

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Шень Шуюе

**КАМЕРНІ ВОКАЛЬНІ ТВОРИ НА ВІРШІ СТАРОВИННИХ ПОЕТІВ У
ДОРОБКУ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ О. В. Єременко,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри хореографії та
музично-інструментального
виконавства

« ____ » _____ 2021 року

Виконавець

_____ Шень Шуюе
« ____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Камерно-вокальна музика Китаю: особливості становлення.....	6
1.1. Китайські пісні на вірші старовинних поетів у контексті камерної вокальної музики.....	6
1.2. Провідні принципи дослідження означеного феномену.....	13
Висновки до розділу 1.....	18
Розділ 2. Особливості взаємозв'язку музики та поетичного тексту у камерних вокальних творах.....	20
2.1. Пісні китайських композиторів XX- початку XXI століття.....	20
2.2. Специфіка виконавської інтерпретації пісень на вірші стародавніх поетів.....	37
Висновки до розділу 2.....	48
Висновки.....	49
Список використаних джерел.....	52

ВСТУП

Актуальність теми Актуальність означеної теми зумовлена прагненням різних країн і регіонів до інтеграції в галузі мистецтва, втілення специфіки національних традицій та досвіду мистецької творчості в нових історичних умовах, які характеризуються активізацією культурного взаємообміну, що набуває рис глобального характеру. У цьому процесі важливо виявити основні чинники розвитку національних традицій за умов посилення мультикультурних підходів. З одного боку, – це збагачення художньої культури Китаю європейським мистецьким досвідом, з іншого, – втілення досягнень китайського музичного мистецтва в контекст загальнолюдських цінностей світової художньої культури. Своєчасність обраної теми зумовлена також складною системою китайських поетичних текстів, що надає проблемі взаємозв'язку музики та поетичного тексту в камерній вокальній творчості особливого значення і специфічного вирішення, зважаючи на необхідність з'ясування творчих завдань виконавської інтерпретації художніх пісень китайських композиторів.

Отже, викладені вище позиції й визначають, на нашу думку, необхідність та доцільність даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Означеній проблемі присвятили свої роботи такі китайські вчені, як: Ван Хонтао, Чан Ліін, Лі Чжень, Лі Шень, Лю Лянь, Чан Нань, Чжао Цзин, Ян Бохуа, Ван Тянци та ін.

Не зважаючи на те, що в Китаї існує багато виданих збірників національного музичного фольклору і праць, в яких розглядаються історичні аспекти виникнення й формування окремих жанрів народної пісні, проблематика цілісного дослідження камерних вокальних творів на вірші старовинних поетів не отримала остаточного висвітлення. Це питання розглядається в роботах Ван Чжень, Ван Юнь Сі, Дін Шань Де, Чжоу Цін Цін та ін. Публікації Лю Дін Чжи, Ван Юй Хе, Ся Е присвячені сучасній народній пісні.

Отже, наявність наукового доробку сприяє актуалізації обраної тематики камерних вокальних творів на вірші старовинних поетів у доробку китайських композиторів та засвідчує необхідність її остаточного з'ясування.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні особливостей втілення старовинних поетичних текстів у камерній вокальній творчості китайських композиторів.

Завдання дослідження:

- визначити роль художніх пісень на вірші старовинних поетів у становленні та розвитку камерної вокальної музики Китаю XX – початку XXI століття;

- обґрунтувати провідні принципи до вивчення особливостей змісту старовинних поетичних текстів у сучасній камерно-вокальній музиці китайських композиторів;

- розкрити особливості музично-образного змісту художніх пісень китайських композиторів

- висвітлити специфіку виконавської інтерпретації камерних вокальних творів на вірші стародавніх поетів.

Об'єкт дослідження – камерна вокальна творчість китайських композиторів.

Предмет дослідження – особливості китайської старовинної поезії у камерних вокальних творах.

Матеріали та методи дослідження.

У кваліфікаційній роботі використані методи системного та порівняльного аналізу, історико-аналітичні та узагальнюючі – для визначення наукового апарату праці та висвітлення процесу становлення камерно-вокальної музики Китаю.

Реалізовані мета й завдання дозволяють засвідчити, що *наукова новизна одержаних результатів* дослідження визначається тим, що:

– *узагальнено* наукову інформацію про особливості становлення камерно-вокальної музики Китаю (художніх пісень на вірші старовинних поетів);

– *здійснено спробу* з'ясувати специфіку камерних вокальних творів на вірші китайських старовинних поетів.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в тому, що отримані результати можуть слугувати основою подальших досліджень камерного вокального мистецтва Китаю, а також стати в нагоді вокалістам-виконавцям.

Апробація результатів та публікацій. Результати магістерського дослідження були представлені та обговорені на I Студентській науковій конференції «Культура і мистецтво: актуальні дискурси» (Суми, 03 листопада, 2021).

Основні положення, результати та висновки кваліфікаційної роботи відображено у двох одноосібних наукових *публікаціях*:

1. Шень Шуюе. Жанрово-стильова специфіка творчості китайських композиторів // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць: випуск 2 (14). Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. С.229-232.

2. Шень Шуюе. Камерні вокальні твори в доробку китайських композиторів // Культура і мистецтво: актуальні дискурси: матеріали I Студентської наукової конференції, 03 листопада, 2021р., м. Суми. – Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. С.41-44.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (55 найменувань). Повний обсяг дослідження становить 57 сторінок, із них основний текст – 51 сторінка.

Розділ 1. Камерно-вокальна музика Китаю: особливості становлення.

1.1. Китайські пісні на вірші старовинних поетів у контексті камерної вокальної музики.

Характерною особливістю сучасної художньої культури є прагнення різних країн і регіонів до інтеграції в галузі мистецтва, втілення специфіки національних традицій та досвіду художньої творчості в нових історичних умовах, які характеризуються істотним посиленням культурного взаємообміну, що набуває рис глобального характеру. Музика з невербальної специфіки її мови посідає у цьому центральне місце. У цьому важливо виявити основні чинники розвитку національних традицій за умов наростання мультикультурних процесів. Ця тенденція, що відображає потребу суб'єктів культури в цілісному сприйнятті світу, яскраво проявляється у композиторській творