на вигуці «Дзень-дзелень!», який у вокальній партії відображається звукознаслідувальним мотивом, що виростає від того ж «gis1–h1–h1», і повторюється протягом чотирьох тактів, в останньому із них розростаючись до октавного інтонаційного варіанту «e1–e2–e2», який звучить з особливою радістю і запалом. Мелодичним ходом по звуках тоніки, який, знову ж, окреслює октаву й формує кульмінацію всього твору, розпочинається останнє речення другої частини, уже на штриху *legato*, яке у розвитку розширюється за масштабами до семитактового. Такою елегійною розспівністю, урізноманітненням фактурного викладу і гармонії (альтерована субдомінанта з пониженим VI ступеня у басовій лінії перед K64), передається сенс останніх рядків солоспіву, в яких йдеться про гарне проведення часу разом за слуханням музики, читанням книг і милуванням зібраними квітами у вазі.

Саме єдність всіх трьох духовних чинностей у сприйнятті прекрасного – слухової у насолоді досконалим звучанням, візуальної у спогляданні квітів, інтелектуальної у відчитуванні прихованих кодів поезії – і складає сутність «благородного мужа» за Конфуцієм.

У заключних тактах у партії фортепіано з'являється початковий варіант фактурного викладу із «вогником»-форшлагом, – саме так, радісно і світло, весна знову відгукується у життєвій історії автора, як і у попередніх піснях, використовуючи типовий для китайської пейзажної лірики паралелізм почуттів героя і сил природи.

Солоспів «Сніг» – це твір для баритона у супроводі фортепіано Шена Мао і Тана Ке на мелодію Чін Юань Чуна і вірш Мао Цзедуна «Північний краєвид», написаний в 1936 році. З усіх аналізованих в дисертації зразків ця пісня займає дещо особливе місце, адже вона написана на слова майбутнього лідера держави, на той час – одного з провідників комуністичного руху. Вірш, що ліг в основу аналізованої пісні, був написаний в яньаньський період життя і

діяльності Мао Цзедуна, зокрема його Великого походу, коли разом зі своєю армією, що значно постраждала, він повинен був тікати від переслідування армії Чанкайші [202, с. 104]. Пісня містить численні історичні і політичні алюзії, зокрема суворий зимовий пейзаж, ймовірно, був нав'язаний особистими переживаннями поета в часі жорстоких випробувань походу. Регулярне звернення до поезії і каліграфії – а Мао Цзедун вважався майстром в обох цих мистецтвах – не було випадковим захопленням і згодом, вже після 1949 року ставши головою держави, він охоче дозволяв публікувати свої вірші. Багаторічний лідер країни, що продовжував також давню традицію китайських імператорів – любові до поезії і власної поетичної творчості – у своїх віршах не міг оминати певних історичних алюзій, сприйнятих поетом – державним діячем у перспективі сучасності. В цьому солоспіві чи не найяскравіше відбилась одна із сутнісних ознак китайського художнього світогляду, відображена в пісні: «Особливістю китайських художніх пісень є те, що їх розвиток значною мірою залежить від китайського політичного середовища. Політичне середовище часто визначає тематику художньої пісні» [223, с. 112].

Атрибути зими – сніг, лід, хуга – вигадливо порівнюються зі сріблястими зміями і сніговими слонами, а крім того, проводяться аналогії між суворими снігами, що лежать на півночі з-зовні за Великою китайською стіною і зсередини, на території країни, вгору і донизу по Жовтій ріці, – між красою батьківщини і величчю історичних героїв, чиї імена залишились у пам'яті народу. Але все ж, хоч кожен з цих героїв вписав своє ім'я в національний пантеон, «справді прекрасних, душевно багатих людей лиш наша доба породила» – такою патетичною фразою завершується віршований текст, що містить у собі велику кількість історико-політичних та національно патріотичних натяків.

«На безліч лі²¹ – всюди лід / На безкрай – хуга оскаженіла / Я бачу рівнину і сніг обабіч Великої стіни²² / З верхів'я до гирла свій біг Велика ріка²³

²¹ Лі - китайська одиниця вимірювання довжини. Інша назва – «китайська миля». 1 лі = 500 м.

²² Мається на увазі Великий китайський мур.

²³ Велика або Жовта ріка – так у Китаї називають ріку Хуанхе

зупинила / Танцюють змії сріблясті між гір / Долинами скачуть сніжні слони /
 Спиною сягаючи небосхила. / Але приходить сонячний день. Яка краса! / Ти
 поглянь лишень: червоні шати, оздоба біла / Вклоняючись цій незрівняній красі,
 / Схиляли коліна герої усі – минувшини славні світила / Лиш цінський Хуан²⁴ і
 ханський У²⁵ / Не дбали про красу / Тай танський Тайцзунь²⁶ і сунський
 Тайцзу²⁷ / із віршами не мали діла / Вважавсь Чингісхан²⁸ за обранця богів / Та
 тільки із лука стрілять він умів / Орлам протиноючи крила / Минув час оцей / І
 справді прекрасних, душевно багатих людей / Лиш наша доба породила» [76, с.
 46–47].

Тематика солоспіву зумовлює його жанр, який у руслі європейської жанровості можемо визначити як славень кантатно-ораторіального зразка, та особливості музичного розвитку. По-перше, це стосується виконавського складу – соліста з хором та фортепіано (оркестром), по-друге – наскрізності розвитку тематизму, що наближує твір до типової фінальної оперної сцени, по-третє – складного тонального розвитку, що, у цілому, визначається співставленням В-dur та Es-dur, а також особливостями застосування інших засобів виразовості, до яких звертатимемося нижче у процесі представлено аналізу. Натомість, якщо розглянути «Сніг» в аспекті національної традиції, то за музично-поетичним типом пісня найбільше наближена до моделі юефу Північних династій. Такий висновок можна зробити завдяки епічності і баладно-наративному викладу, імітації імпровізаційності та супроводу на питомих китайських народних інструментах.

У пісні також втілена характерна для китайської пісенності «ідея

²⁴ Цінь Ши Хуан-ді (260 до н.е. – 210 до н.е.) – перший імператор династії Цінь, легендарна особистість і політичний діяч, який із відокремлених земель сформував велику китайську імперію і заклав основи національної державності.

²⁵ Гуань У (5 до н.е. – 57) – 17-й імператор династії Хань. Заснував нову столицю у Лояні та проводив земельні реформи.

²⁶ Тайцзунь (599–649) – другий імператор династії Тан, При ньому володіння Китаю максимально розширились на захід. Стабілізував політичне становище в країні. Створив політичний заповіт «Ді фань», написаний у вигляді правил, практичного керівництва для наступників на троні, один з легендарних героїв китайської нації.

²⁷ Чжао Куанін (927–976), відомий як імператор Тайцзу, – засновник династії Сун. Будучи військовим лідером, він об'єднав значну частину Китаю з безлічі невеликих королівств. В історію він увійшов як гуманний правитель, що дав людям більше свобод, а також поліпшив систему залучення талановитих людей для роботи в уряді.

²⁸ Чингісхан (власне ім'я – Темуджин) (біля 1155–1227) – засновник першої в історії єдиної монгольської держави, полководець.

трифазовості форми, у якій початок і завершення співвіднесені проведенням рефрену на різних рівнях фактурного і динамічного подання, одержує втілення в композиції. Традиційний китайський принцип “чжуань” – “злам”, що розсікає серединний етап (розвиток) на два самостійно значущих фрагменти, сполучається тут з “хе” (“відповіддю”). І таке перетворення композиційних показників, напевно, відбиває вплив європейської музичної риторики форми, стверджуючи художньо-сміслові нормативи у цілому: усвідомлення “розвитку” як хвильового-злитого процесу перетворення елементів “початку” (“цінь”)» [75, с. 71].

Вагома функція у солоспіві надається фортепіанній (оркестровій) партії, вагомість якої проявляється вже в обширному вступі (29 тактів), який у контексті аналогій з кантатно-ораторіальним жанром можемо трактувати як інструментальний пролог. Уже в перших тактах створюється урочистий, патетико-віватний настрій, основний в емоційній палітрі твору. Важливу семантичну функцію отримують фанфарні ходи від терцієвого до основного і нижнього квінтового тонів тоніки в октавному викладі соло та на фоні акордів, ритмічно оформлених із гострими пунктирами (четвертна з крапкою і дві шістнадцяті та ін.) і вагомими тріолями, по функціях тоніки і субдомінанти, із тремоло й арпеджійованими фігураціями секстолями на домінанті тощо.

У наступному розділі вступу викладається розлога, наспівна тема, що розвивається на фоні витриманих арпеджійованих акордів, тремоло, тріольних і секстольних ритмічних фігурацій та окремих підголосків. Вона доволі безпосередньо нагадує національну епічно-розповідну манеру виконання музично-поетичних творів народного співця. На це вказує низка виразових засобів, винахідливо концентрованих на досягненні бажаного ефекту. Серед них пентатонна ладова структура з яскравим етнічним колоритом, метрична змінність (4/4, 5/4, 4/4, 6/4) та неквадратна будова даної теми вказують на її прадавнє фольклорне походження. Розлогі секвенції, гостра графічна лінія мелодії, наявність значної кількості стрибків – основні засоби, якими досягається кульмінаційно-патетичне звучання основної теми у вступному

розділі.

Соліст у даному солоспіві уособлюється з національним героєм, який веде монолог, розповідаючи про славні діяння народу і його видатних лідерів. Відтак композитор звертається до риторичних прийомів, покликаних підкреслити вагомість скандованого слова. Мелодична лінія першого речення у вказаній партії розвивається стрімким рухом від терцієвого тону тоніки вгору на октаву і оспівуванням тонічного устою, у другому реченні звучить октавою вище, що надає особливої патетики у вираженні почуттів. Розвиваючись протягом твору, мелодія теми, у цілому, характеризується неквадратністю структури, постійним розвитком, наявністю синкоп, метричної змінності та інших факторів, які створюють ефект постійного становлення, в результаті якого вокальна партія сягає найвищої точки «g1».

У фортепіанній фактурі при цьому домінують арпеджійовані акорди, тремоло, поступеневий октавний рух у басовій лінії, широко застосовуються акордові ритмічні фігурації секстолями, нонолями та з іншими особливими поділами тривалостей – такий тип викладу виразно асоціюється з виконанням на лютні цинь, як відомо, найшляхетнішому інструменті Китаю.

Патетичний ораторіальний ефект створюється урочистим вступом хорової партії – спочатку жіночого хору, у фіналі, коли звучання переходить у тональність *Es-dur*, – мішаного. Увесь наступний розвиток будується на просторово-регістрових перегуках у сольній вокальній, хоровій та інструментальній партіях, що опосередковано імітує звучання всезагального багатоголосого хору – народу у різних куточках, що славить Батьківщину.

Поява трансформованого варіанту теми у соліста в тональності *f-moll* із модуляцією в *Es-dur*, у розмірі 3/4 на фоні фігурацій-розспівів у фортепіано створює ефект репризи. Твір завершується кодою-апофеозом, в якій у соліста та в усіх хорових партіях, після патетичних тремоло і фанфарних акордових ходів на високій гучнісній динаміці (*ff*), звучить елемент основної теми – початковий затактовий хід унісоном проростає в акордові співзвуччя з використанням *divisi* у хорових партіях, і на фоні витриманої протягом трьох останніх тактів тоніки

знову звучить основна фраза теми у партії фортепіано у повнозвучному октавно-акордовому викладі із тремоло.

Солоспів «Сніг» можна розглядати як приклад оди-апофеозу, що зумовлено поетичним текстом патріотично-політичного змісту, де образ зимової природи служить лише паралельним «білосніжним» тлом для змалювання героїчних діянь і постатей.

Загалом же проаналізований зимовий цикл камерно-вокальних творів яскраво демонструє взаємозв'язок образів природи з патріотичними почуттями і національно-політичними подіями, в чому продовжує давню історичну традицію музично-поетичного мистецтва.

Висновки до розділу II

Відображення пір року в камерно-вокальній творчості китайських композиторів XX – XXI сторіччя позначене значною різноманітністю підходів як у площині образно-семантичного тлумачення співвідношення «природа – людина», сприйняття колообігу річного циклу як аналогії до етапів людського життя з відповідними для них почуттями і уявленнями, так і у виборі різноманітних засобів виразності. Для втілення зображальних ефектів та імітації звуків природи обирається широкий спектр виразових можливостей, які надає і вельми диференційована музична система, що сформувалась у китайській культурі, і європейська композиторська техніка, притаманна різним стилям і стильовим напрямам, серед яких китайським авторам найближчі виявляються романтизм та імпресіонізм.

У втіленні образів пір року національні митці орієнтуються на різні прототипи і моделі фольклорного походження та ширше – музично-поетичної традиції різних епох, гнучко поєднуючи їх з сучасними уявленнями, естетичними віяннями, соціальними потребами. Чутливість, увага до актуального образу світу, втілена з урахуванням новітніх художньо-естетичних віянь та із застосуванням широкого спектру виразових можливостей сучасних

способів музичного письма, забезпечує належний художній результат їх творчого продукту і позитивний відгук широких слухацьких кіл.

Розділ III

Алегорії вибраних символів природи в музично-поетичному прочитанні китайських композиторів

Серед інших стихій і елементів природи для аналізу їх музично-поетичної інтерпретації у камерно-вокальній творчості китайських композиторів були цілеспрямовано обрані символи води і гір – як аналог до поетичної школи «гір і вод» епохи Тан та до «шаньшуй» – живопису гір і вод. Артефакти у різних видах мистецтв, пов'язаних з цією тематикою, закономірно виникають доволі численно, постійно розширюється спектр їх прихованих значень і алюзій, з ними пов'язаних. В зв'язку з вищезазначеним ще раз наголосимо на особливому способі рецепції, який «прописаний» в китайській естетичній думці і ґрунтується на багатозначній реляції реального об'єкту (зображеного на картині, описаного у вірші чи у пісні) та уявного образу, тобто того, що постає в уяві реципієнта.

Дещо відмінно від європейської рецептивної естетики описує китайська естетика співвідношення суб'єктивного і об'єктивного сприйняття, концентруючись якраз на горах і водах: «Перший етап осягнення: «дивишся на гори – бачиш гори, дивишся на воду – бачиш воду, означає нерозуміння об'єкту краси». Другий означає виникнення іншого рівня відповідності між об'єктом споглядання і сприйняття: «дивишся на гори – бачиш не гори, дивишся на воду – бачиш не воду», означаючи суб'єктивне розуміння. Третій узгоджено з переосмисленим поверненням до адекватності того, що споглядається і сприймається: «дивишся на гори – і, нарешті, бачиш гори, дивишся на воду – і, нарешті, бачиш воду» [162, с. 355]. Оце «нарешті» на третьому найвищому рівні сприйняття означає, що реципієнту вдалось поєднати в нерозривну цілість об'єктивний і суб'єктивний рівень.

Не меншого значення набувають у художньо-музичній інтерпретації символи квітів, які посідають особливе місце у міфопоетичному світогляді

Китаю, обрані задля своєї різноманітності і численним паралелям з почуттями та емоційними рефлексіями людини.

3.1. Алегорія води як вічно суцього буття та її відображення у вокальній музиці

Окрім стійкої опозиції у поетичному і живописному мистецтві «гір і вод», символіка води має ще численні інші відтінки символічного змісту і пов'язуватись за принципом алюзії з розмаїтими переживаннями та подіями життя людини та уособлює саме життя. «Вода як одна з визначальних субстанцій космосу, а також пов'язані з нею реалії (роса, дощ, хмари, дракони, риби тощо) відігравали важливу роль у житті давніх китайців, про що свідчать численні зразки поезії тих часів. Вода в різноманітних виявах (річки, озера, джерела), у поєднанні з іншими елементами пейзажу (опалі квіти, хмари, каміння, гори тощо) виступала предметом зображення у віршах, відіграючи важливу образну роль і будучи невід'ємною, а часом і головною, частиною образної палітри твору» [166, с. 12].

Як у давній, так і в сучасній музично-поетичній традиції різні іпостасі води у її різних станах – пари, льоду, океану і рік, стоячих озерець і струмків, хвиль і бурі – як і живих істот, пов'язаних з водною стихією, передусім риб, мають вельми широкий спектр конотацій, а в музичному вираженні – зображальних та імітаційних звукописних прийомів, через які виражається безперервна течія води, різноманітні переміни в її плині. «Архетип води, будучи складовою частиною пейзажної лірики, найчастіше виступає як образ печалі (“Весняна ріка в квітах місячної ночі” Чжан Жо-сюя, бл. 660-бл. 720), жінки або дівчини (“Красуня” Ду Фу) та плину часу. У контексті позначення часу образ води (річка) може означати Ріку життя або долю (“Молодий очерет” із “Книги пісень”). Пов'язані з водою образи дощу, роси, хмар, риб та дракона широко функціонують у танській поезії. Образ рясного дощу і роси означає милосердя імператора (“Проводжаю пана Лі, якого засилають у Сячжун, і пана

Вана, якого засилають у Чаншу” Гао Ши, бл. 700-765); образ роси – ефемерність людського життя (“Молодий очерет” із “Книги пісень”); образ хмар – безтурботність, блукальця або плин часу (“Старий рибалка” Лю Цзун-юаня); образ риб – мудрість або поверхові знання (залежно від контексту), пізніше риби в поєднанні з вудкою стали означати любовні ігри (юефу “Плач про сивини”), а в танській поезії п’ятиколірні рибки – образна назва листа (“З осіннього берега посилаю дружині” Лі Бо); образ дракона символізує мудреця (“Весняна ріка в квітах місячної ночі” Чжан Жо-сюя) або ж є засобом для здійснення “вищої мандрівки” до безсмертних (поезія Цао Цао, Го Пу, Хе Шао, Се Тяо та ін.) [166, с. 13].

Цю «міфологічну єдність з природою» через втілення образів води теж доволі часто виражають сучасні китайські композитори у своїх камерно-вокальних творах. Прикладів використання поетичного першоджерела з символікою води у солоспівах сучасних китайських композиторів можна знайти доволі багато. Водночас тематика води збагачується натяками і символами, пов’язаними з сучасним етапом розвитку країни.

Аналіз образів водної стихії у сучасних китайських піснях розпочинаємо з яскравого і популярного в сучасному Китаї солоспіву “Річка Тарим²⁹” композитора Криму на слова Чень Ке’Джена, написана 1964 року. Його образно-настрєва палітра спрямована на досягнення атмосфери радості, захоплення та співучасті із життям водяної стихії – прекрасної ріки, що протікає у рідному краї Сіньцзян. «Річко в рідному місті, річко Тарим / Скільки разів ти пропливала у моїх мріях / де б я не був / Я хочу розповісти тобі про пісні в моєму серці / Річко в рідному місті, річко Тарим / Я люблю тебе, прекрасна річко / Ти перебираєш мелодійні струни / Співай зі мною веселих пісень / Гей, річко на моїй батьківщині, річко Тарим / Ти мене своїм молоком виростила, мати-ріко / Коли я патрулюю гори Тянь-Шань на коні / Почуваю силу у руках і пускаю коня чвалом / коли я йду через гарячу пустелю / Ти вливаєшся в моє серце / Річко в рідному місті, річко Тарим / Я люблю тебе,

²⁹ Тарим – одна з найдовших рік Китаю довжиною понад 1300 км. у провінції Сіньцзян.

прекрасна річка / Ти перебираєш мелодійні струни / Співай зі мною веселих пісень / Ой, річка Тарим, річка мого рідного міста / Ти мене своїм молоком виростила, мати-ріко / Ой, річка Тарим, річка мого рідного міста / Міцно тримаю сталеву зброю, щоб захистити свою рідну річку».

Багатогранність і внутрішня суперечливість образу (*захоплення красою водної стихії і любов до рідного краю поєднуються у поетичному тексті з рішучістю захищати рідну землю*) знаходять відображення у музичній мові. На перший погляд, оптимістичний і урочистий твір написаний у мінорній бемольній тональності g-moll, яка, у цілому, відома елегійно-сумною семантикою. Проте, у пісні вона зазвучала світлим колоритом, відтінена мажорним вступом у B-dur, заграла у барвах паралельного мажоро-мінору, причому гармонічного у першій частині та натурального з низкою відхилень на початку другої частини, що викликає асоціації як із різними відтінками води, так і з усім спектром почуттів до рідної природи. Саме у єднанні з природою полягають головні змістові ідеї поетичного тексту, а саме - “Я люблю тебе, прекрасна річка...”, Ти вливаєшся в моє серце...”, «Співай зі мною веселих пісень...” та ін.

Кожен із двох куплетів пісні викладений у простій двочастинній формі контрастного типу A+B (32 т. + 18 т.) із інструментальним вступом (9 т.) та вокально-інструментальною кодою (10 т.). Вказані крайні структурні елементи побудовані на одній темі, що створює яскравий ефект обрамлення. У структурі куплетів та їхньому мелодико-гармонічному наповненні є свої особливості. Подвійний однотональний період повторної будови (a+a1)+(aI+a1I), в якому кожне речення завершується тонікою (перше і третє — на терцієвому тоні у мелодичній лінії, відповідно друге і четверте — на основному), складає першу частину двочастинної форми, що має такі масштаби: (8 + 8 тт.) + (8+8 тт.). Друга частина викладена у вигляді простого модуляційного періоду b+b1 (4 + 4 тт.) із доповненням (2+4+4 тт.), яке виконує функцію коди. Структура солоспіву відповідає китайській національній музично-поетичній формі тайцзи, важливу роль відіграє регулярна повторність першої фрази закличного

характеру – «Річко в рідному місті, річко Тарим», що отримує також деякі варіанти у подальших повторах.

Тема першої частини містить структурні елементи, які були закладені у вступі. На рівні ритму це характерна для твору фігура із вісімки і двох шістнадцятих, яка є імпульсом для подальшого рівномірного розвитку і задає стрімкий рух всьому твору. У мелодичній лінії поєднуються рух на повторювальному основному тоні, що виконує роль пружини для теми а і стане основою теми другої частини b, висхідний малосекстовий стрибок до VI ступеня, інтонаційно закладений у вступі як квінтовий, та його поступове низхідне заповнення. У другій частині подвійного періоду (від т. 17) початкове ритмічне зерно змінюється на синкоповане, яке було попередньо закладене в інструментальній партії. При повторювальній мелодії основним засобом створення образної динаміки є гармонічний — перегармонізація мелодії в межах основних функцій. У другій частині ще більший акцент кладеться на гармонічний розвиток, що супроводжує повторення синкопованої мелодико-гармонічної фігури та основаної на ній теми b та містить низхідний хроматичний рух у баса в першому реченні та відхилення до субдомінанти і паралельного мажору (еліптичне) у коді.

Кульмінація пісні є раптовою — витримане протягом двох тактів “g2” береться висхідним октавним стрибком із закликком “Гей! річко Тарим, річко в моєму рідному місті!” Прикметно, що ця точка найвищого напруження зміщується із “золотої перетину” композиції на межу другого періоду і доповнення-коди, що характерно для емоційно-насичених романтичних творів з активним розвитком. Важливо, що майже увесь твір супроводжує широко-розспівана лінія баса в інструментальній партії, яка відтворює ритм хабанери, що сприяє як створенню запального характеру пісні, так і цілісності усіх структурних елементів пісні.

Інший історико-суспільний контекст образів водної стихії складає образно-символічну основу солоспіву “Прекрасна оливкова гребля” композитора Ван Цзучзе і Чжан Чжоя до поетичного тексту Цюй Цона,

написаного в 1979 році. У цьому натхненному вокальному монолозі змальовується картина важливої події в сучасному економічному розвитку країни, що природно вписується у ландшафт регіону: побудова потужної греблі, побудованої на річці Ланканг для електростанції Сяовань, що знаходиться у місцевості Сішуанбаньна провінції Юньнань південно-західного краю Китаю. «Сішуанбаньна, Далека Сішуанбаньна / Ти як вірш, Ти як картина / Прекрасна оливкова гребля / Ти - картина у вірші / Ти - вірш у картині / Золотий хребет тримає Білу пагоду³⁰ / Річка Ланканг³¹ тече червоним серпанком / Зелене горіхове дерево бетель (йо) / Червона квітка Фенікс (йо) / (Вітаю, вітаю, вітаю, вітаю, вітаю,) / Сішуанбаньна схожа на гордовитого літаючого павича / Барвистий хвіст павича - оливкова гребля / Прекрасна оливкова гребля / Прекрасна оливкова гребля / Ти - вірш у картині / Ти - картина у вірші / Бамбук з хвостом Фенікса, колишуться на вітрі / Барабан зі слонової кістки крутиться в місячному світлі / Ніч водного свята (йо) / Сім'я в бамбуковій вежі (йо) / (Вітаю, вітаю, вітаю, вітаю, вітаю,) / Сішуанганьбаньна схожа на дівчину Дай / Спідниця дівчини – оливкова гребля / Прекрасна оливкова гребля / Прекрасна оливкова гребля / Ти - вірш у картині, Ти - картина у вірші / Сішуанбаньна, Далека Сішуанбаньна / Ти нагадуєш мені моє давнє кохання / Прекрасна оливкова гребля / Ти вірш у картині / Ти - картина у вірші».

Поетичне слово возвеличує це творіння людини, що увійшло до прекрасної природи Сішуанбаньна з червоними серпанками, зеленими горіховими деревами, червоними квітами феніксами. Сішуанбаньна, співається у пісні, схожа на високого літаючого павича, барвистим хвостом якого є оливкова гребля, як «картина у вірші», «вірш у картині». Цей символ, можливо, не до кінця зрозумілий європейському реципієнту, але для китайського слухача така паралель, яка до того ж становить одну з наскрізних повторюваних строф поданого тексту в основі солоспіву і, відповідно, розкривається у музиці, має глибокий сенс.

³⁰ Біла пагода – унікальна за архітектурою пагода в Пекіні, побудована з вапняка (звідси її колір і назва), призначена для усипальниці ламаїстських монахів, одна з найпопулярніших пам'яток Китаю.

³¹ Річка Ланканг Цзянь – річка на південному заході Китаю, отримує назву Меконг, коли досягає кордону між Китаєм і М'янмою.

Адже ще з епохи імперій Тан і Сун високо цінувалось мистецтво каліграфії, яке мало також самодостатню живописну виразність, а картина вважалась незакінченою, якщо в ній не було підпису художника – каліграфічного елементу, який доповнював цілісний образ. Водночас і запис вірша ієрогліфами, як зазначалось у підрозділі 1.2., теж сприймався візуально як частина художньої цілості.

Картинні образи і почуття, виражені у вербальному тексті, зумовили використання яскравих, колоритних музично-виразових засобів, що також притаманно давній музично-поетичній традиції. Композитор використовує тут модель різновиду фольклорного жанру трудових пісень «хаоцзи», зокрема хаоцзи, які стали сучаснішим різновидом т. зв. «океанських хаоцзи», пов'язаних з діяльністю рибалок, та виникли в часі, коли будували греблі на ріці Хуанхе в ХХ ст.

Для них характерний рівномірний рух і повторність певних ключових слів і фраз, як от в даному солоспіві - «вітаю, вітаю...», а також наголошення вигуків – у цій пісні «йю». Поруч із національними засадами, композитор демонструє тут добру обізнаність з західною технікою музичного письма, які ставлять аналізований твір поруч із низкою європейських взірців, що відносяться до імпресіоністичного пейзажного живопису у камерно-інструментальній музиці. Як вже відзначалось щодо вищерозглянутих пісень, національна природа вокальної мелодики доповнюється характеристиками гармонічної мови і фактури фортепіанного супроводу, притаманними стилістиці європейського імпресіонізму.

Пейзажний звукопис яскраво проявляється в інструментальному вступі, де квартові і квінтово-секундові співзвуччя викладаються полігармонічними шарами (нижня медіанта — тоніка) із залученням крайніх регістрів, у “густому” тріольному повторенні в басу та поруч зі світлими терцієвими акордами із синкопами та арпеджіато у верхній лінії. Такими засобами створюються просторовий об'єм та “дихання” фактури, а розцвічення змінами міноромажору e-moll – E-dur утворює ефект мерехтіння, Як відгомін квартових ходів,

виникає діатонічна кварто-терцієва поспівка $e^2-h^1-d^2$, прикрашена мелізмами, що нагадує голоси природи. Із неї у наступних розділах твору виростуть варіанти вокальної теми.

Форма солоспіву — складна тричастинна: **A** (e-moll – E-dur) 16 тт. (**a** 8 тт. + **b** 8 тт.) + **C** (E-dur) 16 тт. + **A** (e-moll – E-dur) 16 тт. (**a** 8 тт. + **b** 9 тт.) із повторенням другої-третьої частин, зі вступом (8 т.) та кодою A1 (24 такти). Крайні частини викладені у простій двочастинній формі, яка нагадує про принцип заспіву-приспіву у пісенній творчості, притаманний типу викладу пісень «хаоцзи».

Так само з фольклорним першоджерелом кореспондує використання тематичного матеріалу протягом усього солоспіву. Всі мелодичні версії є похідними від інтонаційних комплексів, що звучали у вступі, є результатом його різноманітних видозмін, доповнень і фрагментацій: ядро теми **a** змінює інваріант завдяки вертикальному розташуванню інтервальних елементів, в ній звучать терцієвий і квартовий висхідні закличні мотиви в діапазоні m^6 (e^2-g^2, h^1-e^2), що продовжується протилежно спрямованим розвитком; кварто-секундове ядро теми **b** ($e^1-a^1-a^1-h^2$) також виявляється результатом вертикальної інверсії інваріанту, в якій основний тематичний мотив подається із ритмічними варіантами. Видозміни тематичного інваріанту у наступних версіях і активність драматургічного розвитку доповнюється подальшим компенсаторним рухом фортепіанного супроводу, займаючи ширший регістровий простір: третя версія інваріанту - тема **c** за контрастом до попередніх розгортається у низхідному русі по звуках тоніки, прикрашена гострими синкопованими ритмічними зворотами.

Усі теми супроводжуються відносно нескладними гармонічними послідовностями в межах головних функцій мажорної тональності, із переважанням витриманого тонічного устою, що створює контраст стійкості і плинності, так само, як і в мелодиці через варіантні зміни інваріантного тематичного ядра втілюється ідея змінного в сталому. Контраст такого доповнюючого типу, що зіставляє щоразу нові і нові «мікроверсії»

повторюваного першопочатку, обрано композитором не випадково: він відображає структуру поетичного тексту, а головне – пошук сталого в несталому характерний для розуміння китайського тлумачення водної стихії: зіставлення недіяння Дао – і безперервного плину води становить алегорію самого життя.

Натомість постійно видозмінюється, з ефектом просвітлення і затемнення, ладовий колорит однойменного міноро-мажору *e-moll – E-dur*, що стає одним із головних засобів творення колориту протягом усього розвитку композиції. Особливу увагу привертає багата орнаментальна фактура супроводу, завдяки якій можемо віднести солоспів до високохудожніх взірців звукопису, в якій поєднуються різноманітні фігури, акордові співставлення, прописані лінії тощо.

Логічною точкою усього розвитку твору є кульмінаційна патетика у завершальних тактах коди, яка створюється підняттям вокальної партії на максимальну висоту ($gis^2-a^2-gis^2-a^2-h^2-gis^2-e^2-e^2$) із ритмічним збільшенням до цілих тривалостей на високій гучності (*ff*) на фоні пульсуючих інтервально-акордових структур в інструментальній партії. На образно-чуттєвому рівні патетична манера викладу увиразнює захоплення людини красою та величчю оливкової греблі. Загалом цей солоспів являє собою своєрідний гімн єдності природи і людини, висловлений не стільки патетично прямолінійно, скільки у багатстві різноманітних відтінків настрою і звукозображальних асоціацій фортепіанної партії.

Ще в дещо іншому модусі розкривається символіка водяної стихії у солоспіві “Весняний дощ у Сішуанбаньні³²” Чень Йона на слова Дзінь Хонвея з 2003 року - яскрава, колоритна вокально-інструментальна картина, змістовно і тематично споріднена з попередньою піснею. Адже йдеться про той самий регіон Китаю - Сішуанбаньна, про ті ж ріки, а головне – близькі одне одному образні паралелі у змалюванні краси природи і почуттів людини, можна ці дві пісні трактувати як своєрідний умовний вокальний мікроцикл, хоча й

³² Сішуанбаньна – історична область та адміністративна одиниця провінції Юньнань в Китаї.

написаний різними авторами з хронологічною різницею майже в чверть століття.

Наводимо текст пісні, в якому, по-перше, міститься ціла низка виразних музичних паралелей і символів, зокрема дощ у давній китайській філософії і міфології трактувався як символ плідності, урожайності, оновлення життя; по-друге, вишукано розгортається барвиста картина природи, яка знаходить численні паралелі у людських почуттях і переживаннях, пробуджує відгук у представників народу Дай, що пов'язується з численними міфопоетичними алюзіями, по-третє, будова вірша із особливим чином структурованим повторенням ключових рядків, як нп. «сприятливий весняний дощ», інспірує побудову музичної форми (*про символічне значення повторення рядків йшлося вище у огляді засад китайської національної поезії у параграфі 1.2.*)

Поетичний текст доволі розлогий і насичений численними метафоричними порівняннями і живописно яскравими епітетами: «Як блідий туман. / Як м'яка, ніжна марля. / На широких полях / Весняний дощ м'яко пливе до бамбука з хвостом фенікса³³. / Ах..., ах..., зелений весняний дощ сіє надію. / Зазеленіють серця родини Дай³⁴, зазеленіють поля та дамби. / Благодатний весняний дощ / Благодатний весняний дощ. / Весняний дощ промовляє чудові слова до сердець людей Дай / Як солодка роса. / Які чутливі слова любові. / На золотій бамбуковій вежі³⁵ / Краплі дощу м'яко стікають з банану. / Ах..., ах..., зелений весняний дощ, цвітуть квіти / Зазеленіють мрії сім'ї Дай і зроблять Банну прекрасною. / О благодатний весняний дощ. / Благодатний весняний дощ / Весняні дощі, як кольорові пензлики, змальовують красу родини Дай. / Як блідий туман. / Як м'яка, ніжна марля. / На широких полях / Весняний дощ м'яко пливе до бамбука з хвостом фенікса. / Ах..., ах..., зелений весняний дощ сіє надію. / Зазеленіють серця родини Дай, зазеленіють

³³ Бамбук «хвіст фенікса» - кімнатна рослина родини бамбукових, за фень-шуй вважається символом достатку в домі. Тут – бамбук «хвіст фенікса» притягує до себе багатство і удачу.

³⁴ Дай – етнічна група в регіоні Сішуанбаньна, тому його адміністративна назва – Сішуанбаньна-Дайська автономна префектура. Народ дай є однією з 56 етнічних груп, офіційно визнаних Китайською Народною Республікою.

³⁵ Бамбукова золота вежа – назва багаторічної чагарникової рослини, відомої як одна з найкрасивіших декоративних рослин.

поля та дамби. / Благодатний весняний дощ / Благодатний весняний дощ / Весняний дощ промовляє чудові слова до сердець людей Дай / Як солодка роса / Як чутливі слова любові. / На золотій бамбуковій вежі / Краплі дощу м'яко стікають з банана. / Ах..., ах..., зелений весняний дощ, цвітуть квіти / Зазеленіють мрії сім'ї Дай і зроблять Банну прекрасною. / О благодатний весняний дощ. / Благодатний весняний дощ / Весняні дощі, як кольорові пензлики, змальовують красу родини Дай».

Основна ідея твору висловлена багатозначно, смислові верстви можна розділити на кілька груп, враховуючи водночас яскраву картинність образу, і музикальність самої поетичної просодії, що знаходить вишукану трансформацію в інтонаційному полі солоспіву. Основний смисловий акцент концентрується у словах: «весняний дощ сіє надію», «Благодатний весняний дощ». Далі йдеться про красу рідної землі Сішуанбаньна та любов до народу дай. Ще одна образна верства – живописно-символічні деталі, які орнаментально оплітають основні «об'єкти»: бамбук, блідий туман, солодка роса.

Картинність вербального тексту, що зображає різноманітні пейзажі із водяною стихією, яка оновлює і природу, і серця людей – вельми типовий паралелізм в китайській поетичній традиції – зумовила і калейдоскопічну зміну розділів-картин солоспіву, що відрізняються тематично і фактурно. Вони укладаються у складну двочастинну форму, головними критеріями відмінності частин у якій є образний і тональний - B-dur та F-dur, водночас гармонічний розвиток насичений колоритними співставленнями мажоро-мінору, аж до складних дисонантних переходів і порушення відчуття будь-якої ладотональної стійкості, тобто елементів, що свідчать про опанування композитором дванадцятиступеневою системою.

В інструментальному вступі винахідливо і численно використані звукозображальні прийоми, але головне – встановлюється атмосфера радості, яку приносить весняний дощ, що створюється урочистими послідовностями тонічних співзвуч із грою світлотіні у підкреслених синкопами гармонічних

зрушеннях з однойменною тонікою та верхньою медіантою мажоро-мінору. Зображальні ефекти підкреслюються використанням прийомів арпеджіато та тремоло.

У першій частині (B-dur, ABC) тематизм першого розділу А (8 т.) виростає із великосекундового зерна на зразок морденту ($f^1-g^1-f^1$) із двох шістнадцятих, що повертаються у витриманий до кінця такту звук, який звучить на фоні тонічного тремоло. Цей мотив відразу збільшується до секстового діапазону ($f^1-d^2-b^1$) та стрімко злітає звуками тонічного тризвуку, зупиняючись на квінтовому тоні у другій октаві ($d^1-f^1-b^1-d^2-f^2-g^2-f^2$), відповідаючи сенсу поетичного рядка: «зелений весняний дощ сіє надію». Остання фраза «Благодатний весняний дощ» повторюється по звуках верхньої медіанти однойменного мажоро-мінору (Des-dur), яка раптовим зрушенням переходить у верхню медіанту по дванадцятиступеневій тональності із просвітленим колоритом D-dur. Тут досягається виразний звукоімітаційний ефект: немовби пориви дощу розлітаються дрібними краплинами у гармонічних фігураціях шістнадцятими по септакорду $d-fis-a-cis$ із акцентуванням та у мелодичному положенні терцієвого тону, що вирізняється особливо просвітленим звучанням.

Після розділу з тематичним матеріалом В, яким імітується крапання дощу (12 т.) та схвильованого, сповненого пульсуючих тріольністю співзвуч інструментального переходу (4 т.) звучить контрастна до попередніх тема С в основній тональності (22 т.). Вона має заокруглені обриси, прикрашена синкопованістю у завершеннях фраз та виражає витончену граціозність, а тріольність в інструментальній партії, що імітує покачування води, надає цій темі рис баркарольності. Відтак, це своєрідний “танець дощу” – вишуканий і легкий, який на кульмінації сягає найвищих звуків вокального діапазону (c^3) та стає надзвичайно насиченим емоційно.

Це створюється динамізацією усього звучання, – як динамічним, теситурним напруженням у вокальній партії, так і ускладненням, ущільненням пульсуючої акордової фактури в інструментальній партії. На такій хвилі

кульмінаційного піднесення звучить інструментальний перехід (8 т.) до другої частини, яка має невеликий вступ (4 т.) вже у характері, пов'язаному з новим тематизмом.

Друга частина складної форми (F-dur, DEF) розпочинається квазівальсом **D** (4 т. вступу + 34 т.), – це новий танець, яким зображається радість від споглядання природної стихії. Метрична чотиридольність і структурна квадратність першої частини замінені на тридольність та органічну неквадратність – тут вільно поєднуються фрази, що вкладаються у тритактові і двотактові структури. У наступному розділі другої частини **E** (15 т.) звучать перегуки окремих фраз та мелодичні послідовності на *staccato* у вокальній партії, що імітують крапання дощу. Розвинені мелодичні структури у завершальному розділі **F** (9 т.), який відіграє роль коди, приводять звучання від ніжно-проникливих імпровізацій на фоні арпеджійованих акордів різних барв мажоро-мінору (*p*) до патетичних вигуків, посилені тріольністю в інструментальній партії (*f*), якими на кульмінаційній вершині завершується увесь солоспів.

Виразний звукопис притаманний і для солоспіву “Пісня про Усурійський човен” або “Усурійська баркарола” Ван Юньцая і Го Сона на вірш Ху Сяоші, що виник 1962 р. В цьому солоспіві відображаються численні характерні прикмети «океанських хаоцзи», які співають рибаки при різних своїх заняттях – опускання сіті, ловлення риби, витягування риби, збирання сіті та інших трудових чинностей: зіставлення квадратних і неквадратних синтаксичних побудов – музично-поетичних строф, виразна графічно окреслена мелодика вокальної партії, що доволі стисло спирається саме на пентатонний звукоряд, ритмічна вибагливість, що наближає розспів поетичного слова до ораторськи-патетичної манери мелодекламації. Особливістю деяких зі зразків цього жанру і конкретно аналізованого солоспіву є повторність вигуку, який має не так семантичне, як фонетичне навантаження – це вигук на видиху: «Ах, Лангелах» або його фонетична версія «ах лангехе».

З-поміж інших проаналізованих у даному дослідженні він вирізняється

особливим живописним колоритом, створеним засобами фактури і синтезу китайської діатонічної ладовості з європейським мажоро-мінором (As-dur). «Ах лангехе, ах лангехе, ах лангехе / Де це? / Ах лангехе / Річка Уссурі³⁶ стрімка і довга / Сині річкові хвилі / Люди Хечже³⁷ закинули тисячу сітей / Човен повний риби / Ах лангелах, який грім? / хе ла не не / Білі хмари пливуть над горою Дадінгжі³⁸ / Золоте сонце сяє на вітрилах / Треба грести веслами, щоб тримати кермо / Обома руками збирати урожай / Ах лангелах, який грім? / хе ні хе ні / Сміються люди в березовому лісі / Сміється по всій горі червоний рододендрон / Люди Хечже ступають на дорогу щастя / Народ тисячоліттями живе серед рік і гір / Ах лангелах, який грім? / хе ні хе ні / Річка Уссурі стрімка і довга / Сині річкові хвилі / Люди Хечже закинули тисячу сітей / Човен повний риби / Ах лангелах, який грім? / хе ла не не / ах лангехе, ах лангехе, ах лангехе / Де це? / ах лангехе».

Пісня має куплетну форму з інструментальним вступом та вокальним обрамленням (вступом і кодою) трьох повторювальних куплетів. У вступі гармонічними фігураціями по звуках e-f-as-c в різних октавах, що акцентують паралельну перемінність ладу, щедро оздоблені трелями, форшлагами, гліссандо, тремоло, імітується життя ріки Уссурі – від легкого дзюрчання витоку-струмочка до повноводного руху води. Цей ефект втілюється розширенням діапазону від світлих звучань у високому регістрі до п'яти з половиною октав, постійним наростанням гучності і темпу. У вокальному обрамленні звучать заклики-звернення “Ах, Лангехе”, що виразно вказують на ознаки трудових пісень – імітацію рухів при веслуванні, ловлі риби, витяганні сітей.

Натомість фортепіанна партія виявляє добре знайомство автора Го Сона (подвійне авторство пісні пояснюється тим, що Ван Юньцай створив вокальну мелодію, а Го Сон достроїв до нех акомпанемент) з європейськими «водними пейзажами», зокрема імпресіоністичного напрямку. Початкова прозора і

³⁶ Уссурі – річка на Далекому Сході Росії та в китайській провінції Хейлунцзян.

³⁷ Хечже або нанайці – етнічна група в Китаї, розселена здебільшого в провінції Хейлунцзян.

³⁸ Дадінгжі – з кит. висока вершина, мається на увазі гора Шеньдин-шань у цій провінції.

об'ємна хвилеподібна фактура вельми розгорнутого вступу в певних рисах нагадує фортепіанну п'єсу «Гра води» М. Равеля. Надалі безперервний плин води здебільшого зображається секундовими тріольними погойдуваннями мелодичної лінії, що зупиняються на витриманих протягом декількох тактів звуках на фоні застиглих арпеджійованих акордів у супроводі. Описана гармонічна колористика і фактурна просторовість фортепіанного супроводу відтіняє кантиленно-декламаційне звучання вокальної партії, що набуває мікрозмін у повторних проведеннях куплетів.

Мелодична нарація сольної партії має піднесено експресивний характер, для її ритмічного малюнку притаманна химерна нерегулярність, підкреслена пунктирами і синкопами, широкими заокругленими стрибками у чіткій дводольності, прикрашена мордентами і форшлагами, що звучить на фоні імітації рівномірних похитувань човна у супроводі, створює відчуття гармонії, колосального духовного просвітлення, що становить головну ідею солоспіву.

У «Пісні рибалки» Жень Гуана на слова Ан Е з початкового періоду розвитку національної пісні, написаній в 1934 році, так само переосмислюються засади трудових пісень – океанських «хаоцзи», ще більш безпосередньо, ніж у попередньому солоспіві наголошуючи зв'язок важкої праці рибалок і прекрасної та байдужої до людських випробувань морської природи: «Риба ховається у воді / Сушимо ажурні сітки на ранковому сонці / Дме морський бриз / приплив / Човен рибалки стрімко мчить / закиньте сітку та натягніть мотузку / Риба вислизає в темних хвилях / Рибу важко зловити / Рибалки вічно бідні / Порвана рибальська сітка, залишена дідусем / Будьте уважні і бережіть її ще одну зиму / сутінки на сході / зірка, захована в небі / Вранці рибальський човен повертається / Вітер в час припливу дме у очі, / Світає, ми втомились / Та пам'ятали про десять тисяч доріг у рибальському селі / У мене болить поперек і опухли руки / Голодним ловив рибу / Та не зловив повний кошик / Схід сонця знову червоний ³⁹ / Порвана рибальська сітка, залишена дідусем / Будьте обережні та бережіть її, щоби пережити ще одну зиму»

³⁹ Це означає, що день буде знову вітряним

Структура солоспіву – куплетно-варіаційна форма із трьох куплетів без приспіву, перед кожним з яких звучить чотиритактовий фортепіанний вступ, а після останнього – п'ятитактове доповнення, яке відіграє роль коди. Кожен куплет викладений у вигляді шістнадцятитактового періоду із двох речення повторної будови, із автентичною серединною каденцією (перший і третій куплети, виняток – повна недосконала каденція у другому куплеті) та повною досконалою заключною, перший та останній періоди – однотональні, нормативні, другий – модуляційний, з відхиленням від нормативу внаслідок появи недосконалої тоніки у серединній каденції. Така структура точно відповідає канону «хаоцзи», в якій дуже часто порушується квадратність синтаксичних побудов.

Створенню відповідної картинної образності, пов'язаної з морськими пейзажами, а водночас імітація ритмічних рухів, що відповідає опису важкої рівномірної одноманітної праці рибалок на човні, сприяють доцільно використані виразові засоби. Серед них – «густий» колорит тональності *As-dur*, яка в європейській музиці нерідко використовується у «морських» звукових пейзажах, широкий просторовий діапазон фортепіанного звучання – від «A1» до «a3», імітація коливання хвиль у ритмічних фігураціях супроводу, в *argeggiato*, що з'являється у вступі до першого куплету та широко застосовується перед наступними куплетами та ін.

Аналогічно, імітацію морських хвиль можна зауважити і в структурі мелодії. Вона розвивається, починаючи у першій фразі від послідовності низхідних і висхідних ходів із витриманої половинної з крапкою та чверті на останній долі у розмірі 4/4, що поступово розширюють свій діапазон – кварта, квінта, октава від першого, другого, п'ятого (у другій октаві) ступенів до п'ятого внизу (у першій октаві) та заключне «заокруглення» терцієво-секундовим низхідним ходом до витриманого протягом цілого такту другого ступеня як квінтового тону домінанти: «as1-es1-b1-es1-es2-c2-b1». Кульмінацією першої фрази є «es2», взяте октавним стрибком, що знаходиться у точці «золотого перетину» цієї масштабної-тематичної структури та є її

опорно-смісловим тоном. Цей мелодичний хід також підкреслює ключові слова поетичного тексту: «Човен рибалки стрімко мчить».

У наступних фразах розвиваються окремі елементи наведеного вище початкового фрагменту теми, при цьому заключними витриманими тонами стають звуки, що у сукупності створюють широкий діапазон у межах нони – від «es1» до «f2» і до «as1», як алюзію до швидкого «вислизання» риби у морській глибині.

Перед другим куплетом у партії фортепіано звучить початкова фраза теми рій *molto*, викладена поєднанням витриманих акордів та октав (на останню долю такту) із *arpeggiato* на фоні того ж супроводу із фігурацій широкого діапазону четвертними. Особливістю розвитку вокальної теми у цьому куплеті є її розгортання від найменших інтервальних ходів у першій фразі із поступовим збільшенням діапазону до октавного ходу у завершенні періоду та, водночас, із загальним підвищенням теситури у другу октаву в останній фразі *al tempo*, в якій формується кульмінація всього солоспіву, яка знаходиться у точці його «золотого перетину».

Схвильовані почуття, змальовані у поетичному тексті, передаються не лише у промовистій декламаційно-патетичній вокальній партії, але й підсилюються у звучанні фортепіанного супроводу. В ньому в першому реченні з'являється ефект *tremolo* в басовій лінії, що рухається низхідним поступеним рухом від першого до шостого ступеня діапазоном в дециму, у верхньому голосі супроводу синхронно до ритму теми змінюється акордова послідовність, в якій, поруч з головними функціями, вагому роль відіграють акорди протилежного ладу – медіантові співзвуччя. Від каденції першого речення та у другому реченні в фортепіанній партії виникає нова особливість – тріольні фігурації восьмими тривалостями у басовій лінії, що переходять у середній і, навіть, верхній регістри, і які звучать на фоні витриманих арпеджійованих акордів (насамперед, нижньої і верхньої медіант) та синхронної в ритмічному плані теми акордової послідовності у першій та другій октавах.

Новий чотиритакт фортепіано соло переводить до третього куплету

солоспіву, вокальна тема в якому наближується до початкового звучання (що привносить ефект репризності), проте, має свої особливості розвитку в опорі на секундові та терцієві ходи, які не створюють нового емоційного напруження, а навпаки – заспокоюють звучання після кульмінації. Відгомін попереднього хвилювання чується у першій фразі у синкопованому викладі акордової послідовності від нижньої медіанти до відхилення до цієї медіанти (такт 48), а в другій фразі, що розпочинається тонікою з доданим секстовим тоном (лейтакорд солоспіву), і у всьому наступному розвитку третього періоду, – у семизвучних фігураціях у басовій лінії, що з'являються у кожному такті після басового звука. Вони, з-поміж іншого, оспівують відхилення до тональності другого ступеня *b-moll*, яке яскраво проявляється у басовій лінії у хроматичному ході «As–A» (такти 55–57, на словах «Східне сонце знову червоне») та не розв'язується, а перерваним зворотом переходить у домінанту основної тональності.

У фортепіанному завершенні-кодї, де знову звучить перша фраза теми солоспіву, поєднано характерні ознаки типів фактури, використаних у різних розділах твору. Це фігурації у басовій лінії, у тому числі на тоніці із секстовим тоном (лейтгармонії твору), арпеджійовані октави у верхньому регістрі, окремі терції та кварта, що чергуються із паузами, у середньому, – які доповнюють повнозвучний виклад акордів гармонічної послідовності. Повторність мелодичних фраз з вокальної партії у фортепіанній постлюдії нагадує про один з принципів використання інструменту у супроводі до співу як образного відлуння вокальної мелодії, що порівнюється з її «тінню».

Повертаючись до поетичного змісту солоспіву, нагадаємо, що опис краси морської природи, «червоного східного сонця» подається у контексті сумної оповіді про важку працю рибалок на старих човнах та із дідівськими, отриманими у спадок, сітками, зі змученими руками і скромними уловами та прибутками. У завершенні твору сумно-елегійний настрій просвітлюється, рибалки ніби змирилися зі своєю долею і лише милуються красою морських пейзажів, які стали частинкою їхнього життя. Відповідно, просвітлюється та

стихає звучання фортепіанної партії у кодї, і завершується арпеджіюваним шестизвучним викладом тонїки у високому регїстрі.

Особливою проникливістю вирізняється солоспїв «Жовта журавельна башта⁴⁰» Лю Джун Цяна на слова Цвей Хао, написаний в 1996 році. Це єдиний твір, що аналізується в дисертації, написаний на тексти давньокитайського поета епохи Тан. Характер його визначений ремаркою *divoto* – благоговійно, віддано. Рїчка – водна стихія – на противагу до текстів попереднїх пїсень, в яких рїчка, дощ, гребля виразно експонувались як основний елемент музично-поетичної картини, тут виступає лише своєрїдним смисловим контрапунктом, знаходиться немов у віддаленнї, згадуючись двїчі: конкретна рїчка Янцзи як елемент загального пейзажу Ханьяну і в останньому рядку – як символ невідомостї майбутнього у вїчному безупинному плїні (туманна рїка).

Тобто, у поетичному текстї йдеться про душі загиблих, котрї відлітаються із жовтим журавлем, і над рїкою в Ханьянї лишається лише самотня Журавельна жовта башта. Жовтий журавель не повертається, як не повертаються тї, хто загинув, лише залишаються протягом тисячї рокїв «самотнї бїлї хмари». Ця розповїдь завершується аналогією сил природи до власної самотностї, адже наприкінцї вїрша постає риторичне питаннє: «Де я можу знайти свїй дїм на заходї сонця?», яке згїдно з китайською символїчною мовою означає втрату свого дому (близького оточеннє) у старшому вїцї, усвідомленнє неминучостї вїдходу у вїчность. І вїдповїдь йому дає «туманна рїка», коло якої люди сумують. «Люди, помираючи, відлітають з Жовтим Журавлем / У цьому мїсцї залишилася лише Башта Жовтого Журавля / Як тїльки Жовтий Журавель полетить, вїн бїльше не повернеться / Бїлї хмари споглядають самотньо тисячу рокїв / Прозора рїчка в Ханьянї⁴¹ оточена

⁴⁰ Хуанхелоу або «Башта Жовтого Журавля» знаходиться в Цзяннанї (пївденного Китаю), її називають «Першою вежею Пїднебесної», споруджена в 223 році, в епоху Трьох царств, пїсля повного руйнуваннє в 1887 р. вїдновлена в 1985 р. З обставинами її побудови пов'язаний даоський мїф про старого ченця, який вїдлетїв на жовтому журавлї в небеса. Пара журавлїв, чїї статуї встановлено перед баштою, символїзують в Китаї подружню вїрнїсть і любов. Тому поетична метафора розшифровується як туга самотнього людини, чия пара вїдлетїла з Жовтим Журавлем у небеса, тобто померла.

⁴¹ Ханьян – давнє мїсто в Китаї, зараз частина мїста Ухань, там знаходиться Башта Жовтого Журавля. Рїчка в Ханьянї – Янцзи, одна з найбїльших і найповноводїших рїк Китаю.

тінистими деревами / На острові Папуги⁴² трава пишна / Де я можу знайти свій дім на заході сонця? / На туманній річці люди сумують».

Висвітлений вище символічний сенс вербального тексту втілено в одночастинному музичному творі, що за структурою є періодом із вступом. Серед фольклорних прототипів цієї пісні передусім згадуємо ліричну тайцзи з її багатими символічними підтекстами і використанням філософських уявлень про взаємодію людини і природи. Усе звучання має яскравий етнічний колорит, що проявляється, насамперед, у неквадратній структурі твору і відсутності традиційного поділу періоду – він складається із шести рівнозначних за величиною фраз. Прикметно, що тоніка з'являється наприкінці п'ятої фрази, що посилює ефект органічної неквадратності, після чого шоста фраза сприймається як зовнішнє доповнення у цілому. Подібні дві фрази звучать і у вступі, відтак, усього структуру солоспіву складають вісім фраз повторної будови.

Друга промовиста риса, що надає звучанню фольклорного колориту, – це ладова основа мелодики. Солоспів викладений у тональності F-dur, мелодична лінія розвивається виключно звуками пентатоніки, причому зі зміною устою від «f» до «d» і знову до «f»: «a1 – c2 – d2 – f2 – d2 – c2 – a1 – d2». Акордова послідовність витримана у рамках діатонічної системи класичної гармонії, і вона органічно доповнює колоритний мелодичний тематичний матеріал. Так, наприклад, у перших фразах і фортепіанного вступу, і основної частини твору два такти гармонізуються витриманою тонічною функцією, наступні два – нижньою медіантою, що «відтіняє» мажорну тоніку мінорним колоритом, тим самим утворюючи гру ладових барв, закладену у вказаній ладовій змінності пентатонного звукоряду.

У фортепіанному вступі відбувається досить активний, як для даного твору, розвиток. В кожній із двох фраз, що звучить у даному розділі форми, використовується тематичний матеріал вокальної партії, який, однак, не завершується подовженим протягом третього і четвертого тактів звуком, а далі рухається восьмими тривалостями, більше того – із особливими ритмічними

⁴² Мається на увазі острів Гечжоуба на ріці Янцзи, де справді багато папуг.

групами, такими як синкопа у першій фразі та пунктирний ритм у другій. Вказані ритмічні особливості не зустрічатимуться у вокальній темі, натомість будуть «сховані» у фактурних лініях фортепіанного супроводу, який прихований плин води – часу, що супроводжує ліричного героя. Такий прийом фортепіанного супроводу не лише активізує загальний рух, який продовжується зі вступом партії соліста, але й розкриває підтекст поетичного образу.

Кожна фраза основної частини солоспіву є чотиритактовою та має аналогічну ритмічну будову, відрізняючись висотним положенням мелодичної лінії і ладовим нахилом. Після активного розвитку у першому такті та деякого заокруглення лінії у другому мелодія зовсім зупиняється на витриманому протягом третього і четвертого такту звуці, якому передують двоскладовий довгий форшлаг, як правило, із терцієвим введенням до заліганого фінального звука, і так усі шість фраз. При цьому якщо кожна непарна фраза завершується плавним ходом до витриманого звука (перша – висхідним рухом, третя і п'ята – поступенним донизу і повторенням), то кожна парна завершується стрибком. Наприкінці другої і четвертої фраз мелодична лінія сумно падає, відповідно, на септіму і сексту донизу. Асоціативно можна порівняти таке постійне повторення аналогічних структур із тривалою зупинкою у другій частині кожної із них із довгим зітханням після кожного чергового висловлювання. І лише в останніх тактах твору, наприкінці фінальної шостої фрази, мелодія підіймається вгору закличним квартовим стрибком. Таке завершення твору (зауважимо – без фортепіанної постлюдії) вселяє крихту оптимізму у загальну картину сумних роздумів автора.

Специфіку солоспіву вбачаємо і в його фактурному оформленні. Фортепіанний виклад являє собою тонку багат шарову тканину, сплетену із трьох, подекуди чотирьох, мелодичних ліній. Верхня із них дублює тему, що викладається у вокальній партії, в інших звучать різноманітні підголоски, що у комплексі формують гармонічну послідовність твору. У цілому, фактура має риси арабесковості, що сприяє тонкому відчуттю проникливого настрою, закладеного у поетичному тексті.

Отже, солоспіви сучасних китайських авторів, які розкривають різні іпостасі образів водяної стихії, репрезентують доволі багатий спектр підтекстів і символічних інтерпретацій однієї з найважливіших смислових категорій у китайському філософсько-поетичному світогляді – води як уособлення самого життя.

3.2. Алегорія гір і вершин та її філософське підґрунтя

Звернення до символіки гір як продовження аналітичних студій пісень, пов'язаних з образами води, видається цілком закономірним з урахуванням національної філософсько-релігійної традиції та тлумачення їх єдності і протилежності у контексті гармонії земного рельєфу, у співвіднесенні сталого (гори) і плинного (вода), що в свою чергу відображав досконалу рівновагу і гармонію Всесвіту. «Традиційні “гори і води” уявлялися китайському поетові гранню земної краси, адже вони найбільше наближалися до неземного і нескінченного. “Гори-води” втілювали в собі дао; оскільки більшість художніх образів походить із природи, то поняття дао лежить в основі будь-якого образу китайської літератури. Істина – у довкіллі, у постійному русі (“Пісня про схід та захід сонця” Лі Бо)» [166, с. 14].

Окрім того, гори у духовно-інтелектуальному світогляді китайських поетів і художників отримували численні тлумачення як уособлення кращих рис людської особистості. Таке розуміння «гірських вершин» та величі їх самотності і недоступності відображено в давній поезії: «Гори як вершина людського духу, ідеалів та прагнень яскраво зображені у віршах великого попередника і вчителя танських поетів Тао Юань-міна (365-427). Будучи невід'ємною частиною китайського пейзажу (山水), у творчості Тао гори асоціюються з твердою непохитною волею поета» [171, с. 143].

Образ гір знайшов своє втілення і у окремому фольклорному жанрі – гірських піснях, які загалом є частиною трудових пісень, але відображають, подібно як океанські хаоцзи, певні специфічні особливості національного

світогляду й історичного розвитку. Очевидно, широкий змістовно-символічний спектр розуміння гір спричинив доволі диференційоване тлумачення жанру гірських пісень. Перша особливість трактування цього жанру може видатись незвичною європейському реципієнтові.

«Підхід до розкриття змісту самого поняття «гірські пісні» повинен враховувати два важливих моменти. По-перше, гірськими не слід вважати тільки пісні, які (буквально) співають в горах, оскільки це робить поняття надто вузьким. В Китаї справді багато гірських пісень, виникнення й існування яких зв'язане з топографічними особливостями місцевості – горами, передгір'ями, пагорбами. Але й степові, рівнинні райони також мають багато гірських пісень. Тому поняття «гірські» повинно включати в себе пісні як гір, так і полів, тобто пісні, народжені на природі, в умовах сільськогосподарських робіт» [142, с. 14].

Ще більш суттєвою ознакою, яка притаманна гірським пісням, незалежно від ареалу їх побутування дослідниця вважає манеру виконання і риси музичної мови, передусім розвиток мелодичної лінії: «гірськими можна назвати такі пісні, які мають вільну форму, яка відзначається імпровізаційністю створення та виконання, обумовлену нероздільністю їх образного строю з духом природи і землі» [142, с. 14].

Натомість диференціація за ознаками музичної мови гірських пісень відбувається на основі поділу діапазону: «Гірські пісні можна розділити на пісні, що мають широкий (Гао Ціан), середній (Пін Ціан) та вузький (Ей Ціан) діапазон» [142, с. 14]. З урахуванням всіх зазначених характеристик фольклорного прототипу гірських пісень і змістовно-метафоричного підґрунтя у філософсько-поетичній традиції розглянемо кілька яскравих прикладів інтерпретації образу гір у обраних солоспівах.

Солоспів «Дев'ять миль гір, десять миль ярів» композитора Люй Юаня на слова Сюй Мінці, написаний в 1959 році, має кілька взаємодоповнюваних змістовних ліній. Як це типово для національної поетичної традиції, докладний живописний опис ландшафту, в якому любовно описується кожна деталь – зелені тополі і верби, польові квіти і квітковий килим на пагорбі, віслюки,

гусаки і ягнята, отримує дещо несподівану проекцію на військово-патріотичний образ, який постає практично тільки в останньому двовірші і створює яскраву «смыслову модуляцію», до якої підводить весь попередній розвиток.

«Дев'ять миль гір і десять миль ярів / ряди зелених тополь і ряди верб. / Віслюки та мули проходять під вербовим лісом. / Пагорб з квітковим килимом височить. / Дев'ять миль гір і десять миль ярів. / Нахиліться до прозорої води. / Ягнята пасуться серед польових квітів і стрибають попри дамбу. / Тож зелена дамба неначе вишита білими кульками. / Дев'ять миль гір і десять миль ярів. / Вдалині видніється тераса, що шаблями спадає / Золото кукурузяних початків блищить перед вікном. / Червоне сонце освітлює снопи. / Біля живоплоту гелгочуть зграї гусей. / Хапаючи подорожніх за рукави. / О впертий віслюку! / Співайте пісню і тримайте батіг. / Йдіть стежкою, протоптаною братом з Червоної Армії⁴³. / Нескінченні яри, нескінченні пагорби / Щасливе життя на цій землі».

Звернемося до структури твору, яка докладно відповідає розгортанню поетичної основи. Солоспів викладений у складній двочастинній формі А+В зі вступом і кодою, але окремі розділи плавно перетікають один в один, що сприймається загалом як доволі вільна форма, притаманна гірським пісням. Перша частина А викладена у подвійному періоді (8 т. + 8 т.). Кожна зі складових частини А становить період із двох речень, чотирьох фраз, які співвідносяться між собою респонсорно як «питання» і «відповідь». У другій частині В після чотиритактового вступу також звучить подвійний період, проте, перша його складова зберігає тривалість першої частини – вісім тактів, натомість у другій фразі редукуються, зменшуються до двотактового масштабу, відповідно, другий простий період стає чотиритактовим.

У фортепіанному вступі, що сприймається як настроювання на сприйняття описаних вище колоритних пейзажів, у середньому та високому регістрах звучать акорди *glissando* «d-a-d», трелі на витриманих половинних

⁴³ Тут, очевидно, міститься певний натяк на історичні події, які відбувались після початку активних військових дій в 1947 році. В цей час комуністам, за допомогою Радянського Союзу, вдалося за 2,5 роки захопити всю територію континентального Китаю, незважаючи на багатократну чисельну перевагу військ Гоміньдана

«d3» і «g3» – вершинах цих акордів та звукові «переливи» у вказаних регістрах на основі транспонованого мелодичної фрази, побудованої на наступній послідовності тонів: «d3-g3-d3-c3-d3-h2-a2-g2», що «коливається» між устоями «d» та «g», натомість продовження мелодичної лінії коливається між устоями «a» і «d» по звуках: «a2-d3-a2-g2-a2-fis2-e2-d2». Вказана фігура повторюється як остинатна формула у декількох звуковисотних варіантах протягом усієї першої частини твору, так, як цього вимагає повторність строф тексту, створюючи світло-барвисте наповнення у загальній звукописній картині.

За змістом перша частина А у темпі *Adagio* виражає замилювання картиною рідної природи. Вказані вище мелодичні утворення звучать у жвавому темпі та шістнадцятками, у тому числі із використанням особливого поділу тривалостей (чергування квінтолей і секстолей). На цьому фоні з'являється вокальна тема, тематичне зерно якої утворюється двома стрибками – висхідним квартовим і низхідним октавним «a1-d2-d1» – та продовжується у розвитку, куди проникає «легкий» пунктир, і ладове заокруглення навколо устою «g».

До вокальної теми, що розвивається на основі вказаних тематичних елементів, згодом приєднується тема у партії фортепіано – спочатку як контрастні за туше ходи чвертками, згодом як мелодизована лінія, що імітує вокальну тему і фрагментарно створює із нею канон. При цьому в партії фортепіано лишається остинатна фігура у високому регістрі секстолями шістнадцятими тривалостями, що імітує переливи струмка на сонці та, у цілому, надає звучанню просвітленості.

Тема В *Moderato* виростає із тематизму попередньої частини, маючи спільні риси у квартових стрибках, синкопованості та інших яскравих інтонаційних і ритмічних елементах. Проте, у другій частині на перший план виходить остинатна чотиризвукова фігура із низхідним рухом, виконувана на *staccato* – то у високому регістрі фортепіанного звучання, то у низькому: «d3-h2-a2-g2». До неї долучається фігура, що розпочинається восьмою паузою і містить дві шістнадцяті і дві восьмі тривалості «g1-a1-d2-g2», «d2-g2-a2-d3». У

поєднанні вказані фігури, що розвиваються у супроводі, створюють ефект кінної ходи. Завершується друга частина на точці найвищого напруження – витриманому звуці «g2», що структурно розпочинає шеститактове доповнення, а функційно – коду. Мелодична лінія «злітає» до цієї вершини стрибком на чисту ундециму «d1-g2» після витриманого устою «d1», після чого, після невеликого спадання й заокруглення, зупиняється на витриманому протягом п'яти тактів устою «d2».

Таким чином, у музичній мові солоспіву вирізняється активна мелодія, в інтонаційному плані сповнена квартових, септімових, октавних і, навіть, ундецимового стрибків, та оформлена ритмічно із частим використанням синкоп. Щодо ладової сфери, то варто зауважити, що твір викладений у міксолідійському ладу з устоєм «d», водночас із фрагментами, витриманими в межах пентатоніки, що надає звучанню особливого східного колориту.

Солоспів «У горах» Чень Тянхе на вірш Сюй Чжи Мо з раннього періоду розвитку китайської пісні – 1931 р. – є чудовим прикладом поєднання пейзажності та інтимної лірики у китайській камерно-вокальній музиці. Образ гір, попри назву пісні, тут присутній лише опосередковано, як контрапункт до основних подій умовного сюжету: «В саду тихо / Не буду слухати міських чуток / Заховаюсь у тінь сосни / Місяць світить / Я не знаю, що діється сьогодні ввечері в горах / Гадаю, там є місяць і сосни / спочивають у глибокій тиші / Я хочу пригорнутися до місячного світла / Вітерець, прокинься / Довкола сосни і весна п'янка / Вітер плаває у горах / Як повівання вітерця / Хочу впасти у твоє вікно / ніжний, як зітхання / щоб не будити тебе»

Головний сенс цієї поезії – згадка про кохану, до якої хотілося б «упасти у вікно», але за коханий не сміє її будити, - з'являється у декількох останніх рядках вірша. Увесь попередній текст присвячений опису весняної нічної природи, якою насолоджується закоханий, – міський сад із сосновими тінями, природи, про яку розмірковує – нічний пейзаж із місяцем у горах, і від якої набирається натхнення до любові – «...я хочу пригорнутися до місячного світла» та ін.

Ця перлина китайської поетичної творчості втілена у музиці крізь звернення до виразової системи європейського зразка, на що вказують чіткі тональні функційні основи *As-dur*, типовий розвиток тематичного матеріалу із тонально-модуляційним процесом та ін. Солоспів є прикладом трансформації засад камерно-вокальної творчості романтиків та викликає алузії до романсів Ф. Шуберта, Р. Шумана та інших композиторів XIX століття в національному дусі. Таке винахідливе перетворення європейських романтичних стильових елементів, водночас зберігаючи національну основу музично-поетичного письма, свідчить про інтелектуалізацію вокальної лірики, особливу увагу до поетичної першооснови у її музичному переінтонуванні, на що вказує дослідник, відзначаючи «значну роль поезії в масштабах даного жанрового роду, які символізують значення національної традиції в процесі його формування та утвердження» [116, с. 182]. Той же автор слушно відзначає – що зауважено також в аналізі поданої пісні – «Про типологічну спорідненість поезії китайського середньовіччя і мистецтва німецького романтизму (в тому числі, і музичного) свідчить і трактовка пейзажу як своєрідного «полотна», на фоні якого розкриваються переживання ліричного героя. Пейзаж поставав як символ того незмінного, вічного, що дозволяло встановити деяку дану ззовні константу, завдяки якій ставало можливим зіставити спогади про події далекого історичного минулого и переживаннями сучасності» [116, с. 57].

Натомість специфічний китайський елемент зосереджується у тонких поетичних метафорах, що використовуються для зображення картин чарівної східної ночі у міському саду та у горах, де спить кохана, і куди мріє потрапити ліричний герой.

Структура твору – складна тричастинна форма $A + C + A$, що розділяється темповими ремарками *Andante molto cantabile – Allegretto – Andante a tempo*. Це тип форми із контрастною за характером серединою-епізодом, сповненою активного тематичного розвитку, та скороченою репризою у вигляді періоду.

Перша частина A – *Andante molto cantabile As-dur* – викладена, у свою

чергу, у простій двочастинній формі репризного типу, або із включенням, що відповідає формулі $(a+a1) + (b+a1)$, що складається із двох простих періодів (4 т. + 4 т.) + (4 т. + 4 т.) зі вступом, перший з яких є модулюючим у тональність домінанти *Es-dur*, у другому відбувається повернення до головної тональності *As-dur*.

Домінуючий елегійний настрій створюється у двотактовому вступі, де у басовій лінії звучить ключовий тематичний елемент твору – мелодична фраза плавного руху, що розвивається від III до V ступеня донизу, уникаючи тональної опори завдяки м'яким пунктирам у ритмічному рисунку цієї лінії. У подальшому ця фраза з'являється у вокальній лінії як елемент «а» та активно розвивається.

Окрему увагу варто звернути на декілька аспектів фортепіанної партії. По-перше, це вказаний вище мелодизований рух, який розвивається на основі основного тематичного елемента твору (фрази від III до V ступеня), що звучить в одноголосному вигляді, октавному подвоєнні та з окремими двоголосними інтервальними ускладненнями. Це також типова романтична фігура із тріольної ритмічної фігурації гармонічного супроводу, яка, що прикметно, розпочинається із паузи, ніби у розвитку гармоній «береться дихання», а далі ці структури збільшуються у кількісному та діапазонному ракурсах, виростаючи від унісона, через інтервальні структури (як правило, від гармонічних секунд) до повнозвучних акордів, при цьому вершини співзвуч вимальовують хвилеподібну лінію, то підіймаючись у русі, то заокруглюючи його до графічної лінії гір.

Друга частина *C* – *Allegretto*, яка розпочинається відхиленням у тональність *Des-dur*, вносить контраст у попередній елегійний настрій. Звучання набуває схвильованого характеру, що створюється низкою виразових засобів. Це домінування висхідних октавних стрибків та альтераційності у мелодичній лінії, активний модуляційний розвиток з *Des-dur* до *E-dur* з використанням засобів раптової модуляції та знову до бемольної сфери, яка запанує у репризі, гармонічна фігурація шістнадцятими тривалостями –

спочатку «трійками» у рамках пульсації 6/8 (зі зміщенням акцентів, але з рівномірним поділом), згодом – чергуванням аналогічних «груп-четвірок» із квінтолями тридцять другими тривалостями. Усі ці засоби у вокально-інструментальному цілому ілюструють поетичний текст, в якому герой із хвилюванням уявляє картину ночі у горах, де, як згодом дізнаємося, знаходиться кохана, – картину із місячним світлом, соснами, вітерцем та іншими явищами природи.

У репризі *Andante a tempo As-dur* повертається елегійний настрій, створений у першій частині, при цьому в активному розвитку мелодичної лінії відчувається відгомін попередніх хвилювань. Останні дві мелодичні фрази, в яких звучить спогад про кохану, що спить у нічних горах, сповнені особливої ніжності і проникливості, завершуються чуттєво-патетичним переходом III і II ступенів у тоніку, що нагадує розв'язання «шопенівської» домінанти із затриманням на секстовому тоні. Такий розвиток мелодії підкріплюються імітаційним рухом у партії супроводу та просвітлено-м'яким звучанням фортепіано у високому регістрі у тритактовому доповненні. Завершальне тонічне співзвуччя на *glissando* та нюансі *ppp* у низькому і середньому регістрах привносить відчуття повного заспокоєння після попереднього бурхливого розвитку. Образ гір присутній тут лише як ідеальна декорація, і в музиці його звукове відображення зазначене лише як витончений натяк у графічній лінії фортепіанного супроводу. Але є і ще одна образна метафора гір у конотації з ліричними висловлюваннями героя: його почуття до коханої на тлі гірських вершин розуміються як високі і шляхетні, тому він бажає потрапити до неї як легенький вітерець з гір.

Зовсім інші відтінки змісту і трактування символу гір спостерігаємо у солоспіві «Білі хмари неначе хадак⁴⁴» Вей Вея за віршем Ні Вейде з 1987 року, що може розглядатись як одна із найбільш поетичних сторінок сучасної китайської камерно-вокальної музики і користується великою популярністю у

⁴⁴ Хадак – ритуальний довгий шарф, один з буддійських символів, що дарується в Китаї, Монголії та Тибеті на знак поваги, дружби та побажання добра, багатства і здоров'я.

сучасних виконавців.

«Білі хмари неначе хадак пливуть над засніженими вершинами гір / На зелених оксамитових луках вилискують чорні шкіри корів / Дівчина, яка пасе яків, чарівна, як богиня. / Її дзвінкий чарівний голос полонив серця багатьох подорожніх, а... / Скільки сердець подорожніх полонив / ах... обійми.. ей.../ Пливучи над вершиною снігової гори, я щоразу бачив хадак, схожий на хмаринку. / На пишнозеленому Тибетському плато / Залиш частинку моєї любові / Залиш частинку моєї любові»

Тонкими музичними засобами – рельєфною мелодичною лінією, багатою колористичною гармонією, диференційованою просторово об’ємною фактурою, примхливим ритмічним малюнком, в якому поєднується регулярна акцентність з її порушенням, що створює ефект коливання хмарин – змальовано картину Тибетського плато, над яким стеляться білі хмари, подібні на довгий буддистський шарф – хадак, і на якому співає красуня-дівчина, що на височині випасає корів.

Принагідно нагадаємо, що хадак є ритуальним предметом, що дарується з особливою пошаною у відповідних випадках, кожний колір якого має своє значення: жовтий – символ родючості, червоний – величі, зелений – квітучої землі та ін. А згаданий у поетичному тексті солоспіву білий хадак символізує первинну чистоту і святість, що стала, водночас, символом дівчини – «чарівної, немов богиня», що співає пісню про кохання, заховане у височинах Тибету.

Музична мова солоспіву характеризується яскравим етнічним колоритом, який виявляється, насамперед, в опорі на неквадратні структури, що утворюються внаслідок метричних свободи та змінності, притаманних для архаїчного фольклорного мислення, а також у надзвичайно тонкому вокальному і фортепіанному звукопису з грою кольорових бавр та арабесковістю у багат шаровій фактурі. Твір досить часто виконується китайськими співачками (сопрано), що добре володіють манерою національного співу із специфічним тембром, «ковзаючим» інтонуванням та іншими звуковими ефектами.

Звернення до нотного тексту твору показало, що його структура відповідає складній двочастинній формі, яка має витoki у народній пісенності, зокрема у давньому фольклорному жанрі тайцзи, відтак, є найбільш розповсюдженою саме у вокальній музиці. Особливістю драматургічного плану композиції є його внутрішня неконтрастність, що забезпечується спільністю тематизму першої і другої частин, які, відповідно, позначаємо $A + A1$, що вказує на ознаки куплетності у генезі твору та проникнення у вказану двочастинну форму рис варіаційності. Усі ці чинники пояснюємо впливом пісенного музикування етнічної традиції і прагненням передати глибоку рефлексію ліричного героя. У даному творі кожна із частин складної форми викладена у простих двочастинних формах, а варіаційність проявляється при повторенні кожної із простих форм у межах складної, причому кожна друга частина повторюється із різними завершеннями, викладеними у першій і другій вольтах.

Твір звучить в *a-moll*, насиченому «різнобарвними» гармоніями та їх змінами з еліптичними зворотами, характерними для європейської академічної музики ХХ століття. Таким чином забезпечується типова для китайського духовного світогляду рівновага «гір і вод». Поєднання ладогармонічного елемента сучасного музичного мислення із рисами етнічного архаїчного мислення та символічністю поетичного змісту є специфічною ознакою даного солоспіву.

У розлогому фортепіанному вступі, викладеному у вільній метроритмічній організації (поділеному умовно на 9 тактів), можемо відзначити використання розлогих колоритних мелодико-гармонічних ходів (із тяжінням до *a-moll* та співставленням цього устою із тризвуками верхньої медіанти, субдомінанти та мінорного ввідного з колоритом подвійної субдомінанти), терцієвих і квартових співзвуч, насиченість мелізмами – трелями, мордентами і форшлагами, прийомом *glissando*, а також тріолями та іншими особливими ритмічними групами. Усіма цими барвними зіставленнями акордів у відповідним чином вибудованих гармонічних послідовностей,

орнаментальними засобами і просторовою розсосередженістю фактури колоритно змальовується живописна картина зеленого Тібетського плато із білими засніженими верхівками гір, над якими пливуть довгі, подібні на хадак, білі хмари.

Перша частина складної форми *Moderato* викладена у вигляді простої двочастинної форми розвиваючого типу, що складається із двох періодів з однаковим тематизмом, при цьому кожен із них, як було вказано вище, надається до повторення, у результаті чого виникають ознаки варіаційності (завдяки різним завершенням другої частини). Такого типу структура часто зустрічається у гірських піснях – варіаційна повторність створює ефект «мікрозмін», змінного у сталому. Також можна помітити у розвитку тематизму і драматургічному розгортанні цього солоспіву типові конститутивні ознаки сінтянью, тим більше зважаючи на основний лірико-рефлексивний настрій усього твору.

Вокальна тема, що викладається у першій частині складної форми, має особливо витончені обриси – вона виростає із висхідного октавного ходу-заклику між звуками п'ятого ступеня у першій та другій октавах та опускається до першого, маюючи візерунки завдяки розспівному руху, синкопованості ритму та змінності метрики (3/4, 5/4, 2/4, 5/4 і т.д.). У процесі розвитку ця тема зазнає ще більш активного розспівування мелодичної лінії на фоні то арпеджійованих акордів, то остінатної мелодизованої фігури зі скритим двоголоссям у партії фортепіано та ін.

Очевидно, таким укладенням виразових елементів композитор прагнув підкреслити звучання голосу прекрасної дівчини на тлі пливучих хмарин і широкого гірського простору. Натомість в епізоді *ad libitum* у другій вольті, де при виконанні різноманітних колоратурних прийомів (зокрема, для імітації пташиного співу шляхом використання багатої мелізматики) демонструється особливо високий рівень співочої майстерності, вокальна партія звучить без супроводу, на зразок каденції соліста у інструментальних творах концертного жанру.

Для створення пейзажної картини у фортепіанній партії застосовуються засоби імпресіоністичного звукопису – у багатошаровій фактурі (у даному випадку – із чотирьох сегментів) вирізняються акордові та інтервальні структури, окремі з яких звучать на *tremolo* та *glissando*, мелодизовані ходи, як правило, із квартовими складовими та ін. Особливе значення мають зміни барв гармонії в межах тональності a-moll, в якому звучать такі співзвуччя: D9 / VII, що шляхом еліпсису переходить в неаполітанський тризвук, нижня медіанта, мінорна домінанта та ін.

У другій частині складної форми *Adagio*, викладеній у паралельно-перемінному F-dur – d-moll, розвивається та ж сама вокальна тема А, що розпочинається із закличного висхідного октавного стрибка. Поява епізоду *ad libitum* у завершенні твору знову викликає аналогії із каденцією соліста, при цьому вокальна партія звучить на фоні гармонічних фігурацій зі скритим двоголоссям, в якому акцентується тонічний органний пункт в d-moll на фоні візерунків звуками тонічного септакорду.

Твір завершується кульмінацією, в якій описаними вище засобами співається гімн «залишеному у горах» дівочому коханню, чистота якого порівнюється із білими хмарами, схожими на ритуальний буддйський хадак. Саме ця ідея твору, а також мета звукового зображення пейзажів Тибету, його непорушної краси і вічності зумовила використання описаних вище засобів виразовості у даному солоспіві.

Особлива музично-поетична інтерпретація образу гір притаманна солоспіву «Приходьте до Шамбали, щоби спостерігати за сонцем» зі словами і музикою Джоу Гоціна (рік написання – 2000). У поетичному тексті не просто змальовуються чудові краєвиди, гори в узагальненому метафоричному трактуванні, але йдеться про священну гору, що має для кожного китайця особливе значення. Основна ідея поезії і її музичного втілення – передати символіку звивистих і складних шляхів, якими кожна людина йде до Шамбали, – міфічної країни у Гімалаях, священного місця в індуїзмі, буддизмі та інших релігіях, але вкладається набагато глибша ідея пошуку людиною свого ідеалу і

шляху до неї. Шамбалу як символ нескінченної досконалості поет з пошаною і трепетом описує такими словами: «світло Будди ласкаве», «нескінченний рай на землі», «Не можу натішитися Країною Дива на Землі» та ін.

Наводимо поетичний текст солоспіву, в якому, в принципі, не так багато супутніх зображальних деталей, натомість головну смислову функцію отримує заклинальна рівномірна повторність ключових слів, притаманна для ритуальних пісень китайського фольклору, зокрема для гімнів і од, чиє походження сягає ще доби музичної палати Юефу епохи Хань: «Прозорі води озера Піта⁴⁵, що впадають у блакитне небо Чарівна прекрасна свята гора закохана в сонце / Сніжний лотос прекрасний / зелені луки / Давня дорога чайного коня далека / Світло Будди ласкаве / Це Шамбала Шамбала / Це Шамбала Шамбала / Не можу натішитися Країною Дива на Землі / Нескінченний рай / Це Шамбала, Шамбала / Не можу натішитися Країною Дива на Землі / Нескінченний рай / Це Шамбала, Шамбала / Чорношії журавлі вдалині несуть добро / П'янки винні пісні лунають на плато / Масляний чай ароматний / вир танцю мелодійний / цей намет романтичний / Нічний вітер освіжає / Не можу натішитися Країною Дива на Землі / Нескінченний рай / Це Шамбала, Шамбала / Не можу натішитися Країною Дива на Землі / Нескінченний рай / Це Шамбала, Шамбала».

Солоспів викладений у куплетній формі, що містить дворазове повторення заспіву і приспіву (які складають просту двочастинну форму А + А1) та коду на основній темі А2.

Особливого образно-експресивного значення набуває у творі ладове вирішення – тут застосований дорійський ля мінор, що у сприйнятті європейського слухача надає звучанню особливого етнічного колориту та відчуття давнини, пов'язаної з Шамбалою, а в сприйнятті китайського слухача основою пентатонного ладу є тон 3 іншого боку, якщо трактувати ладову основу з позиції китайської ладовості, то її основою є останній п'ятий звук пентатонної системи Юй, що відповідає природному елементу води.

⁴⁵ Піта – священне озеро в Гімалаях, місце, де, за легендою, знаходиться божественна сутність, яка править світом, а також центр, з якого випромінюється духовна енергія.

Поєднуючись із елементами європейської класичної ладотональної системи і гармонічних засобів, вказана ладова основа зумовлює появу в a-moll мажорної субдомінанти та мінорної домінанти, а чергування устоїв «а» та «е» – ефект домінантового ладу.

У фортепіанному вступі викладається основна тема солоспіву – одне речення із двох чотиритактових фраз та перехід у дев'ятому такті. Вказана тема звучить у високому регістрі, розмірі 2/4.

Інтонаційно кожна фраза теми, яких у заспіві є чотири (по дві чотиритактові фрази у кожному із двох речень) складається з декількох хвиль руху. У першій фразі це поступеневий підйом вгору від першого до шостого підвищеного ступеня та повернення донизу із зупинкою на четвертому, оспівування першого ступеня та низхідний квінтовий стрибок перед кадансуванням на п'ятому ступені. У наступні фразі, що виростає з того ж тематичного матеріалу, відбувається аналогічний розвиток, проте, із завершенням на тоніці. У другому реченні описаний тематичний матеріал дещо варіюється – рух розпочинається від третього ступеня, проте, загальні обриси теми зберігаються у незмінному вигляді. Остання фраза розширюється до п'ятитактового розміру унаслідок подовження звучання тоніки, таким чином, звертаючи особливу увагу на повторність ключового заклинання «Це Шамбала, Шамбала».

Описаний розвиток вокальної теми супроводжує звучання основних гармонічних функцій із вказаними особливостями у партії фортепіано. Особливістю є вишукана, в окремих місцях – арабескового плану фактура, легкі пасажі, м'яка синкопованість та мереживні звороти, які змальовують красу гімалайських краєвидів, описаних у поетичному тексті з використанням колоритних метафор, що мають суто картинну природу і призначені для створення своєрідних поетичних декорацій: «прозорі води озера Піта», що «впадають у блакитне небо», «священні гори чарівної краси, закохані у сонце», а також зелені луки, білий лотос, довга кінна дорога, якою возили чай, «чорношії журавлі», які «приносять здалеку удачу» та ін.

Мандрівник, скуштувавши «хмільного вина», співає пісню, що лунає над плато, чути аромат топленого чаю, видно танець дівчини у рівномірному мелодійному вирі, стоять «романтичні намети», які колихає вечірній вітерець. Саме ця пісня ліричного героя, що летить у горах над плато, очевидно, імітується в розвитку теми у приспіві (такти 27–47), що має структуру періоду із двох речень, в першому з яких викладаються дві фрази із експонуванням теми (4–5 тактів), у другому – дві фрази із розробковістю окремих елементів теми (6+6 тактів). У перших двох фразах мелодична лінія, після поступеневого хвилеподібного руху, здіймається вгору на сексту від третього до першого ступеня (до «a2»), та, короткочасно затримуючись на дорійському шостому ступені («fis2»), повертається до тоніки у першій октаві, а при повторенні – до п'ятого ступеня, який у даному випадку гармонізується не мінорною, а мажорною домінантою.

При цьому ускладнюється фортепіанна фактура – виникають три її шари (басова лінія, викладена октавами, пасажі у середньому регістрі із виходом у верхній, у тому числі паралельними інтервальними та акордовими співзвуччями (секстакордами), окремі акорди у верхньому та середньому регістрах), розширюється діапазон звучання за рахунок використання крайніх регістрів, підвищується гучнісна динаміка, з'являється акцентування окремих інтонаційних зворотів та у найнижчій, то у найвищій лініях, особливий поділ тривалостей (септоль тридцять другими тривалостями із синкопованим завершенням) та ін.

У коді, яка звучить після фортепіанного переходу із октавним рухом високому регістрі, у тому числі з арпеджійованими співзвуччями, та ламаними фігураціями у басовій лінії, вкотре з'являється основний тематичний матеріал у вокальній партії. Звучить період, ідентичний до заспіву, проте, із більш патетичним і натхненням завершенням, що створюється зупинкою на мажорній субдомінанті та акцентованою заключною тонікою – вона з'являється в результаті висхідного октавного стрибка, утримується протягом трьох тактів із *fermato*, на її фоні у гармонічній сфері відбувається активний розвиток

(відхилення до мажорної субдомінанти та тоніка). Останній фортепіанний пасаж, що здійснюється вгору інтервальною послідовністю із тридцять других тривалостей на фоні витриманої басової квінти «A1–E» і має діапазон більш як три октави. Це широке просторове розташування, в якому стрімко злітає пасаж, має звукозображальну природу і нагадує про гірський вітерець, що летить до священної Шамбали.

Особливим музично-поетичним змістом вирізняється солоспів «Рідне місто за хмарами» композитора Ліна Шенсі на вірш Вея Ханьчжана, написаний в 1938 році, що поєднує музичний звукопис гірського пейзажу з розкриттям патріотичної тематики сучасного спрямування, що трапляється у китайських музично-поетичних артефактах доволі часто.

У вірші йдеться про рідне місто, що «сховалося за хмарами», яке автор намагається віднайти, самотньо блукаючи берегом моря і наполегливо вдивляючись у далечінь: «Морський бриз підіймає білі хвилі / Морський вітер роздуває білі хвилі, / Бризки летять на одяг... / Пляж самотній, / пляж самотній, / тільки я дивлюсь...»; «За гірським хребтом, / За хмарами / Моє рідне місто». Проте, герой не відчуває радості, оскільки ворог загарбав малу батьківщину⁴⁶, і лишилися лише почуття ненависті і жага помсти: «Кипить кров у грудях... / Незабутня ненависть, незабутня помста в пам'яті... / Перетворюйте віру на укріплення, / Не дозволяйте людям вриватися у ваше рідне місто, / Не давайте їм зайняти рідне місто...».

Поетичний зміст поєднує пейзаж гірського хребта і морського бризу (гори-води) з патріотичними закликами до боротьби, нагадує про горе й руйнування, яке ворог приніс у рідне місто. Він відображений в музичному звучанні особливими виразовими засобами. Це, насамперед, визначення характеру *Andante con espressivo* і тональна семантика паралельних Ges-dur та es-moll. Перша із них, основна тональність солоспіву, виражає особливу глибину і благородність звучання, друга традиційно асоціюється з похмуро-трагічними настроями. Такі семантичні сфери і складають основу емоційних

⁴⁶ Пісня написана у розпал китайсько-японської війни, коли Японія захопила великі території Китаю і китайська армія боролась за визволення.

переживань у драматургії твору.

Солоспів має струнку будову, відповідну до пісенного жанру, написаний у складній двочастинній формі А + В, кожна з частин якої викладена у простій однотемній двочастинній формі із однакових за масштабом періодів (А+А1) + (В+В1), із шеститактовим фортепіанним вступом на виразно-драматичній темі другої частини В у тональності es-moll, який відтіняє вступ основної теми в Ges-dur.

У вступі драматизм переживання втрати рідного міста відображається промовистими мелодико-гармонічними засобами. Мелодична лінія складається із експонування двомотивної фрази та дворазового видозміненого повторення другого мотиву. Перший мотив складає виразно-драматичний низхідний хід у гармонічному ладу «es1 – eses1 – des1» (VI – понижений VI – V), позначений семантикою жалю за рідним містом, із завершальним «des1» як опорно-сисловою точкою всього вступу. Другий – лірико-елегійна відповідь на попереднє висловлювання – «as1 – ges1 – b1 – des2», яка відразу змінюється на її мінорний варіант із контрастом динаміки mf і pp та на октаву вище, тобто «ges2 – b2 – des3» із повторенням «ges1 – b1 – des2 – des2 – des2 – des2», в якому акцентується V ступінь ладу перед вступом основної теми як її домінантовий предикт. У сфері гармонії, як яскравий виразовий засіб, використовується співставлення, як світло і його затемнення, колориту тоніки Ges-dur та ges-moll (тональності, що існує теоретично, а на практиці використовуються її окремі співзвуччя, як, наприклад, у даному випадку – «ges – bes – des»). Вказане чергування однойменних тонік обрамляється акордами домінантової функції.

У першій частині А+А1 змальовуються дивовижні морські краєвиди – хвилі, бризки води, що летять на одяг, зелені гори і пишні пагорби над водою, хмари, що звисають над морем. Елегійний настрій героя, що споглядає ці пейзажі, відображається у виразній мелодичній лінії, що рухається звуками, що оспівують тони основних функції, періодично акцентуючи основний тон домінанти то у другій, то в першій октаві. Початкова фраза «des2 – b1 – as1 –

ges1 – es1 – d1», що звучить на фоні тоніки у партії фортепіано, розвивається протягом двох періодів. У першому із них, однотональному періоді, що складає першу частину А простої двочастинної форми у структурі складної, яскравим моментом гармонічного розвитку є використання мінорного колориту нижньої медіанти в оточенні тонічної і домінантової функції. Другий період – А1, виклад теми в якому позначений ремаркою *delicato*, – модулюючий в паралельну тональність *es-moll*, при цьому використовується і натуральний, і мелодичний різновиди тонального звукоряду.

Вказана тональність *es-moll* із трагічною семантикою є домінуючою у другій частині складної двочастинної форми, при цьому вирізняються нюанси характеру *con agitato* (перший період, частина В) і *con animato* (другий період, частина В1). Мелодична лінія теми В виростає із виразної фрази, що розпочинається хроматизованим низхідним мотивним ходом «es1 – eses1 – d1», та була використана як ключова семантична виразова одиниця у вступі всього солоспіву. Вона розвивається протягом двох періодів цієї частини, першого – модуляційного, розімкненого, що завершується домінантою до *Ges-dur*, яка лишається без розв'язання, другого – заключного, утриманого в основній тональності.

Наприкінці твору активізується розвиток – на фоні хвилюючої тріольності у партії фортепіано, що з'явилася в останньому періоді з ремаркою *con animato*, мелодична лінія стає більш напруженою і розвивається у більш високій теситурі, при цьому її дублююча лінія у фортепіано ведеться октавами, підвищується гучнісна динаміка та ін. Заключна каденція є особливою – плагальною, із використанням акцентованої гармонічної субдомінанти та тоніки на підвищеному кульмінаційному напруженні (*fff*) у вокальній партії і тріольними арпеджійованими фігураціями у партії фортепіанній. Саме такими засобами композитор втілює основну патріотичну ідею солоспіву, яка полягає у тому, що рідне місто треба захищати та не віддавати загарбникам, для цього повинні бути «стійкі переконання» і сильна воля, котра стане «оборонним валом» перед ворогом.

У солоспіві «Нова пісня гір, де вирощують чай» Те Шаня до поетичного тексту Лян Шанцюаня, написаного в 1956 році, здійснюється алегоричне порівняння чистоти води для заварювання чаю героям-прикордонникам із чистотою думок людини, чії рідні охороняють спокій всієї країни. Як для чаю потрібна лише найчистіша вода, так і для прикордонників потрібні найтепліші почуття та найкращий чай – національний символ поваги і добробуту: «Чай прозорий / бо вода теж прозора, / для прикордонників готую чай з чистої води, / Зупинись на мить, коли рідні чергують, / Зупинись на мить, коли рідні чергують, / Ковток свіжого чаю висловлює почуття мого серця / Вузька стежка від стовпа веде до вершини чайної гори, / Каміння, на яке ступаєш, сяє блиском, / Скільки бурхливих ночей ти пережила, / Скільки осяйних світанків ти зустрічала. / Я вранці набираю чаю і виходжу за двері, / Завжди дивлюся на людину з рушницею на горі, / У сутінках я несучи кошик і повертаюся додому, / Завжди дивлюся на цю могутню постать. / Голосно співаю і запитую тихо, / Чи у вашому рідному місті є така чайна гора? / Чи є якась старша сестра, яка збирає чай на чайній горі? / Серед старших сестер є хтось, кого ти любиш? / Тобі подобається пісня про збір чаю, яку я співав, / Чи нагадує ця пісня мелодію вашого рідного міста? / Жінка, що збирає чай, не схожа на вашу кохану. / Чай прозорий / бо вода теж прозора, / для прикордонників готую чай з чистої води, / Зупинись на мить, коли рідні чергують, / Зупинись на мить, коли рідні чергують, / Ковток свіжого чаю висловлює почуття мого серця»

«Нова пісня гір...» написана у простій тричастинній формі з повторенням середньої частини і репризою типу *da capo*. Вказана структура зумовлена особливостями віршованого тексту, а саме – варійованим повторенням матеріалу першої строфи у четвертій.

У тритактовому фортепіанному вступі здійснюється настроювання на основну тональність *g-moll*: плагальна послідовність *t – s – t* оформлена у розлогі арпеджійовані фігурації тріолями шістнадцятими тривалостями, що рухаються через чотири октави від «G» до «g2», зупиняючись на цій вершині, підкресленій довгою треллю, і опускаючись донизу до квінтового акордового

тону «d2». Аналогічна фігурація звуками субдомінанти злітає до пріми «с3» і, м'яко заокруглюючись, переходить у тоніку.

Перша і третя частини солоспіву викладені у вигляді періоду повторної будови $a + a1$ (4 + 4 такти) із варіюванням теми у другому реченні. Опорними тонами для розвитку мелодичної лінії є акордові тони основних функцій. Особливість мелодики полягає у ритмічній сфері – синкопа між простими тактами у розмірі 4/4, що з'являється внаслідок лігування останнього із чотирьох звуків восьмих тривалостей першого простого такту зі звуком половинної тривалості другого простого такту. Натомість у другому реченні синкопа зникає – замість зупинки на третій і четвертій долях кожного такту продовжується активний рух вісімками та шістнадцятими, що, у цілому, сприяє динамізації розвитку у першій частині солоспіву.

У ладовій сфері варто відзначити використання натурального мінору із відсутністю домінантового напруження, притаманного для гармонічного ладу, і така особливість надає звучанню етнічного колориту. Наприклад, у серединній каденції замість домінантового V використовується тоніко-домінантовий III із переходом до тоніки, що, у свою чергу, зумовлює ненормативність періоду, у заключних каденціях першої частини і репризи використовується V мінорної домінанти.

Фігурації, що звучали у фортепіанній партії у вступі, у видозміненому вигляді переходять у першу частину. Чергуючись із витриманими акордами, у тому числі арпеджійованими, фігурації звучать тридцять другими тривалостями із затримкою кожного звуку, восьмими тріолями та ін. Наприкінці періоду, для динамічного посилення, у партії супроводу дублюється остання фраза вокальної теми, викладена октавами у високому регістрі на фоні рівномірних акордів, у репризи – із tremolo.

Друга частина B має контрастний характер. Змінюється метроритмічний стрижень, і в новому розмірі 6/8 звучить стрімка танцювальна тема із періодичними легкими пунктирами, в яку вводить двотактовий фортепіанний вступ з ефектним початком – фігурацій у високому регістрі на фоні

синкопованих акордів у басовій лінії. Вокальна тема розвивається на основі акордових тонів гармонічних функцій у періоді b + c (4 + 4 такти). Особливістю в тонально-гармонічному плані є мінорна домінанта і мажорний тризвук натурального VII ступеня, куди відбувається мікровідхилення. Цей прийом має стисле змістовне спрямування: передати інтонацію запитання, яке сполучає чисто пейзажні рефлексії із патетичним зверненням до бійців, з виразом патріотичних почуттів.

Твір завершується переходом у високий регістр і в партії соліста, і фортепіанній (заклучна тоніка, взята із двозвучним довгим форшлагом, – у третій октаві), де звучить дублювання вокальної теми октавним ходом у фортепіано у поєднанні з наступними фігураційними зворотами, tremolo у баса і різким *diminuendo*. Звучання ніби розчинається у просторі гір, з яких звучить пісня, і де вирощують чай.

Любов до батьківщини з паралельними алюзіями до величі гірських ландшафтів втілено у солоспіві «Памір – яке прекрасне моє рідне місто...» Чжена Цюфена за віршем Цюйя Цона, написаного в 1979 році. У поетичному тексті змальовується краса просторих нічних гірських пейзажів у повний місяць – «Жайворонок співає і літає в небі / Памір, яке гарне моє рідне місто / яке гарне моє рідне місто / Жайворонок співає і літає в небі / Памір, яке гарне моє рідне місто / На зеленому пасовищі пасуться жирні яки і вівці / Аромат високогірних пахощів п'янить / В Карасу⁴⁷ чиста джерельна вода / Місячне озеро - Червона троянда / Під звуки орлиної флейти кінь летить по траві / Ах, грай на ревапу⁴⁸ і співай / Які солодкі дні жнив / П'ятнадцятий місяць такий яскравий⁴⁹ / Памір, яке гарне моє рідне місто / Велична крижана вершина сріблясто сяє / У тихій долині нічний вітер віє / Повертається орел на вершину кедр / Вода – це щастя, гори, вкриті виноградниками, – білі нефритові чаші / Ах, нескінченно прекрасні осінні фарби Памиру / Чому ви так п'яните моє серце?»

⁴⁷ Карасу – річка, притока Памиру.

⁴⁸ Ревапу – Струнно-щипковий інструмент, обтягнутий зміїною шкірою, поширений в сінцзян-уйгурському регіоні.

⁴⁹ Тобто місяць у п'ятнадцятий день – повнолулля.

Форма твору – складна двочастинна А + В із двох контрастних за характером складових, з кардинально відмінними темпом, метро-ритмом та іншими показниками тематизму, а відтак – емоційним навантаженням художнього цілого. Перша частина має характер розлогої преамбули, що складається з інструментального та вокального розділів. У дванадцятитактовому фортепіанному вступі з ремаркою *rubato* створюється образно-емоційна атмосфера для подальшого викладу вокальної партії. Особливою є ладотональна організація музичного звучання – твір з основною тональністю *h-moll* розпочинається з однойменного двічі гармонічного мажору, що створює особливе багатство барв у палітрі всього солоспіву. Перші чотири такти витримується домінантовий тон «*fis*» в октавному потроєнні (та із *tremolo* у басовій лінії) в діапазоні чотирьох октав, прикрашений форшлагами та групетто у високому регістрі, що імітують нічний спів жайворонка на гірських просторах – «білих нефритових чашах» Паміру. Аналогічний настрій продовжується у вокальному розділі першої частини, в якому мелодична лінія вільно ллється, неначе у широких просторах неосяжного гірського хребта. Із примхливою ритмікою, сповнена мелізмів, синкоп, на фоні то витриманих акордів з *tremolo* та *agreggiato*, то «переливів струн» народного інструмента ревапу із нонолями, дуодецимолями та ін.

Друга частина, яка звучить із варіантним повторенням (різне завершення), раптово вносить контрастний настрій – активний, піднесений, радісно-вольовий. Швидкий темп, розмір $7/8$ із нерівномірною пульсацією простих тактів у складному, акордовий виклад, акцентність, висока гучнісна динаміка (*ff*) – ось головні ознаки виразових засобів, застосованих вже у фортепіанному переході. У цій частині вбачаємо риси оригінального етнічного звукопису, притаманного, зокрема, для творів неофольклористичної стилістики, що відображає зв'язок з одвічними силами природи, рушійною життєдайною силою, закладеною у єдності людини з рідною землею. Витоки такого звукопису у європейській музиці вбачаємо у балеті «Весна священна» І. Стравінського та інших «знакових» творах початку ХХ століття. Відповідний

настрій збережеться і у вокальній партії, яка стрімко розвивається із переважанням поступеневого руху із чергуванням висхідного та низхідного його напрямків. У кульмінаційних зонах підвищується теситура вокальної партії, вона наповнюється широкими стрибками – наприклад, висхідним октавним та ін., які супроводжуються все більш активним рухом у партії фортепіано. На такому піднесенні, викликаному захопленням осінньою природою Паміру, завершується твір.

Втілення символіки гір, подібно як і інших символів природних стихій і елементів, у китайських солоспівах відзначається не тільки багатством звукозображальних та звуконаслідувальних прийомів, але передусім виразними експресивними інтерпретаціями – від лірично-рефлексивних до містично-філософських мистецьких поглядів на вічну досконалість гір.

3.3. Квіти та їх символічні іпостасі краси і витонченості в китайських солоспівах

Китайська філософська і теологічна думка відзначається особливим ставленням до квітів і дерев, в чому досить суттєво відрізняється від європейської традиції. Для європейців квіти і дерева – це невід’ємний атрибут краси природи, якими треба захоплюватись, їх плекати, насолоджуватись їх ароматами. В європейській поезії квітку часто порівнюють з прекрасною жінкою, в символах дерев теж вбачають паралелі з певними типами характеру чи зовнішнього вигляду.

В Китаї квіткова символіка і місце різних квітів у міфологічно-філософському та музично-поетичному світогляді набагато більш диференційовані і складніші, вони породили цілу систему алюзій, в якій кожній квітці відводилось певне місце у життєвому і суспільному укладі народу, що вже зазначалось вище у підрозділі 1.3. Варто додатково звернути увагу також на те, що і у національній фольклорній традиції виникли регіональні жанрові різновиди пісень, пов’язані з квітами. «Хуа ер – загальна назва цілої низки

гірських пісен в передгір'ї Цінхай. В буквальному перекладі „хуа ер” означає «квіти», тому гірські песни у цій провінції поетично називають „цінхайські квіти”» [142, с. 12].

Поетизація образів квітів притаманна і іншим жанрам китайського фольклору, поширеним в різних провінціях країни, та набуває у них певного комплексу музично-виразових засобів. «Побутову пісню в Цінхаї ще називають «сімейною». Цей жанр представлений піснями «Жасмин», «Чотири пори року», «Пісня про квітку», «Ба Бін Дяо» та «Су у Цзін» Частина побутових пісень за своїми змістовними та музичними параметрами перегукується з піснями інших провінцій (наприклад, такими як «Жасмин», «Пісня про квітку»), що виявляє результати культурного обміну всередині країни» [142, с. 14]. В цьому спостереженні дослідниці прикметним видається значна поширеність в різних регіонах саме пісень з «квітковою» тематикою.

Важливо відзначити те, що пісні, присвячені квітам, мали великий вплив і на інші жанри, збагачуючи їх специфічними прийомами виразності: «побутова пісня в Цінхаї зазнала суттєвого впливу хуа ер, наспіви побутової пісні переймають такі, властиві гірській пісні риси, як звивистість і наявність стрибків мелодики, вибагливість ритміки, високий регістр. Яскравим прикладом такого взаємопроникнення жанрів стала відома в Цінхаї побутова пісня „Чотири пори року“» [142, с. 14].

Ці стислі загальні міркування у даному підрозділі необхідні для того, щоби розкрити символізм образів квітки, зокрема метафори її співвіднесення з життєвими колізіями і почуттями героїв, в обраних зразках китайської вокальної музики ХХ – ХХІ ст. Згадані особливості музичного виразу китайських солоспівів – художніх пісень, що написані на поетичні тексти з символічним втіленням образів квітів, яскраво проявляються у обраних для цього підрозділу піснях.

Аналітичні розвідки «квіткової тематики» у камерно-вокальній творчості китайських композиторів розпочнемо з обробки народної пісні «Жасмин», здійсненої Хі Фаном на початку 30-х років ХХ ст. «Жасмин» - це давня народна

пісня, відома також за назвою «Квіткова мелодія», дуже популярна в різних текстово-музичних версіях і поширена в різних регіонах, як зазначалось у вищенаведеній цитаті. Виняткова популярність пісні обумовила і численну дослідницьку літературу, присвячену її стилістиці та змінам, які внесли в неї композитори, створивши не чергову обробку популярної народної пісні, а оригінальний авторський твір на основі народної мелодії. Чжоу Ї провів дослідження щодо виконання пісні як символу Батьківщини [160, с. 289], Фен Веньці простежує історичні долі пісні від її виникнення до сучасності [122, с. 261], Ван Гуйцінь показує розмаїтість індивідуальних версій пісні та особливості видозмін від початкової до останніх версій [8, с. 40–41], таким чином охоплюючи різні аспекти її побутування. Дослідник вказує, що вперше слова цієї надто важливої у китайській культурній традиції пісні були записані в епоху династії Мін, тобто орієнтовно у XIV – XV сторіччі. Як і багато інших народних пісень, «Жасмин» відома в безлічі варіантів. У кожному місті, в кожній провінції існував свій варіант цієї пісні, мелодія ж її була зафіксована лише 1821 р. [8, с. 41].

Її текст вельми символічний, позначений патетикою і піднесеністю: «О, жасмин, що за дивна квітка! О, жасмин, що за дивна квітка! / Багато трав і квітів в саду, немає такого запашного, як він. / Я хочу взяти один і носити його, але боюся, він знову не розквітне».

Хі Фан вніс у фольклорний інваріант певні зміни, наблизивши його до європейської стилістики, тому можна говорити не просто про обробку народної пісні, а, швидше, про авторську вокальну фантазію за народною мелодією. Жасмин у китайській поезії, поміж іншими значеннями, трактується і як уособлення земних почуттів, квітка туги кохання, його солодкий запах символізує пристрасть.

Чжоу Ї вказує на зміни, які вніс Хі Фан у фольклорний інваріант, накреслюючи водночас і обставини написання цієї обробки: «Авторство того варіанту пісні «Жасмин», який найбільш часто виконується сьогодні, приписують композитору Хи Фану, творча доля якого є дуже примітною. Адже

свою композиторську популярність Хи Фан здобув задовго до того, як отримав професійну музичну освіту. Не менш цікавою є історія «народження» цієї мелодії: будучи, як член комуністичної партії, у відрядженні біля міста Лю Хе, Хи Фан почув пісню «Жасмин» і познайомився з її виконавцем. Результатом цієї зустрічі стала поява мелодії, що сподобалась, в європейській системі нотації. Однак Хи Фан вніс деякі зміни і в музичний, і в вербальний текст народної пісні. У чому ж вони полягали? По-перше, спочатку, мова в пісні йшла про три квітки – Жасмин, Розу та Жимолость. Кожній з них був присвячений окремий куплет. У версії ж Хи Фана залишено тільки одну квітку – Жасмин. По-друге, були внесені зміни в текст пісні, зокрема, замінено слова, що вийшли з ужитку. По-третє, певне коректування торкнулося і власне музичного тексту: авторські правки були викликані бажанням зробити музику більш зручною для вокаліста. Нарешті, в-четвертих, дещо змінено й каденцію твору, який тепер закінчується у верхній позиції» [160, с. 290].

Мелодія викладена у традиційному пентатонному звукоряді у доволі широкому діапазоні – від с першої октави до а другої, з частими висхідними «сплесками» до найвищого тону, що символізують емоційну піднесеність. Ритмічний малюнок вельми вибагливий, імітує схвильовану пристрасну мову. Натомість багато промовистих звукозображальних деталей містить фортепіанний акомпанемент, що немовби оплітає мелодію, його вишуканий орнамент нагадує тонкі лінії квіткового рисунку.

Твір розпочинається із вигуку «Який прекрасний жасмин!», і в подальшому у музично-поетичному тексті розповідається про красу цієї запашної квітки, з якою не можуть зрівнятися інші квіти у саду, передається захоплення нею, її солодким сильним запахом, це квітка, яку варто дарувати тій людині, котру любиш.

Солоспів звучить в тональності F-dur, при цьому мелодична лінія, яка має фольклорне походження розвивається в межах пентатонного звукоряду мажорного нахилу з устоем «f». Такі приклади є досить частими у китайській камерно-вокальній музиці, вони ілюструють її специфіку, що полягає в

органічному поєднанні етнічного ладового мислення на європейській тонально-гармонічній системі, та в результаті якої створюються напрочуд тонкі, колоритні звучання. Вказана вище фольклорна основа твору зумовила і його структуру – солоспів має виразно окреслену куплетно-варіаційну форму із вступом та кодою.

У семитактовому фортепіанному вступі звучить розвинена мелодична лінія у високому регістрі, викладена в рамках пентатонного звукоряду, якій притаманна органічна неквадратність – вона складається із трьох фраз (двох двотактових і тритактової) зі спільним тематичним матеріалом, в окремих рисах наближеним до основної теми (наприклад, яскравий тризвучний мотив «f-d-f» наприкінці другої фрази (такт 4), оформлений ритмічно у синкопу у вигляді групи із двох шістнадцятих і чвертки з крапкою, – цей мотив буде неодноразово зустрічати у завершеннях фраз в основній частині твору). Тема вступу гармонізована засобами тонально-гармонічної системи F-dur, у тому числі із використанням акордів медіантових функцій, у ній також міститься відхилення у тональність субдомінанти та DD43. У цілому, вступ створює настроювання на загальну поетичну картину, передану у вірші та втілену в його музичній інтерпретації.

Перша частина А, що відповідає першому куплету, викладена у вигляді періоду, який, як і його етнічна мелодична основа, складається із двох речень, перше з яких має дві чотиритактові фрази, а у другому, скороченому до шеститакту, здійснюється підсумування на єдиному розвитку. Мелодична лінія, що розвивається у партії соліста, рухається навколо устоїв, створюючи хвилеподібний підйом до вершин «f2» та «a2» і плавно спускаючись донизу. Стиль гармонізації залишається таким, який звучав у фортепіанному вступі (із медіантами, відхиленням у тональність субдомінанти та ін.), при цьому акордовий виклад змінюється на ритмічні фігурації в гармонії з деякою мелодизацією фактури.

Частини А1 та А2, які відповідають другому та третьому куплетам, мають аналогічну структуру, ту саму тему в партії соліста. Головний розвиток

здійснюється у партії фортепіано, а саме – у сфері фактури. У другому куплеті відбувається переміщення акордових структур у третю октаву, у результаті вони звучать вище від фігурацій, які тепер вирізнені появою штриха *staccato*. Такими засобами змальовується картина літнього дощук, краплі якого виграють барвами веселки на сонці та напувають благодатною вологою квітучий кущ жасмину.

Нарешті, у третьому куплеті особливу увагу привертає поява форшлагів у високому регістрі фортепіанної партії, над згаданими вище фігураціями, яка, ймовірно, пов'язана з імітацією цвірінькання пташок, що також має яскравий звукообразальний ефект.

Завершується твір вокально-інструментальною кодою, в якій у партії соліста звучить матеріал другого речення куплету, розширеного за рахунок мелодичного розспіву після висхідного стрибка на нону у кульмінації. У тритактовому інструментальному доповненні, що звучить з ремаркою *tranquillo* на динаміці *ppp*, фігурації по звуках пентатоніки завершуються секундовим співзвуччям у четвертій октаві із форшлагом «*f 4*», і ці звуки утворюють із ладовим устоем «*F*», що прозвучав у басу, діапазон у п'ять октав. Так створюється враження «дихаючої» фактури, сповненої, відповідно до поетичного тексту, солодкого і сильного запаху квітучого жасмину.

Цікавий факт виконання пісні як символу китайської культури у глобалізованому мистецькому просторі наводить Чжоу Ї: «Інший варіант інтерпретації пісні «Жасмин» був представлений публіці Сун Цзуїн разом із Селін Діон на «Весняному фестивалі» 2013 р. в Китаї. За режисерським задумом, співачки, які виконують одну пісню, постають як втілення образів своїх народів. Перш за все, звертає на себе увагу візуальний ряд: одяг виконавиць, їх манера поведінки на сцені (аж до ступеня свободи рухів). Разом з тим, на більш глибинних пластах розуміння, цей виступ демонструє специфіку музичного мислення представниць різних культур. Дійсно, як показує цей досвід, музичний матеріал пісні дає можливість для трансформації її в стилістиці сучасної американської естради. При цьому вокальні партії

співачок створюють ефект безпосереднього діалогу культур, завдяки нетривіальному і несподіваному міксту національної китайської манери співу, практично оперних колоратур і типово естрадних прийомів ведення звуку. Таким чином, старовинна китайська пісня «Жасмин» постає в сучасній творчості як відкритий текст, процес трансформації якого, очевидно, буде мати продовження» [160, с. 292].

Отже, підсумовуючи аналітичні спостереження над композиторською обробкою однієї з найпопулярніших китайських пісень «Жасмин», визначаємо її як один із знакових творів сучасної камерно-вокальної творчості митців Піднебесної, в якій органічним чином поєднано мелодику, позначену яскраво національними рисами завдяки використанню відповідної ладової організації – та класичну тонально-гармонічну виразову систему, а також майстерним чином втілено різноманітні варіанти фортепіанної фактури з арабесковими лініями, ритмічними фігураціями та іншими засобами творення художнього образу в музично-поетичному цілому.

Звертаючись до написаного в 1957 році солоспіву «Епіфілум» Джи Тона, повинні відзначити особливе замилювання красою квітки у вірші Джао Ханді, що відтворюється і в музичному звучанні, – щедра краса та неповторний аромат епіфілума, тьмянний звабливий нічний пейзаж немов відчуваються крізь звучання тонких, розспівних мелодичних ліній вокально-інструментального цілого. «Місяць світить, зорі мерехтять, / Запах епіфілума прекрасний / Запах епіфіллуму прекрасний. / Срібні бутони, що розпускаються в листочки, / такі дивні та вражаючі, / все довкола розсіває аромат, / щедрість безмежна, / а щедрість безмежна. / Хто сказав, що швидкоплинне життя коротке? Хуа ер⁵⁰ дарує нам посмішку, / звільняє нас ненависті, / він сповнений вічної квітучої молодості, / оспівуючи її, / оспівуючи її».

При цьому вказана замальовка має й іншу семантичну грань, яка буде відображена наприкінці твору – філософську, виражену контрастом поміж барвистими рефлексіями над красою природи і пишним квітом - та

⁵⁰ Тут натяк на «квіткові пісні» – жанр китайського гірського фольклору.

висловленим у кодї риторичним питанням: «Хто каже, що швидкоплинна квітка недовговічна?»).

Солоспів спирається на народну мелодичну основу, близьку до згаданих вище гірських пісень «хуа ер», з вибагливим рельєфом мелодичної лінії та нерегулярної ритміки, яка органічно поєднана із виразовими засобами і конструкціями, характерними для європейської академічної музики. Твір викладений у проміжній тричастинній формі із кодою, в якій перша частина А та реприза А1 мають структури періоду, а середня частина, у свою чергу, викладена у простій двочастинній формі В+С, тематичний матеріал обох частин якої виростає із вичленованих зерен-мотивів основної теми, проте, у процесі дуже активного розвитку набуває значення самостійного тематичного утворення, що відіграє важливу кульмінаційну роль у розгортанні експресивного образу.

У цілому, тематичний розвиток, а відповідно – і структура твору – цілком визначаються семантикою і символікою поетичного тексту. Нерівна кількість складів у низці поетичних рядків вірша зумовлює структурну неквадратність побудов у творі та вказану вище особливість тричастинності. Ці ознаки надають звучанню якогось особливого шарму, витонченості і непередбачуваності художнього цілого, що викликає справедливий інтерес у слухача. Твір розпочинається із двох вступних структур в основному h-moll – інструментального (8 тактів) та вокального, що виконується на *mormorando* (8 тактів). Тематизм, на якому оснований розвиток у вказаних розділах, оснований на вичленуваних мотивах із основної теми солоспіву, що розвиваються із рухом до першого і третього ступенів, при цьому у темі фортепіанного вступу в ритмічній сфері особливою є синкопа, а в темі, що звучить у вокаліста – група із пунктиром, які симультанно увійдуть до основної теми солоспіву і складатимуть його основне інтонаційне зерно.

Ладогармонічний рух у вступних розділах маркує опозицію пов'язаних із вказаними вище ступенями мінорного тонічного та мажорного медіантового тризвуків, які асоціюються із початковими рядками поетичного тексту: «Місяць

світить, зорі мерехтять...». Таким чином, відбувається попереднє «настроювання» слухача на чарівну атмосферу весняних ночей, коли протягом п'яти діб, дуже швидкоплинно, але вражаюче прекрасно цвіте чарівний епіфілум.

Перша частина А, викладена у вигляді періоду із двох речень, перше з яких поділяється на дві чотиритактові фрази $a+a_1$, а в другому відбувається підсумування – воно звучить у єдиному розвитку, при цьому скорочуючись за масштабом (друге речення укладається у 7 тактів). Тема, викладена у першій частині, містить вказані вище елементи, опрацьовані у вступі, розвивається хвилеподібно та досягаючи найбільшого розвитку у підсумуванні (друге речення). Прикметною основою теми є її ладовий колорит. Як і в мелодичному матеріалі вступних розділів, в основній темі постійно відбувається чергування устоїв на звуках «h» та «d», при цьому у звукорядах відсутні звуки «cis» і «g», які створюють малі секунди із сусідніми ступенями. Відтак, утворюються два варіанти пентатонних звукорядів із вказаними вище устоями, які не тільки виражають опозицію мінорного і мажорного нахилів як світлотіні, але й передають специфічний китайський етнічний колорит.

У другій частині В+С, яка, у цілому, є розвиткового плану, вирізняються дві рівноправні частини простої двочастинної форми. Звучання першої частини В розпочинається після фортепіанного переходу, у ній розвивається тематичний матеріал, задекларований у першій частині всього твору, проте, викладений у мажорному ладотональному варіанті із устоєм «d». Ця частина має структуру періоду із трьох речень – чотиритактового (такого статусу набуває початкова структура у вигляді фрази) і двох шеститактових, що звучать як підсумування, при цьому кожне із речень завершується витриманий звуком «h», «h» та «e1», перші два з яких звучать із форшлагами.

У другій частині середини – С – загальний рух активізується шляхом ускладнення масштабно-тематичного розвитку, наприклад, у першому реченні періоду вирізняються три чотиритактові фрази, у другому – дві шеститактові, а також посилення дії інших засобів виразовості.

Зокрема, розширюється діапазон мелодичної лінії вокаліста, яка доходить до точки найвищого напруження в кульмінації на звуці «fis2» та опускається до завершення на устої «h», частішають випадки застосування у ній форшлагів, які привертають окрему увагу, збагачується фактурне вирішення фортепінної партії – у ній з'являються чотиризвучні акорди із доданими секундовими, квартовими та іншим тонами, які звучать на *glissando*, частішає гармонічна пульсація, виникає секвентний рух у розробці мелодичного тематизму та ін.

На межі другої частини і репризи з'являється розділ, який нагадує каденцію соліста – це епізод *ad libitum* у соліста, сповнений особливою розспівності і шарму, де фортепіанна партія спочатку змовкає, потім звучить багатозвучний акорд на *glissando*, в якому зібрані звуки пентатоніки мінорного нахилу «fis-a-h-d-e» у декількох кластерний гронах, а згодом розспівуються окремі вичленовані мотиви основної теми.

У репризі *a tempo* у вокальній партії відбуваються лише деякі видозміни – друге речення, яке звучить єдиним розвитком, розширюється від шести до восьми тактів за рахунок подовження заключного устою «h», а також додається повторення цього устою ще одним витриманим протягом чотирьох тактів звуком на октаву вище на фоні фігурацій пентатонним звукорядом «h-d-e-fis-a», оформлених ритмічно у вигляді секстолей шістнадцятими тривалостями. Таким чином, логічно завершується

Таким чином, солоспів є прикладом пейзажної рефлексії і філософської лірики водночас, що в основних засадах відповідає жанровій моделі китайського фольклору «хуа ер» і складає одну із яскравих сторінок китайської камерно-вокальної музики.

Драматургічною основою солоспіву для жіночого голосу «Квітуча гілка сливи» (іноді трапляється переклад цієї пісні як «Квітка Муме», але це неправильний переклад) (музика – Сюй Пейдон, вірш – Хань Цзіньтін, рік написання 2000) є контраст між красою і витонченістю самотнього квітучого дерева та ранимою душею покинутою дівчини, яку ніхто не може зрозуміти:

«Злітає сливовий цвіт на сніг і самотньо цвіте слива на кручі. / Злітає сливовий цвіт на сніг і самотньо цвіте слива на кручі. / Обличчя красуні самотнє, а небо й земля білі. / Хто моя споріднена душа, хто розуміє мої почуття, / хто моя споріднена душа, хто розуміє мої почуття? / Падає коса тінь, слива цвіте, / а душа розбита, шматочок криги у серці, чекаю, коли ти прийдеш. / Злітає сливовий цвіт на сніг і самотньо цвіте слива на кручі. / Злітає сливовий цвіт на сніг і самотньо цвіте слива на кручі. / Легкий вітерець повіває і скидає цвіт у весняну багнуку. / Аромат сливового цвіту все ще чутний, / але як же залишиться цей аромат, якщо він піднімається у небо? / Хто мою пісню слухає, хто шукає мене? / Я дам тобі першу гілку на східному вітрі, і дам тобі зірвати всі квіти».

Проте, теми самотності молодого людини подається сутнісно інакше, ніж в європейській камерно-вокальній ліриці, наприклад, у шубертівського взірця. При тому, що появу цвіту сливи навесні чекає «шматочок криги у серці», у творі домінує філософія краси та милування нею, що й зумовлює напрочуд світлу музичну образність, втілену поєднанням колоритної народної, переважно ангеітонно-пентатонної, ладовості у вокальній партії та вишукано-фактурним звукописом в інструментальній.

В цьому солоспіві – як в поетичному, так і музичному сенсі – зауважуємо спостережену у Хунюанем і відзначену вище спорідненість китайського художньо-пісенного світогляду і німецької романтичної традиції: «Пейзаж в поезії китайського середньовіччя і музиці німецького романтизму, окрім суто живописної функції, набував метафоричного значення, стаючи способом передачі настроїв ліричного героя, відтіняючи чи доповнюючи їх. Образи світу зовнішнього залучались для передачі тонких порухів внутрішнього світу ліричного героя. Традиція трактовки картин природи як «пейзажу в емоціях», властива китайській середньовічній поезії, близька його романтичній інтерпретації в німецькій культурі як «пейзажу душі». Споглядання поставало як передумова осягнення тих закономірностей буття, котрі об'єднують природу і людину, минуле, сучасне і майбутнє» [116, с. 57].

Солоспів викладений у куплетній формі, кожен із двох куплетів якої, у свою чергу, має просту двочастинну форму: вступ+АВ із двовольтним повторенням куплетів зі вступом включно.

В цьому солоспіві реалізується драматургічна модель, визначена дослідницею у порівнянні питомо китайського типу розвитку – і адаптованих європейських засад: «художня метафоричність вираження визначила особливого роду “накладення” нормативів європейського драматургічного принципу та відмінного від нього, що нагадує позиції китайської естетики-філософії творчості у вибудові цілого за етапами цінь – чень – чжуань – хе, тобто “початку” – “розвитку” – “зламу” – “заключення”, де кульмінація представлена фазою чжуань» [75, с. 128].

Сенс початкових поетичних рядків передається у восьмитактовому інструментальному вступі. Він розпочинається на р із тонких переливів гармонічних фігурацій від високого регістру донизу по звуках тоніки e-moll з доданим квартовим тоном на фоні витриманого у низькому та середньому регістрі арпеджійованого співзвуччя протягом одного такту. Так створюється ефект плерності, що готує подальший розвиток етики стосунків людини і природи. У вступі вказана етика передається проникливо-патетичним проведенням теми В на f в октавно-акордовому ускладненні на фоні витриманих арпеджійованих співзвуч і гармонічних фігурацій у середньому прошарку фактури. Притаманне для музики солоспіву відчуття тонкої плинності буття закладається вже у вступі, що передається як через традиційну для китайської музики ладову мінливість мелодики, так і міноро-мажорну паралельну перемінність e-moll і G-dur з елементами однойменної перемінності e-moll і E-dur, ефект якої виникає при використанні субдомінанти з однойменного мажору для гармонізації характерного для народної ладовості підвищеного VI ступеня (який через альтерованість звучить акцентовано, як опорно-смісловий), а також через метричну змінність й органічну неквадратність масштабно-тематичних структур.

Усі вказані вище ознаки характеристики будуть витримані у матеріалі

обох частин.

Тема А, яка виявляється в тематичному обрамленні В у вступі і приспіві, має особливо тендітне звучання на невисокій динаміці, у середньому регістрі та із прозорою, з елементами арабесковості, інструментальною фактурою. Вона має структуру періоду 3+3+2+3 такти, викладається у межах безпівтонового звукоряду e-g-a-h-cis, що розвивається навколо квінтового тону і доповнюється допоміжним звуком fis, і цей етнічний колорит посилюється характерними завершальними витриманими звуками, взятими з форшлагами. Саме тут у поетичному тексті змальовується слива, що «самотньо цвіте на скелі», і цей рядок знаходить відповідне музичне втілення.

Кульмінація почуттів здійснюється у розвитку теми В, що має структуру 2+2+4 такти. Вона знаменується словами «хто моя споріднена душа?», «хто зрозуміє мої почуття?». Мелодична лінія починається з вершини g2, яка стає опорно-смысловим центром її розвитку, і рухається по низхідному варіанту звукоряду g-a-h-d-e із прохідним fis на фоні тонального мислення G-dur в інструментальній партії. Ця тема ширшого діапазону, містить активні ходи на висхідну чисту кварту та низхідну велику сексту. В останньому чотиритакті повертається основна тональність, де у вокальній партії знову, як і в темі А, маркером етнічного колориту є підвищений VI ступінь (cis). Тонка проникливість, що звучала на початку вступу, з'являється у завершенні солоспіву, що супроводжує слова «аромат квітів сливи є незайманим... / хто шукає мене? / Я дам тобі першу гілку на східному вітрі, і я дам тобі зібрати всі квіти».

Гімном красі і любові є солоспів «Квітка алоє» Їнь Ціня на вірш Хе Донцьова, написаний 2004 року, поетична стилістика якого сповнена алюзіями, вишуканими натяками, це текст саме такого типу, до якого автор немовби запрошує у співтворці кожного з читачів – і композитор, перевтілюючи ці ледь вловимі «тіні спогадів» в інтонаційній формі, розширює асоціативне поле поетичних натяків. «Біла квітка алоє, прекрасна квітка алоє / В небі ширяють легкі хмаринки / хтось невтомно / женеться за хмарами по дорозі / женеться за

горами, женеться за водою / для чого? / Пара диких гусей повагом проходить / Акація мов свічками вкрита / квітами любові і ніжності / пройди тисячі миль за мріями / Не забудь чудову осінь у рідному місті / сафлор ще не квітне, щоб сповістити весну»

В цьому солоспіві перетинаються національні музично-поетичні прототипи і європейські аналоги. У тематиці, загальній настроєвій палітрі, певних фактурних варіантах і, навіть, тональному вирішенні твір перегукується з Ноктюрном № 3 As-dur «Мрії кохання» Ф. Ліста у європейській традиції, натомість у пошуках прототипу в китайській культурі вкажемо передусім ліричний різновид давнього музично-поетичного жанру тайцзи і, звісно, інтерпретацію хуа ер.

Солоспів викладений у тональності As-dur, розмірі 6/8, у куплетній формі (дворазове повторення), приспів і заспів якої складають просту двочастинну форму із вступом і кодою. Особливістю структури солоспіву є те, що кожна частина викладена у вигляді складного періоду: вступ + A ((a+b) + (a+b1)) + C ((c+b) + (c+b1)) + кода. Прості періоди, що входять до складного, є подібними за тематичним розвитком та відрізняються фактурно і каденціями (традиційно, із модуляцією у домінанту – у першому та кадансуванням в основній тональності – в другому).

У фортепіанному вступі (4+4 т.т.) створюється натхненна атмосфера милування квітом алое, яка, у результаті, ототожнюється з душевним станом, коли проходиш «тисячі миль за мріями...», і ще прихованим неясним переживанням почуття любові, позначена ремаркою dolce і змінами динаміки від найніжніших p і pp до патетичного f. Мелодична лінія, яка становить варіант, котрий проростає з основної теми, репрезентованої у фортепіанному вступі, розвивається у високому регістрі, її рух створює заокруглені лінії, чому сприяє і сприйняття тріольності при метро-ритмічній організації музичної тканини на 6/8. Враження легкості звучання (а у поетичному тексті постійно згадуються квіткові пелюстки, що здіймаються і летять, неначе хмарки) створюється і завдяки описаним вище засобам, і тим, що нижній шар

фортепіанної партії перенесений у середній регістр, і використанням штриха *staccato* (верхній підголосок до основної мелодичної лінії, який з'являється у другому такті на межі другої і третьої октав). У процесі розвитку вступу діапазон звучання розширюється від фокусування навколо першої октави до п'яти октав (A1 – a3), виклад мелодії посилюється октавним подвоєнням, подекуди акордовим, а у басовій лінії розвиваються арпеджійовані фігурації широкого діапазону, які у завершенні переходять до високого регістру. У гармонічному сенсі вступ не має складних рішень – після витриманої тоніки розвиток головними функціями приходить до кадансування із використанням DD7, що, власне, «працює» на кульмінацію цього розділу форми. Прикметно, що перед другим куплетом повторюється не весь восьмитактовий вступ, а його кульмінаційне друге речення, описане вище.

Мелодична лінія вокальної партії – плавна, наспівна, у дусі баркароли (чергування руху згрупованих по три восьмих і зупинки). Зауважимо, що хоча поетичний текст пов'язаний з апелюванням до квітів і неба, і лише побіжно згадується, як пелюстки лотоса «біжать за хмарами... біжать за горами, біжать водою», все ж, коливання квіту у повітрі зображується подібним до коливання на хвилях ріки. Тема соліста (a) має специфічний етнічний колорит, оскільки рухається звуками пентатонного звукоряду «as–b–c–es–f». Легке хвилювання привносить початок другої фрази з висхідного октавного стрибка «es1 – es2», а граціозність і вишуканість – витонченість арабескової фортепіанної фактури і мелізми, які з'являються у другому реченні першого і другого простих періодів (у темах b та b1).

У другій частині в початкових реченнях простих періодів виникає нова тема (c), яка звучить, як гімн красі і кохання, у супроводі фортепіанної партії з фактурою лістівського плану (багатошаровість у широкому діапазоні, поєднання октавності та акордовості та ін.), а подекуди – з особливою вишуканістю і граціозністю музичного вислову. Натомість, у другому реченні кожного періоду другої частини повертається матеріал другого речення першої частини (b та b1), згаданий вище.

Попередньо вказувались аналогії до романтичних аналогів, зокрема до лістівської ноктюрнової фактури у другому простому періоді першої частини, а аналогічно – і другої частини, де знаходяться їхні кульмінаційні зони (точки «золотого перетину»). Генеральна кульмінація звучить у кодї (8 тактів), де повторюється останнє речення з іншим варіантом мелодико-гармонічного розвитку, із колоритним відхиленням у тональність нижньої медіанти (f-moll), яким гармонізується мінорний варіант пентатонного звукоряду «f-as-b-c-es» із поверненням до основної тональності в останній фразі. Завершується твір подовженими звуками теми на кадансуванні у високому регістрі, включно із кульмінаційним найвищим тоном «с3» та його м'яким спаданням до тоніки «as2».

Отож, патетика ліричних почуттів у настроєвій картині твору в кодї сягає найвищого рівня та виражається відповідним комплексом засобів – як гармонічної контрастної світлотіні, так і вибагливою лінією мелодики, фактурним розмаїттям, орнаментальністю, тремолованням, перекиданням мотивів у об'ємному просторі. Завдяки високому рівню художнього слова солоспів «Квітка алоє» Їнь Ціня на вірш Хе Донцзюва став яскравою перлиною сучасної китайської камерно-вокальної музики.

Аналітичні студії музично-поетичної інтерпретації образів квітів у камерно-вокальній творчості сучасних китайських композиторів виявили деякі особливості її символічного тлумачення. Порівняно з музичним прочитанням інших тематичних сфер, пов'язаних зі стихіями і елементами природи, для «квіткової тематики» більше притаманні лірико-рефлексивні тенденції, схильність до півтіней, витончених натяків та алюзій, а в музичній тканині – перевага комплексу виразових засобів, що створюють враження ніжності, делікатності, як легкий штрих тушшю на свитку. Імпровізаційність, свобода і деяка спонтанність художнього висловлювання, притаманна жанрові «хуа ер», широко використовується композиторами для створення ефекту орнаментальності, гри колористичними відтінками, що зближує музичні образи квітів з їх зображенням у національній живописній традиції, особливо у стилі

«гун – бі», старанного пензля, з його винятковою увагою до деталей.

Висновки до розділу III

Музично-поетичне втілення образів вод, гір і квітів у камерно-вокальних артефактах китайських композиторів XX – XXI ст. відзначається низкою характерних засобів виразності, поєднуючи засади питомих національних жанрів, таких як різновиди трудових пісень – океанські «хаоцзи», пісні рибалок; як гірські пісні, вельми популярні в різних регіонах Китаю і позначені багатством та різноманіттям мелодики, ритміки, синтаксичних структур та побудови цілого; як пісні з символікою квітів – «хуа ер», що передають багатогранну гаму ліричних почуттів.

Разом з тим в цих піснях виразно помітний і вплив європейської музичної традиції, передусім у фортепіанному супроводі, оскільки й саме поширення фортепіано як суто європейського інструменту, інспірувало адаптацію деяких стилів і естетико-стильових напрямків, головно романтизму та імпресіонізму.

Висновки

Дані висновки містять основні результати дослідження і відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

1. Оскільки китайська духовно-інтелектуальна традиція впродовж тисячоліть виробила доволі оригінальний світогляд, що в багатьох позиціях не співпадає, а нерідко і суперечить західним уявленням про Універсум, видалось необхідним розглянути основні філософсько-естетичні постулати, що сформувались у працях мислителів Піднебесної.

Спираємось на спостереження про те, що витoki філософських поглядів китайських мислителів на природу і зв'язок музики з нею зародились насамперед у розбудованій міфологічній системі, в якій, з одного боку, наділяються антропологічними характеристиками, почуттями і чинностями сили природи, які в уявленні давніх китайців ніяким чином не підпорядковувались людині і не повинні були нею змінюватись, а навпаки – це людина досягала гармонії лише тоді, коли осягала досконалість природи і вибудовувала своє життя згідно її законам. У давніх міфах також знаходимо дуже багато вказівок на сприйняття музики як божественного дару, що має тісний зв'язок із законами природи, встановленими вищими силами, і відповідно, нерідко походить від звуків природи, наслідує їх, а також дається міфологічними божествами для добра і радості людей.

Основні філософські течії Китаю – даосизм, конфуціанство і буддизм – при всіх своїх відмінностях демонструють збіжність у поглядах на первинність природи, в тій чи іншій формі утверджуючи первинне значення природи, якій підлягає людина як її невід'ємна частина, і яка обумовлює всі чинники людської долі і навіть самого її буття. Ці ж засади відображає і музична естетика, в якій постулюється трактування музики в філософсько-космологічному ключі, як звуковій субстанції, заснованій на поєднанні протилежностей, на зіставленні і безперервній взаємодії ян і інь, за допомогою якої тільки й можна досягнути істинної гармонії.

Істинна гармонія музики відображала досконалу єдність Неба, Землі і Людини, злагоджене музичне звучання було найточнішим відображенням універсуму, Згідно з цими засадами, які сформувались у давнину і зберігались як основа буття впродовж століть, людина повинна була постійно перебувати у підпорядкуванні досконалій всеоб'ємній сутності Дао, а відтак гармонійно взаємодіяти з природою, її елементами та стихіями, не намагаючись її підкорити, а навпаки – збагнути сенс буття через спостереження і захоплення оточуючим світом.

2. Було здійснено порівняння європейських і китайських поглядів на співвідношення людини і природи у філософсько-естетичному вимірі. Відзначено, що в європейській світоглядній системі отримує великого поширення індивідуалізм, людина сама повинна визначати свою долю і утверджуватись нерідко на протигагу суспільному канону. Тому таким типовим для європейського антропологічного ідеалу є образ самотнього борця, що протистоїть всім. Як приклад типово європейської системи антропоцентричних цінностей наводиться міф про Прометея.

Зазначається, що європейська культура розглядає природу у фокусі інтересів людини, її почуттів і переживань, на які резонує оточуючий пейзаж, хоча водночас стає об'єктом захоплення її досконалістю, оспівування і художнього зображення. Свідченням переконання європейських митців у пануванні людини над природою може служити натюрморт – зображення «мертвої натури», яку подолала і підкорила собі людина.

Таке сприйняття парадигми «природа – людина» відображає індивідуально-особистісне сприйняття світу, що здійснюється крізь антропоцентричну призму, тобто усвідомлення того, що «людина є мірою всіх речей». В китайському мистецтві немає і не може бути такого жанру, як натюрморт, навпаки, якщо вони зображають якийсь неруховий елемент, наприклад, каміння чи гору, то поруч з ним завжди вміщується елемент живої природи – квіти, птахи чи звірі.

В цьому китайський традиційний світогляд суттєво відрізняється від європейського та загалом європоцентричного. Навпаки, на думку всіх китайських філософських шкіл – конфуціанства, даосизму, буддизму, легізму, маоїзму, та особливо натурфілософії - людина сама собою не є визначником буття, вона не може і не повинна змінювати детерміновані зовнішніми силами (небо, дао, правитель) поведінку, їй призначену. Звідси такий важливий сенс отримує категорія «не діяння», тобто спокійного і терплячого підпорядкування обставинам, наданим природою. Цей *modus vivendi* людини у співвіднесенні з природою теж знаходить своєрідний відбиток у стилістиці камерно-вокальної творчості сучасних композиторів.

3. Для розуміння складної системи символіки, метафорики, алюзій і асоціацій, що складають образний зміст розглянутих солоспівів окреслено образні сфери, пов'язані з образами природи, у різних видах китайського мистецтва (передусім у поезії та живописі) в історичній еволюції. Спеціальна увага звертається на синтетичний характер всіх артефактів, незалежно від того, до якого виду мистецтва вони відносяться: до поезії, живопису чи музики. Будь-який твір китайського автора – вірш, картина чи пісня, симфонія чи роман – передбачає нерозривне поєднання смислового вербального – барвно-просторового, візуального – інтонаційно-мелодичного, слухового елементів, що утривалилось в інтелектуально-образному світогляді нації впродовж багатьох століть.

Таке поєднання може бути більш очевидним чи прихованим, але синтетичність художнього мислення присутня в китайській художній традиції завжди. Адже в онтологічній і гносеологічній парадигмі китайського народу переважає ритуальність як один з провідних принципів, тому й мистецькі артефакти здебільшого мають синтетичну природу, об'єднуючи різні види мистецтва, позаособовість, узагальненість постатей, які підкреслюють вічну незмінну сутність, яка видається набагато важливішою за фіксацію швидкоплинної події.

Але водночас не менш послідовно втілюється і протилежна тенденція: впродовж кількох століть продовжується поширена у складній символічній системі національного світогляду змістовна лінія, коли через образи природи подаються алюзії на важливі історико-політичні події і ситуації або переосмислюються найважливіші етико-філософські проблеми людського буття в Універсумі – прийом, знаний у китайській поезії від давнини, але і в сучасних обставинах не втратив своєї актуальності. Важливо при тому розуміти обставини та імпульси, які спонукали авторів обрати саме таку, а не іншу систему метафор.

В зв'язку з такою діалектичною природою художнього змісту надто важливого значення набуває поетика алегорій, іншомовлень, натяків і недомовок, вона цілеспрямовано створює особливий прихований символічний підтекст, зрозумілий освіченим виконавцям і слухачам, знайомим з національною традицією.

4. Зважаючи на вказані міфопоетичні та філософські передумови становлення і розвитку китайського мистецтва, в дисертації виокремлено символіку пір року, води, гір і квітів як зразків найоб'ємніших символічних сфер китайської культурної традиції. Була представлена їх філософсько-метафорична сутність у китайському естетичному світогляді, а відтак спроектована на художню трансформацію цих сутнісних категорій у камерно-вокальній творчості китайських композиторів ХХ – ХХІ ст. висвітлюються фундаментальні для китайської культури образні символи гір і вод у камерно-вокальній інтерпретації сучасних митців.

Аналітичні студії цього кола проблематики у піснях сучасних китайських митців підтверджують нерозривність минулого і сучасного у культурній свідомості нації, що складає одну з основних засад не лише мистецького, але й екзистенційного світогляду сучасного суспільства. Не втратила своєї сили і переконливості максима, сформульована у філософії даосизму, про нерозривну єдність людини і природи, причому людина підпорядковується силам

природніх стихій, через них здатна пізнати свою сутність, виразити свої почуття через алюзії до досконалого світу, створеного вищими силами.

У наведених прикладах камерно-вокальної лірики китайських композиторів така естетико-філософська концепція втілена музичними засобами вельми яскраво. Зазначається тяглість традиції у солоспівах сучасних китайських композиторів, навіть якщо вони і не звертаються безпосередньо до текстів безсмертних авторів поетичних пейзажів, а озвучують вірші авторів ХХ ст. Наголошується, що вони значній мірі переосмислюють інтерпретацію двох найбільш оспіваних стихій, використовуючи для цього як глибинно національні елементи музичної мови, так і досягнення європейської композиторської техніки ХХ ст. В аналітичних розвідках виокремлюється різноманітність символічного тлумачення різних природніх явищ, стихій і елементів природи в індивідуально вирішених конотаціях пейзажної образності і відповідних до них ліричних почуттів.

Разом з тим, хоча здебільшого символізм образів природи в художньому доробку сучасних композиторів спирається на філософські постулати давніх мислителів, так само, як і поезія Танського періоду служить взірцем для літераторів ХХ – ХХІ ст., все ж можемо помітити складні і неоднозначні процеси переосмислення «вічних» світоглядних цінностей китайської культури під впливом зближення з європейською культурою і, особливо, на сучасному етапі в зв'язку з глобалізацією і максимальним розширенням інформаційно-музичного поля. Тож відбувається творче продовження традиції, що налічує сотні років, трансформація символіки пір року, «гір і вод» та квітів відповідно до нових духовно-інтелектуальних уявлень та цінностей, до нової культурно-мистецької реальності, в зв'язку з чим традиційна символіка сил природи збагачується згадками про сучасні історико-політичні події.

Одним із найяскравіших підтверджень поданої тези є втілення образів Батьківщини, патріотичних почуттів, як й надалі займають важливе місце в китайському мистецтві – як у поезії, так і в музиці. В цьому культура Піднебесної співзвучна більшості духовних традицій країн світу, як східних,

так і західних. Проте аналіз низки творів дозволив констатувати, що в розкритті національно-патріотичних образів китайське мистецтво має ряд питомих особливостей, зокрема складну символічну систему, непрямі завуальовані алюзії і асоціації, через які передає любов до рідного краю. Серед них поширена форма – паралелізм образів природи і патріотичних почуттів.

Пейзажна лірика, оспівування краси і досконалості природи часто служило імпульсом для розмірковування про долю рідної країни, суспільні стосунки, політичні події. Відтак в окремих зразках пісенної творчості розглядаються символи і метафори природи у їх взаємодії з піднесеними етичними ідеалами Батьківщини. Цей пласт музично-поетичного мистецтва представляє специфіку художнього втілення патріотичних образів у естетичній площині питомої китайської традиції. Наголошується, що в музично-поетичному синтезі камерно-вокальних артефактів ХХ – ХХІ ст. образи Батьківщини і надалі трактуються за конфуціанським каноном – у складній символічній взаємодії з образами природи. Відзначено засади сучасного перевтілення образу Батьківщини через символи природи. В сучасній поезії, до якої звертаються композитори, зустрічаються аналогії до давніх літературних текстів, особливо поезії «гір і рік» та «садів і полів». Це ставить перед композиторами завдання, поєднати у музичній мові елементи звукообразності і експресивної інтонації, через яку втілюються почуття захоплення рідним краєм. В аналізах солоспівів виокремлюються декламаційні елементи мелодики, а у фактурі та гармонії – колористично-просторові прийоми виразу.

5. У розглянутих артефактах камерно-вокальної творчості сучасних китайських митців виявлено і деякі загальні тенденції у засадах композиторської техніки. Розгляд засад побудови, гармонічної мови, фактури та інших засобів виразності підтвердив тезу багатьох дослідників сучасної китайської професійної музики про подолання герметичності і відокремленості від західних впливів. Навпаки, впродовж ХХ ст., особливо у другій його

половині – початку ХХІ ст. національні творці музики набагато інтенсивніше і креативніше переймають здобутки європейської стилістики.

У розглянутих піснях, звертає на себе увагу і вільне оперування сучасними композиторами розгалуженою різноманітною системою виразових засобів, в якій органічно поєднується ритмоінтонація національної музично-поетичної традиції і вільне володіння європейською композиторською технікою. Та при тім звертається особлива увага на природу звукозображальності і звуконаслідування в китайській вокальній музиці, відмінну від європейської інтерпретації, зумовлену національним естетичним світоглядом.

Аналіз обраних творів показав природне і гнучке перевтілення засобів, адаптованих з європейської композиторської техніки. Це помітно передусім в гармонічній мові фортепіанного супроводу, яка спирається на мажоро-мінорні засади, використовує колористичні можливості акордики романтичного та імпресіоністичного типу, експресивну виразовість хроматичних ходів. Композитори використовують також немало типових для європейської музики фактурних прийомів, зокрема орнаментальне «оплітання» опорних тонів, просторову роззосередженість, ефекти «згущення – розрідження», звуконаслідування водяного потоку, ніжних обрисів квітки, весняного пробудження природи, літнього буяння чи зображення гірських вершин через різні комплекси виразності, як типові для китайської фольклорної та професійної традиції, так і запозичені з арсеналу європейської композиторської техніки. Та разом з тим основою вокальної мелодичної лінії здебільшого залишається пенатотонічний звукоряд, що надає кожному з творів національної характерності, так само, як і інноваційно переосмислюються принципи китайських фольклорних жанрів. Таким чином досягається природний синтез європейського – національного начал у музично-поетичних артефактах сучасних митців.

Представлений компендіум камерно-вокальної творчості китайських композиторів переконливо доводить значний потенціал питомої східної національної музичної традиції, розвинутої і оновленої відповідно до

мистецьких потреб нового часу, не лише для меломанів своєї країни, але й далеко за її межами, репрезентуючи духовну сутність Піднебесної у світовому культурному просторі.

Список літератури

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 20 с.
2. Бундюченко Т. В. Історія культури зарубіжних країн. Миколаїв : Гельветика, 2015. 311 с.
3. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін : Вид-во «Хуа Ле», 1996. 181 с. / 卞萌. 卞萌. 中国钢琴文化的形成与发展, 北京: 《华乐》出版社, 1996. 181 с.
4. Ван Аньго. Огляд століття: збірка музичних творів. 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.
5. Ван Вей. Поезії. З давньокитайської. Переклад Г. Туркова. Київ : вид-во худ. літ. «Дніпро», 1987. 182 с.
6. Ван, Вейжун. Алгоритми символів китайського традиційного живопису. *Мовна особистість у полікультурному світі* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2022. С. 9–12.
7. Ван Веньлі. Вивчення сучасної техніки виконання партій фортепіано в китайських художніх піснях першої половини ХХ ст. : *Вісник консерваторії Ухань*. Ухань, 2006. Вип. 2. С. 48- 54. / 王文利. 20 世纪上半叶 中国艺术歌曲钢琴声部的现代技法因素研究 20 王文利 // 武汉音乐学院学报. 2006. № 2. 页 48-54.

8. Ван Гуйцінь. Найдавніший нотний запис пісні «Жасмин» : *Журнал Шеньянської консерваторії № 3*, Шеньян, 2005, с. 40–41 / 王桂芹. 《茉莉花》最早的曲谱文献. *沈阳音乐学院学报*
9. Ван Бан Сун. Історія китайської філософії. Тайбей : Видавництво Ейр Юніверсіті Пресс, 1995. 759 с. 王邦雄. 中国哲学史 / 王邦雄, 杨祖汉. 台北 : 空中大学出版社, 1995. 759 页.
10. Ван Бомін. Різні виміри китайського пейзажу. Шандун : Образотворче мистецтво, 2010. 352 с. / 王柏敏. 山水画纵横谈 / 王柏敏. 山东 : 美术出版社, 2010. 352 页.
11. Ван Гуанзін. Історія китайської музики. Тайбей : Книжкова база Чжон Хуа, 1956. 382 с./ 王光祈. 中国音乐史 王光祈. 台北: 中华书局, 1956, 382 页.
12. Ван Хуїцінь. Початковий аналіз естетичних особливостей китайських художніх пісень. *Вісник ун-ту Ланчжоу*. Ланчжоу, 2009. Вип. 1. С. 117-120. / 王慧琴. 中国艺术歌曲美学特初探 / 王慧琴 // 兰州大学学报. 2009. № 1. 页 117-120.
13. Ван Чень. Вивчення акомпанементу в китайських художніх піснях першої половини ХХ ст. *Вісник консерваторії Шенянь*. Вип. 3. Шенянь, 2014. С. 193-197. / 王晨. 20 世纪上半叶中国艺术歌曲钢琴伴奏研究 / 王晨 // 沈阳音乐学院学报. 2014. № 3. 页 193-197.
14. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін : 2005. 377с. / 汪毓和. 汪毓和. 中国近现代音乐史, 北京: 高等教育出版社, 2005. 377 с.
15. Ван Юйхе. Нова і найновіша історія музики Китаю. Пекін : Вид-во «Хуавень», 1991. 277 с. / 汪毓和. 汪毓和. 音乐史论新选, 北京: 中国文联出版公司, 1991. 277 с.

16. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новішої історії Пекін : Вид-во «Культура і мистецтво», 1998. 311 с. / 汪毓和. 汪毓和. 中国近现代音乐家评传. : 文化艺术出版社. 1998. 311 с.
17. Ван Юйхе. Збірник статей про музичну історію. Пекін : Вид-во «Культура і мистецтво», 1996. 262 с. 汪毓和. 汪毓和. 音乐史论新选.北京: 中国文联出版公司, 1996. 262 页.
18. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін : Вид-во нар. музики, 2012. 372 с. / 汪毓和. 中国近现代音乐史 / 汪毓和. 北京 : 人民音乐出版社, 2012. 372 页.
19. Велика китайська енциклопедія. Розділ музики і танцю. Пекін : Вид-во Великої китайської енциклопедії, 1989. 1040 с. / 中国大百科全书· 音乐舞蹈卷. 北京 : 中国大百科全书出版社, 1989. 1040 页.
20. Великий словник мистецтв. Пекін : Вид-во Ханжун, 1980. 1220 с. / 艺术大辞典. 北京 : 汉荣出版社, 1980. 1220 页.
21. Вен Сюань Ді. «Дао де дзін»: інтерпретація. Хунань : Народне видавництво, 2005. 300 с. / 文选德.文选德. 道德经诠释, 湖南: 人民出版社, 2005. 300 с.
22. Гамянін В. І. Класична поезія Китаю (вибрані переклади з давньокитайської та сучасної китайської). *Джерело перлин. Хрестоматія східних літератур*. Київ : Горудень, 1998. 260 с.
23. Гао І Жун. Інтерпретація культури і духу в юаньцзацзюй : монографія. Пекін : Пекінське соціально-наукове видавництво, 2005. 396 с. / 高益荣. 元杂剧的文化精神阐释. 北京 : 北京社会出版社, 2005.年. 396 页.
24. Ген Ерлін, Минка Г. Взаємовплив сучасної західної та китайської культур. *Сходознавство*, № 6, 2002. С. 43.

25. Гнатюк Я. Метафілософія як логіка історії філософії. *Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки*. Вип. 14. Івано-Франківськ, 2011. С. 3-10.
26. Го Найань. Современная музыка и наследие прошлого. *Культуры: диалог народов мира*, № 4, ЮНЕСКО; Москва, Прогресс, 1984. С. 65–71.
27. Гуань Цзяньхуа. Музична антропологія: Дослідження музики в аспекті глобальної культури. Нанкін : Вид-во Нанкінського ун-ту, 2004. 312 с. / 管建华. 管建华. 音乐人类学视野 , 南京 : 南京师范大学出版社 2004. 312 с.
28. Гун Лінь. Загальний огляд і вивчення вокального виконання китайських художніх пісень 20-40 рр. ХХ ст. Харбін : пед. ун-т, 2015. 55 с. / 巩琳. 20 世纪 20-40 年代中国艺术歌曲发展概况及演唱研究 / 巩琳. 哈尔滨师范大学, 2015 55 页
29. 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.
30. Ден Вей. Вивчення специфіки виконання китайських художніх пісень 20 – 30-х рр. ХХ ст. Пед. ун-т пров. Хунань, 2011. 65 с. / 邓维. 20 世纪 20-30 年代中国艺术歌曲及其演唱研究 / 邓维. 湖南师范大学, 2011. 65 页.
31. Ду Яксіонг. Принципи І-Цзин і техніка мелодичного розвитку, переважно стосована в традиційній китайській музиці. *Збірник праць Уханської консерваторії*. № 13, 2000. С. 31-37). / 杜亚雄. “易”, 中国传统音乐的哲学之本 / 杜亚雄 // 武汉音乐学院学报. 2000. № 13. 31-37 页.
32. Є Лань. Історія естетики Китаю. Шанхай : Нар. вид-во, 2007. 663 с. / 叶郎. 中国美学史 / 叶郎. 上海 : 上海人民出版社, 2007. 663 页.

33. Еремеев В. Символы и числа "Книги Перемен". 2-е изд. испр. и доп. Москва : Ладомир, 2005.
34. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. Москва : Искусство, 1975. 440 с.
35. «Записки о музыке» («Юэ-цзи»). Рубин В.А. *Личность и власть в древнем Китае*: Собр. трудов. Москва : Восточная литература. 1999. С. 294 – 308.
36. Ісаєва Н. С. Мотиви даоської утопії в середньовічній китайській поезії. *Літературознавчі студії*, вип. 24. Київ, КНУ ім. Т. Шевченка, 2009. С. 163-168.
37. Історія сучасної нової поезії Китаю. ред. і уклад. Хун Цзичен, Лю Денган. Пекін : Видавництво Пекінської народної літератури, 2005. 421 с. / 中国当代新诗史 , 北京人民文学出版社–2005 年版 , 421 页.
38. І-Цзин. Ред. Цзру Сюесі. Сичуань : Давні книги, 2006. 510 с. / 邹学熹 / (主编) 易经. 四川 : 中医古籍出版社, 2006. 510 页.
39. Калашник Л. С. Давньокитайська міфологія як засіб родинного виховання. Запоріжжя : Поліграф. 2004.
40. Калашник О. Візіонерський тип творчості: поезія і живопис. *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 77. С. 70-78.
41. Китайська цивілізація: традиції та сучасність / ред.: Л. В. Матвєєва; Інститут сходознавства ім. А.Кримського НАН України, Українська асоціація китаєзнавців. Київ, 2005. 111 с.
42. Китайський музичний словник / за ред. Ляо Тянь Жуйя, Цзі Лянь Кана та ін. Пекін : Народне музичне видавництво, 1985. 590 с. / 中国音乐词典/主编 廖天瑞, 吉联抗 等等.:人民音乐出版社,1985. 590 页.
43. Ковальова М., Лю Фань. Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ ст. (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 33, том 1, 2020, с. 70 (68 – 75)

44. Конфуцій. Вислови. Харків: Фоліо, 2018. 222 с.
45. Куан-Мін Ву. Естетика. *Енциклопедія китайської філософії*. Нью-Йорк; Лондон : Routledge, 2003. 215 с. / 吴光明. 美学 / 吴光明 // 中国哲学百科全书. 纽约 ; 伦敦 : Routledge, 2003. 215 页.
46. Лао-Цзи. “Книга про дао і де” (“Даодецзін”). / Переклад з китайської: Ж.Лінбов та Ян Хін-шун. *Всесвіт*, 1998. № 10(837). С. 118-133.
47. Лао-цзи. Дао де-цзін. Уклад. Лоу Юй Лей, Сяо Ши. Пекін : Китайське видавництво, 2011. 216 с.老子.道德经 / 楼宇烈 , 校释 著.北京:中华书局 , 2011 年. 216 页.
48. Леві-Строс К. Міт і значення. *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С.343 – 356.
49. Лі Дзехоу. Дискусія про китайські досягнення. Дослідження китайських і західних естетичних мистецтв. Хубей : Народне видання, 1986. 464 с.李泽厚. 中国人的智慧. 中西艺术比较 / 李泽厚. 湖北人 : 民出版社, 1986. 464 页.
50. Лі Інхай. Тональність і гармонія в китайському народному мистецтві. Шанхай : Шанхайське вид-во культури і мистецтв, 2001. 286 с. / 黎英海. 汉族调式及其和声 / 黎英海. 上海 : 上海文艺出版社, 2001. 286 页.
51. Лі Ланьцинь. Опис сучасної китайської музики. Пекін : Вища освіта, 2009. 423 с. / 李兰琴. 中国现代音乐的描述. 北京 : 高等教育 , 2009. 423 页.
52. Лі Менде. Коротка історія китайської музики. 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 页.
53. Лі Мін. Семантика поняття «Юань» у китайському музичному мистецтві. *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. за заг. ред. В. М. Шейка. Вип. 57. Харківська державна академія культури. Харків, 2017. С. 92–100.

54. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень. Рукопис дис. ...канд. мистецтвознавства (PhD). Харків, 2019, 218 с.
55. Лі Сюймей. Вивчення манери виконання художніх пісень на давні вірші 20-40-х рр. ХХ ст. Шанхай : Консерваторія Шанхаю, 2010. 45 с. / 李雪梅. 20 世纪 20-40 年代古诗词艺术歌曲演唱风格研究 / 李雪梅. 上海音乐学院, 2010. 45 页.
56. Лі Хуаньчжі. Музика Китаю нашого часу 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.
57. Лі Цехоу. Історія естетики. 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.
58. Лі Цуйпін. Прихований сенс естетики китайських художніх пісень ХХ ст. на давні вірші. Сичуань : Пед. ун-т пров. Сичуань, 2010. 65 с. / 李翠萍. 20 世纪中国古诗词艺术 歌曲的美学意蕴 / 李翠萍. 四川师范大学, 2010. 65 页.
59. Лі Шіюань. Сучасна музика Китаю: діалог з традиціями Заходу. Шанхай: Вид-во Шанхайської консерваторії, 2004. 303 с. / 李诗原. 李诗原. 中国现代音乐: 本土与西方的对话.上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 303 с.
60. 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.
61. 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.

62. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. Рукопис дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016, 185 с.
63. Лу Цзе. Філософсько-естетичні засади китайської музично-поетичної традиції і їх еволюція в другій половини ХХ ст. *Northern Music*. Хейлунцзян-Харбін, № 13 (277), 2015. С. 4 –5 / 卢洁. 中国诗歌音乐传统的哲学美学原则及其在 20 世纪后半段的演化 卢洁 //北方音乐.- 黑龙江 , 哈尔滨- № 13 (277), 2015. 4-5 页..
64. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография по истории музыкальной культуры. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
65. Лю Чжен Вей. Роздуми про походження ерхуану. *Музичне дослідження*. 1986. № 1. С. 73–89. / 刘正维. 二黄腔论源 // 音乐研究. 1986 第 1 期. 第 73–89 页.
66. Лю На. Характерні особливості китайських художніх пісень 20-40-х рр. ХХ ст. *Письменник*. 2010. Вип. 3. С. 97-101. / 论 20 世纪 20-40 年代中国艺术歌曲的特征 / 刘娜 // “作家”杂志. 2010. № 3. 页 97-101.
67. Лю Сілі. Музичне життя Конфуція. *XINWEN AIHAOZHE*. № 12. 2009. С. 120-121 / 刘希里. 孔子的音乐人生 / 刘希里. *XINWEN AIHAOZHE*. 2009. № 12. 120-121 页.
68. Лю Сінь. Класифікаційно-бібліографічний каталог «І вень чжи» (Трактат про мистецтво і літературу). Гонгконг :Тайпінг, 1963. 73 с. / 刘歆. 《汉书·艺文志》七略 / 刘歆. 香港 : 太平书局, 1963. 73 页.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.

69. Лю Тйнань. Скорочене видання історії з давніх часів до наших днів музики Китаю. Тінан : Вид-во Освіта, Шаньдун, 2003. 788 с. / 刘继南. 中国音乐通史简编 / 刘继南, 周柱铨主编. 济南 : 山东教育出版社, 2003. 788 页.
70. Лю Чеюсуа. Китайська музика в гуманітарному аспекті. Шанхай : Вид-во «Шанхайська музика», 2002. 295 с./ 刘承华. 刘承华. 中国音乐的人文阐释上海 : 上海音乐出版社 , 2002. 295 с.
71. 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.
72. Лян Маочунь. Музика Китаю Нового часу. 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 页.
73. 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.
74. Ляо Фу-шу. До визначення художньої пісні. *Народна музика*. Вип. 9. Пекін : 1999. С. 132-133. / 廖辅叔. 从艺术歌曲的定名说起 / 廖辅叔 // 人民音乐. 北京, 1999. № 9. 页 132-133.
75. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Рукопис дис. ...канд. мистецтвознавства (PhD). Одеса, 2004. 207 с.
76. Мао Цзе Дун. Поезії. Переклад Миколи Бажана. Київ : Держлітвидав, 1959. С. 46-47.
77. Мадішева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія і практика : навч. посібник. Харків : Штрих, 2002. 160 с.

78. Малявин В. В. Китайская цивилизация. Москва : ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2001. 632 с.
79. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства : научное обоснование и проблемы педагогики. Київ : Музична Україна, 1990. 183 с.
80. Маркова Е. Архетипические и хронологические параллели культур Востока и Запада как основания музыкальной метафизики. *Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка* : / збірник наук. праць / гол. ред. В.Л.Філіппов. Луганськ, 2008. Вип. 9 (2008). С. 230–237.
81. Мурашевич 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.
82. Ніколенко О., Філіна І. Філософія життя у китайській та японській літературах. Харків : «Ранок», 2003. 192 с.
83. 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.
84. Первомайський Л. С. Твори: В 7-ми т. Т. 6: Переклади. Упор. С. Пархомовський. Київ : Дніпро, 1986. 502 с.
85. Пойнар Л. М. Семантичний простір фразеології як джерело інтерпретації концепту ІСТИННИЙ ШЛЯХ у картині світу китайського етносу. *Studia Linguistica*. Вип. 6. Київ, КНУ ім. Т. Шевченка, 2012. С. 25 – 31.
86. Поплавська-Мельниченко Ю. В. Взаємодія вербального і музичного компоненту в комунікативних процесах : рукопис дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2010. 195 с.
87. Проблеми теорії ментальності. Відп. ред. М. В. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. 404 с. (Проект «Наукова книга»).
88. Рубин Виталий. Личность и власть в Древнем Китае. Собрание трудов. Москва : Восточная литература. 1999. 384 с. (Серия: Corpus Sericum).

89. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
90. Свідзинський А.В. Синергетична концепція культури. Луцьк : Вежа, 2008. 696 с.
91. Се Цзясин. Естетичний аспект музичного мистецтва. Сичуань : Вид-во «Народ Сичуань», 1999. 332 с. / 谢嘉幸. 谢嘉幸. 走进音乐: «音乐鉴赏训练与评估», 四川: 人民出版社, 1999. 332 页.
92. Северинова М. Ю. Значення та роль архетипів у етнонаціональній культурі *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 2. Київ, 2013. С. 124-128.
93. Северинюк В.М. «Благородний муж» як соціальний тип у філософії Конфуція. *Гілея: наук. вісник: зб. наук. праць*. Вип. 57 (2). Київ, ВІР УАН, 2012. № 2. С. 348-354.
94. 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.
95. 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.
96. 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.
97. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. с кит., предисл. и комм. Е.В. Завадской. 2-е изд. Москва : Издательство В. Шевчук, 2001. 512 с.
98. Старий Учитель. Українське Дао. Вчення про істину і благодать. / Переклад «Дао Де Цзін» на українську мову і комент. В. Дідик. Львів : Академічний Експрес, 2013. 48 с.
99. Стрелкова А. Ю. Два поняття «порожнечі» у буддійській філософії. *Цирендоржівські читання-2012: Тибетська цивілізація та кочові народи Євразії: кроскультурні контакти*. Київ, Поліграфіст, 2012. С. 486-500.

100. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : исследование. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.
101. 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.
102. Султанов Ю. Національна своєрідність поетичного змісту та форми в китайській ліриці доби Середньовіччя. *Зарубіжна література в середніх навчальних закладах*, № 12. 2001, С. 35–39.
103. Сун Яньїн. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : рукопис дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. 183 с.
104. Сун Хан. Символи і метафори квітів у китайській камерно-вокальній музиці ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Вип. 33, книга 2. Одеса, Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 188–199.
105. Сун Хан. Єдність поетичного і музичного начала у відображенні природи в китайській камерно-вокальній музиці ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*. № 1. Луцьк, Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. С. 180–187.
106. Сун Хан. Символи природи в утіленні патріотичних почуттів (на прикладі китайської камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ століть). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 49. Львів, Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 60 – 66.
107. Сунь Джин Шин. Основи І-Цзин. Пекін : Культура, 1988. 596 с. / 孙振声. 易经入门 / 孙振声. 北京 : 文化艺术出版社, 1988. 596 页.

108. Сюй Хайлінь, Лі Цзіті. Історія музики і естетика Китаю. Пекін : Вид-во Кит. Нар. Ун-ту, 1999. 348 с. / 修海林, 李吉提. 修海林, 李吉提. 西方音乐的历史与审美, 北京: 中国人民大学出版社, 1999. 348 页.
109. Ся Сяоянь. Історичний огляд китайських художніх пісень першої половини ХХ 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.
110. Ся Яньчжоу. Короткий курс історії нової китайської музики. Шанхай: Муз. вид-во Шанхаю, 2012. 346 с. / 夏滌洲. 中国近代音乐史简编 / 夏滌洲. 上海 : 上海音乐出版社, 2012. 346 页.
111. Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши Чуньцю». Москва : Наука, 1990. 283 с.
112. Традиційні китайські музичні інструменти / Ред. і уклад. Сяо Ді. Пекін: видавництво Хуаншань, 2012. 170 с / 传统的中国乐器// 肖迪编著。黄山出版社, 2012 年, 第 104 页, 共 170 页。
113. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). Санкт-Петербург : «Планета музыки»; «Лань», 2011. 544 с.
114. У Хуїсюй. 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.
115. У Хунюань. Взаимодействие жанровых черт «поэзии вод и гор» (шаншуй) и немецкой Kunstlied в китайской художественной песне (на примере анализа произведения Цин Чжу «Великая река течет на Восток. Медитации реки» на стихи Су Ши). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і*

- практики освіти*: зб. наук. ст. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 43. С. 97-111.
116. У Хунюань. Китайская художественная песня: теория и история жанра: рукопись дисс. ... канд. искусствоведения. Харків, 2016. 231 с.
117. У Хунюань. Китайская художественная песня и ее жанровая структура. *Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганск, 2015. Вип. 30. С. 157-170.
118. У Ю-Цін. Дослідження давніх струнних інструментів. Шанхай : Вид-во Шанхайського муз. ін-ту, 2008 . 329 с. /吴毓清. 古琴艺术研究 / 吴毓清. — 上海 : 上海音乐学院出版社, 2008. 329 页.
119. Фань Літянь. Основи китайської буддійської філософії. Вид. 1. Пекін : Видавництво Китайського народного університету, 2002. 1269 с / 方立天:中国佛教哲学要义 , 第一版, 人民大学出版社, 2002 年, 1269 页.
120. Фань Цзуйнь. Теоретичний і гармонічний аспекти китайських пентатонних ладів. Шанхай : Вид-во «Шанхайська музика», 2003. 196 с. / 樊祖萌 . 樊祖萌 . 中国五声性调式和声的理论与方法 . 上海 : 音乐出版社 , 2003. 196 с.
121. 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.
122. 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.

123. Фень Гуанюй. Ретроспектива китайських художніх пісень ХХ ст. *Музыка Китаю*. Вип. 1. 1996. С. 34-37. / 冯光玉. 20世纪中国艺术歌曲创作回顾 / 冯光玉 // *中国音乐*. 1996. № 1. 页 34-37.
124. 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.
125. 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.
126. 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.
127. Ху Тяньхун. Китайські художні пісні 20-30-х рр. ХХ 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.
128. Ху Цзюнь. Музично-філософська думка в трактаті «Тайпінцзін» – міст між Людиною та Космосом. *Журнал Уханьської консерваторії*. № 4. 1996. С. 30–39. 胡军. 人与宇宙间之桥梁 «太平经» 中的音乐哲学思想 // *武汉音乐学院学报*. 1996 年. 第 4 期. 第 30–39 页.
129. Хуан Да Тун. Дослідження системи «дванадцять люй». *Дослідження музики*. № 3, 2011. С. 65–76. 黄大同. 十二律形态研究 // *音乐研究*. 2011 年. 第 3 期. 第 65–76 页.

130. Хуан Лісін, Сунь Сяохуей. Аналіз гексаграм «Іцзину» Чжен Сюаня і давньої теорії музики. *Журнал досліджень Чжоуї*. № 4, 2007. С. 89-96 / 黄黎星; 孙晓辉. 郑玄“爻辰”易例与古代乐律论探析. *周易研究*. 2007 年第 4 期, 89-96 页。
131. 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.
132. Цай Жонгді. Історія китайської музичної естетики. Пекін : Народна музика, 1995. 866 с. / 蔡仲德. 中国音乐美学史 / 蔡仲德. 北京 : 人民音乐出版社, 1995. 866 页.
133. 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.
134. Цао Гуан Юй. Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. № 39-40. 2007. С. 164-185.
135. Цзан Ібін. Історія китайської музики. Ухань : Уханьське університетське вид-во, 2011. 590 с. / 臧一冰. 中国音乐史 / 臧一冰. 武汉 : 武汉大学出版社, 2011. 590 页.
136. Цзан Цзе. Процес розвитку і особливості манери виконання китайських художніх пісень першої половини ХХ ст. Тяньцзинь : Пед. ун-т, 2012. 50 с. / 臧杰. 20 世纪上半叶中国艺术歌曲的发展历程及风格特点 / 臧杰. 天津 : 师范大学, 2012. 50 页.

137. Цзюй Ціхун. Китайська музика ХХ ст. Шаньдун : вид-во «Освіта провінції Шаньдун», 1992. 292 с. /居其宏 . 居其宏 . 20 世纪中国音乐 , 著 , 山东教育出版社 , 1992. 292 с.
138. Цзюй Ціхун. Критичний нарис музики нашого часу. Шанхай : Вид-во «Шанхайська музика», 2002. 401 с. /居其宏 . 居其宏超越于重构 . 音乐学研究文集 . 上海 : 山东文艺出版社 , 2002. 401 с.
139. Цинь Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів. Рукопис дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 243 с.
140. Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : Рукопис дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 199 с.
141. Цянь, Женькан. Історія шанхайської музики. Шанхай : 2001. 494 с. / 钱仁康 . 钱仁康 . 上海音乐志 , 上海 : 上海出版社 , 2001. 494 с.
142. Чан Лиин. Народная песня как феномен китайской музыкальной культуры. Автореф. дисс. ...канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2007, 20 с.
143. Чен Ванхен. Історія давньої естетики Китаю. Чаньша : Хунанське освітнє вид-во, 1998. 798 с. / 陈望衡. 中国古典美学史 / 陈望衡. 长沙 : 湖南教育出版社, 1998. 798 页.
144. Чень Гуїн. Коментарі і критика до Лао Цзи. Пекін : Китайське нар. вид-во, 2009. 254 с. / 陈鼓应. 老子注释及评介 / 陈鼓应. 北京 : 中华书局, 2009. 254 页.
145. Чен Чуан Ши. Історія китайського живопису. Тяньцзінь : Вид. дім нар. мистецтва, 2003. 668 с. 陈传席. 中国山水画史 / 陈传席. 天津 : 人民艺术出版社, 2003. 668 页.

146. Чжан Вей Чхун. «Лунь Юй». Чжечжян : Освіта, 2011. 226 с. / 张卫中. 《论语》 / 张卫中. 浙江 : 浙江教育出版社, 2011. 226 页.
147. Чжан Цзіньвей. Сучасна музика Китаю. Шанхай : Вид-во музики Шанхаю, 2004. 439 с. / 张静蔚. 张静蔚. 中国近代音乐史, 上海: 上海音乐出版社 2004. 439 页.
148. Чжан Цзіньвей. Вибрані твори з історії класичної і сучасної китайської музики. Шанхай : Шанхайське муз. вид-во, 2004. 626 с. / 张静蔚编. 中国近现代音乐文论选编 / 张静蔚编. 上海 : 上海音乐出版社, 2004. 626 页.
149. Чжан Цянь, Ван Цичжао. Основи музичної естетики. Пекін : Вид-во «Народна музика», 1992. 374 с. / 张前, 王次炤. 张前, 王次炤. 音乐美学基础. 北京: 人民音乐出版社, 1992. 374 页.
150. Чжао Чанпін. Аналіз трьохсот танських поем. Фудань : Вид-во ун-ту Фудань. 2006. 383 с / 赵昌平 «唐诗三百首全解» 复旦大学出版社 出版, 2006 年 7 月. 共 383 页.
151. Чжоу Уджун. Історія культури квітів Китаю. Шеньчжень : 2015. 718 с. / 周武忠 中国花文化史/ 深圳 2015. 718 页.
152. Чжен У Чан. Повна історія китайського живопису. Шанхай : Чжунхуа шуцзю, 1929. 110 с. / 鄭武昌. 中國畫史全集 (國文). 上海: 中華書酒, 1929. 110 页
153. Чжун Цзилінь. Співвідношення між сучасною європейською і китайською музикою з 1945 року. *Народна музика*, № 10, 1984. С. 47-53 / 钟子林. 《1945 年以来的西方现代音乐与我国音乐创作的关系》人 民音乐杂志, 1984 年第 10 期 , 47-53 页。

154. Чень Бяньї. Вступ до загальної історії китайської музики. Ухань : Вид-во Синаньського університету, 2007. 241 с. / 陈秉义陈秉义. 中国音乐通史概述 , 武汉 : 西南师范大学出版社 , 2007. 241 с.
155. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм в фортепіанній музиці китайських композиторів: Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 20 с.
156. Чень Яньнань. Шляхи розвитку і естетичні особливості китайських художніх пісень ХХ ст. *Масова культура*. Вип. 9. 2014. С. 132-133 / 陈燕楠. 20世纪中国艺术歌曲的发展轨迹和美学特征 / 陈燕楠 // 大众文艺. 2014. № 9. 页 132-133.
157. Чжен Цзе. Від запозичень й імітацій до творчого пошуку – історичні сліди розвитку китайських художніх пісень першої половини ХХ ст.: рукопис дис. PhD. Шанхай : 2004. 55 с. / 郑洁. 从引进, 模仿到探索, 创新 20 世纪上半叶中国艺术歌曲发展的历史轨迹 / 郑洁 ; 上海音乐学院. 上海, 2004. 55 页.
158. Чжоу Веймінь. Ретроспектива китайських художніх пісень періоду «Четвертого травня». *Вісник консерваторії м. Шеньян*. Вип. 1. 1999. С. 65-71. / 周为民. 对“五四”时期以来中国艺术歌曲创作的回顾与思考 / 周为民 // 沈阳音乐学院学报. 1999. № 1. 页 65-71.
159. Чжоу Ї. Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Вип. ХХІ, ХНУМ ім. І.Котляревського. Харків, 2020, с. 137-149.
160. Чжоу Ї. Презентація образу Батьківщини в творчості сучасних китайських вокалістів. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Вип. ХІХ–ХХ. ХНУМ ім. І. Котляревського. Харків, 2020. С. 285–297.
161. Чжоу Чживей. Сравнительная интерпретология: пути адаптации певца к инонациональным исполнительским традициям : рукопис дисс. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2012. 179 с.

162. Чжу Лян-Чжі. Естетика Китаю. Пекін : Пекінське університет. вид-во, 2006. 400 с. / 朱良志. 中国美学十五讲 / 朱良志. 北京 : 北京大学出版社, 2006. 400 页.
163. Чжу Фенюй. Народні елементи китайських художніх пісень. *Освіта і мистецтво*. Вип. 1. 2006. С. 88-89. / 朱峰玉. 中国艺术歌曲的民族化 / 朱峰玉 // 艺术教育. 2006. № 1. 页 88-89.
164. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) : монографія. В 2 т. Т. 1. Харків : Основа, 2001. 518 с.
165. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) : монографія. В 2 т. Т. 2. Харків : Основа, 2001. 400 с.
166. Шекера Я. В. Генеза і функціонування художніх образів у китайській поезії епохи Тан (VII - X ст.): автореф. дис. ...канд. філологічних наук. Київ, 2006. 20 с.
167. Шекера Я. В. Генеза та функціонування образів на позначення часу у давній та середньовічній китайській поезії. *Сходознавство*. № 29-30. 2005. С. 141-150.
168. Шекера Я.В. Концепт порожнечі в китайській культурі: походження та репрезентація в поезії доби Сун (X–XIII ст.). Proceedings of The Second International Scientific Conference “*China, Korea, Japan: Methodology and Practice of Culture Interpretation*”. Kyiv-Seoul : 2011. P. 230-239.
169. Шекера Я.В. Китайський романс доби Сун (X-XIII ст.): генеза та образотворення. Сучасний погляд. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 75. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. С. 337-349.
170. Шекера Я.В. Віддзеркалення філософії даосизму в китайській поезії доби Сун (на прикладі творчості Су Ши, 1037-1101). *Хроніка-2000. Кетяг калини і цвіт сливи: Україна – Китай*. Вип. 1 (83). Київ, 2010. С. 719-728.

171. Шекера Я. В. Сутність та витоки художньої образності китайської поезії. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність*: Зб. ст. Київ, 2005. С. 100-105.
172. Ши. *Літературознавча енциклопедія у 2 т.* Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ, ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М-Я, с. 586.
173. «Шицзін». *Літературознавча енциклопедія у 2 т.* Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ, ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М-Я, с. 586-587.
174. Ші Вейчжен. Поєднання музики і літератури у вокальному мистецтві. *Народна музика*. Вип. 5. 2012. С. 46-48. / 石惟正. 音乐和文学在声乐艺术中的结合 / 石惟正 // 人民音乐. 2012. № 5. 页 46-48.
175. Юань Ке. Збірка китайських міфів. Пекін : вид-во дитячої літератури, 2017. 403 с. /袁克. 中國神話集 (中文版). 中國北京; 浙江大學出版社中國少兒出版社, 2017. 403 页.
176. Юань Цінь Фан. Національні музичні інструменти. Пекін : Народна музика, 1987. 572 с. / 袁静芳. 民族器乐 / 袁静芳. 北京 : 人民音乐出版社, 1987. 572 页.
177. Юань Цінь Фан. Національна інструментальна музика. Пекін : Вид-во «Народна музика», 2004. 572 с. / 袁静芳.袁静芳. 民族器乐.北京: 高等教育出版社. 2004. 572 页.
178. Юдкин И. Н. Проблема «Восток – Запад» в исследовании музыкальной культуры: попытка определения. *Проблемы музыкальной культуры* : сб. ст. / [сост. Юдкин И. Н.]. Вып. 2. Киев, 1989. С. 40-51.
179. Ює Лі. Вивчення шляхів розвитку китайських художніх пісень в ХХ ст. Нанкін : Пед. ун-т Нанкіна, 2007. 55 с.岳李. 20 世纪中国艺术歌曲发展轨迹初探 / 岳李. 南京师范大学, 2007. 55 页.

180. Юй Сінь. Локальний характер китайських художніх пісень. *Вісник пед. ун-ту пров. Чжецзян*. Вип. 1. 2005. С. 89-92. / 余鑫. 论中国艺术歌曲创作的本土性 / 余鑫 // *浙江师范大学学报*. 2005. № 1. 页 89-92.
181. Ян Інлю. Історія давньої китайської музики. Пекін : Нар. муз. вид-во, 1981. 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
182. Ян Жухуай. Основи аналізу музики (на прикладі китайських і європейських музичних творів). Пекін : Вид-во «Культура і мистецтво», 2003. 590 с. / 杨儒怀 杨儒怀. 音乐的分析与创作, 北京: 人民音乐出版社 2003. 590 页.
183. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть. Рукопис дис. ...канд. мистецтвознавства. Львів, 2016, 192 с.
184. Ames R. T., Tu Weiming. Confucianism *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Britannica Inc., 2012
185. Chinese Landscape Paintings [Електронний ресурс]. *FeltMagnet*: електронний журнал 10.11.2016. URL: <https://feltmagnet.com/> (дата звернення: 14.03.2023)
186. Eliade M. History of faith and religious ideas. Volume II: from Gautama Buddha to the triumph of Christianity. Chicago: University of Chicago Press, 1985, 580 p.
187. Fitzgerald C. P. China: A Short Cultural History. (The Cresset Library), New-York, Vintage/Ebury, 1986, 648 p.
188. Huxley, A. The Doors of Perception, Heaven and Hell, London, Chatto & Windus, 1968. 151 p.
189. Idema Wilt L. Old Tales for New Times: Some Comments on the Cultural Translation of China's Four Folktales in the Twentieth Century. *Taiwan Journal of East Asian Studies*. 2012, 1. P. 42.

190. Lincoln B. *Myth, Cosmos, and Society: Indo-European Themes of Creation and Destruction*. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 278 p.
191. Liu, C. C. *A Critical History of New Music in China*. Translated by C. Mason. Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.
192. Lu Jie. The Category of “Concept” in the Paradigm of European and Chinese Music Cultures. *Educational and behavioral Issues in Modern World*. II. Collected Works. Ternopil, 2014. P. 155-165.
193. MacKenzie J. M. *Orientalism : history, theory, and the arts*. Manchester : Manchester University Press, 1995. 75 p.
194. Melvin S. *Rhapsody in red: how western classical music became Chinese*. New York : Algora, 2004. 362 p.
195. Owen St. *The Great Age of Chinese Poetry. The High T'ang*. Yale University Press, New Haven, 1981. 440 p.
196. Rickett W. Allyn. «Kuan tzu 管子» Loewe, Michael. *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide*. Berkeley: Society for the Study of Early China; Institute of East Asian Studies, University of California Berkeley, 1993, pp. 244-51.
197. Rowley G. *Principles of Chinese Painting*. 3 Edition. N. J. Princeton, Princeton University Press, 1974. 125 p.
198. Spence, J. D., *The Search For Modern China*. 2nd edition. New York: W. W. Norton & Company, 1990. Pp. 539-543.
199. *The Cambridge history of Chinese literature / edited by Kang-i Sun Chang and Stephen Owen*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2010. Vol. 1. 711 p.
200. Thompson, M. *Eastern Philosophy (Teach Yourself: Philosophy & Religion)* London: English Universities Press, 2013, 256 p.
201. Yu Tang, *Confucianism, Buddhism, Daoism, Christianity and Chinese Culture*, China Academic Library, Foreign Language Teaching and Research Publishing Co., Ltd and Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2015. 264 p.
202. Selden, M. *Yanan Legacy: The Mass Line. Chinese Communist Politics in Action*, Seattle, London, 1970, C.101-109

203. Werner E. T. C. Myths and legends of China. BiblioLife, 2008, 408 p.
204. Xiaole Li. Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models : D.M.A. dis. University of Hawai Library. USA, 2003. 380 p

Інтернет-ресурс:

205. [Весняні надії — Ду Фу, читати повністю текст твору українською мовою онлайн \(ukrlib.com.ua\)](http://ukrlib.com.ua) (дата звернення 28.06.2023).
206. [Вірші Лі Бо українською мовою - Dovidka.biz.ua](http://Dovidka.biz.ua)
207. З китайської поезії. Переклади Ярослави Шекери. URL: <http://www.zahidshid.net/index.php?rt=pereklad&num=5&start=2> (дата звернення 15.06.2023)
208. Ієрогліфічне письмо. URL: http://pidruchniki.com/79475/kulturologiya/iyeroglifichne_pismo (дата звернення 14.07.2023)
209. Китайська лірика епохи Тан. Лі Бо, Ду Фу. Переклад Л. С. Первомайського. URL: [Китайська лірика епохи тан - Лі Бо, Ду Фу читати онлайн » Народна Освіта \(narodna-osvita.com.ua\)](http://narodna-osvita.com.ua) (дата звернення 12.06.2023)
210. Китайська поезія: переклади Ярослави Шекери. URL: <http://www.angelfire.com/tn/tysovaska/contest05/translation04.html> (дата звернення 02.02.2023)
211. [Ночівля у теремі біля річки — Ду Фу, читати повністю текст твору українською мовою онлайн \(ukrlib.com.ua\)](http://ukrlib.com.ua) (дата звернення 02.02.2023)
212. Поезія Лі Бо. URL: <http://school.xvatit.com/index.php?title> (дата звернення 16.02.2023)
213. Поезія Ду Фу. URL: <http://www.ukrlib.com.ua/books-zl/printthebookzl.php?id=126&bookid=0&sort=1> (дата звернення 08.04.2023)
214. Сюй Хо. Особенности китайского национального характера. Ч. 1. [Электронный ресурс] // Молодой ученый. 2011. № 2. Т. 2. С. 180-181. URL: <http://www.moluch.ru/archive/25/2644/> (дата звернення 05.01.2023)
215. Конфуціанство. URL: <http://textbooks.net.ua/content/view/6302/42/> (дата звернення 07.12.2022)

216. Філософські концепції конфуціанства та даосизму. URL: http://pidruchniki.com/17280924/religiyevnavstvo/filosofski_kontseptsiyi_konfutsianstva_daosizmu (дата звернення 10.11.2022)
217. Філософські вчення Стародавнього Сходу. URL: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/dovi1.html> (дата звернення 18.09.2022)
218. Характерні риси філософії Стародавнього Китаю. URL: http://stud.com.ua/28816/filosofiya/harakterni_risi_filosofiyi_starodavnogo_kitayu (дата звернення 16.11.2022)
219. Хрестоматія китайської літератури doc. URL: <https://studfile.net/preview/7352429/page:36/> (дата звернення 15.11.2022)
220. Чжуан-Цзи. URL: <https://newacropolis.org.ua/articles/chzhuan-tszy> (дата звернення 14.03.2023).
221. Chang, Tingting, "A Survey of Selected Classical Chinese Art Songs for Solo Voice and Piano from 1920 to 1950" (2020). *Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports*. 7518. <https://researchrepository.wvu.edu/etd/7518> (дата звернення 21.03.2023)
222. Li'an C., Yodwised, C. Chinese Art Songs in 1920-1949: Vocal Pedagogy and Singing Technique. *Asia Pacific Journal of Religions and Cultures*, 6(1), 2022, P. 64-78. URL: <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/ajrc/article/view/256164> (дата звернення 19.01.2023)
223. Shih King, the Book of Odes. https://sacred-texts.com/cfu/sbe03/index.htm#section_007 (дата звернення 15.01.2023)
224. Zhu, Gehui, "A Selective Study on Chinese Art Songs after 1950". *Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports*. 2021/ 8287. <https://researchrepository.wvu.edu/etd/8287> (дата звернення 18.07.2023)

Додатки

Додаток № 1

Список проаналізованих пісень (у хронологічній послідовності)

1. «Пісні про ліс» (автор вірша і музики – Скандель Сайп), 1920.
2. Обробка народної пісні «Жасмин» Хі Фана, 1931.
3. «У горах» Чень Тянхе на вірш Сюй Чжи Мо, 1931.
4. «Думки про весну» Іннь Шаннена на вірш Дон Сюньгуаня, 1932.
5. «Пісня рибалки» Жень Гуана на слова Ан Е, 1934.
6. «Над снігом зимові солодкі квіти» Хуана Дзи на слова Лю Сюеаня, 1935.
7. «Сніг» – це твір для баритона у супроводі фортепіано Шена Мао і Тана Ке на мелодію Чін Юань Чуна і слова Мао Цзедуна, 1936.
8. «Рідне місто за хмарами» Ліна Шенсі на вірш Вей Ханьчжана, 1938.
9. «Запитайте солов'я» Хуана Юй Ді на слова Сюйя Цзян Ву, 1954.
10. «Нова пісня гір, де вирощують чай» Те Шаня до поетичного тексту Лян Шанцюань, 1956.
11. «Епіфілум» Джи Тона, вірш Джао Ханді, 1957.
12. «Дев'ять миль гір, десять миль ярів» Люй Юаня на слова Сюй Мінці, 1959.
13. «Пісня про Усурійський човен» або «Усурійська баркарола» Ван Юньцзя і Го Сона на вірші Ху Сяоші, 1962.
14. «Річка Тарим» Криму на слова Чень Ке'Джена, 1964
15. «Місячна квітка» Лю Хона до поетичного тексту Цюй Цона, 1970
16. «Ранок у Мьяолінг» з музикою і словами Байя Ченженя, 1974.
17. «Настає весна» Чжен Цюфен на слова Цянь Гуї Ло, 1979.
18. «Прекрасна оливкова гребля» Ван Цзу Цзе до поетичного тексту Цюй Цона, 1979.

19. «Памір – яке прекрасне моє рідне місто...» Чжена Цюфена за віршем Цюйя Цона, 1979.
20. «Білі хмари неначе хадак» Вей Вея за віршем Ні Вейде, 1987.
21. «Ранок у лісі» Сюйя Пейдона за віршем Чжана Шисє.1996.
22. «Жовта журавельна башта» Лю Джун Цяна на слова Цвей Хао, епохи Тан, 1996.
23. «Пастораль на луках» Вана Хешена на слова Му Ге, 1998.
24. «Приходьте до Шамбали, щоби спостерігати за сонцем» зі словами і музикою Джоу Гоціна, 2000.
25. «Квітуча гілка сливи» Сюй Пейдона, на вірші Хань Цзіньтіна, 2000.
26. «Бийте в барабан Чангу» Ціннь Фен Хао за поезією Лі Цзе Сі, 2001.
27. «У зеленій долині» Лю Цона на вірш Дзіннь Хонвея. 2002.
28. «Весняний дощ у Сішуанбаньні» Чень Йона на слова Дзіннь Хонвея, 2003.
29. «Квітка алоє» Їнь Ціня на вірш Хе Донцзьова, 2004.

Додаток № 2

Список опублікованих праць за темою дисертації

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

1. Сун Хан. Символи і метафори квітів у китайській камерно-вокальній музиці ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса, Видавничий дім «Гельветика», 2021. Випуск 33, книга 2. С. 88–199. (292 с.). DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-16>
URL: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/Music-art-and-culture.pdf>
2. Сун Хан. Єдність поетичного і музичного начала у відображенні природи в китайській камерно-вокальній музиці ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. № 1. С. 180–187. (209 с.). DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-25>
URL: <http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/497>
3. Сун Хан. Символи природи в утіленні патріотичних почуттів (на прикладі китайської камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ століть). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. Львів, Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 49. С. 60–66 (73 с.)
URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/711>
DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-09>

Публікації апробаційного характеру

1. Сун Хан. Символіка весни в китайській вокальній творчості ХХ – ХХІ століття. *Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих, 1–2 березня 2022 року : протоколи засідань*. Львів, 2022. С. 64–69. (92 с.).

2. Сун Хан. Символи і метафори квітів у китайській камерно-вокальній музиці ХХ ст. *Тези ХХІІ Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці», 10–12 січня 2022, м. Київ. С. 98–100.*
3. Сун Хан. Специфіка сприйняття образів природи в китайській вокальній музиці (культурологічно-компаративний аспект). *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика: збірник матеріалів та тез ХІІІ міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 28 квітня 2023) / [редактор-упорядник Андрій Душний. Дрогобич: Посвіт, 2023. С. 47–51. (180 с.).*

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на наступних конференціях

1. Тема доповіді: «Образно-семантичні засади вокальної творчості китайських композиторів ХІХ – початку ХХІ століть». *Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи». Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет. 18–19 листопада 2021 р.*
2. Тема доповіді: «Єдність поетичного і музичного начала у відображенні природи в китайській камерно-вокальній музиці ХХ ст.». *Четверта Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Сучасні аспекти теорії та практики оперного співу Україна-Китай: музичний діалог». Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 25–25 листопада 2021 р.*
3. Тема доповіді: «Символіка весни в китайській вокальній творчості ХХ – ХХІ століття». *Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих. Львів: ЛНМА імені М.В. Лисенка, 1–2 березня 2022 р.*
4. Тема доповіді: «Символи і метафори квітів у китайській камерно-вокальній музиці ХХ ст.». *ХХІІ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. 10–12 січня 2022 р.*

5. Тема доповіді: «Символи весни у китайській вокальній музиці». II Всеукраїнська студентська науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин. Львів: ЛНМА імені М.В. Лисенка, 27 лютого 2023 р.

6. Тема доповіді: «Специфіка сприйняття образів природи в китайській вокальній музиці (культурологічно-компаративний аспект)». *VIII Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика»*. Дрогобич: ДДПУ імені І. Франка, 28 квітня 2023 р.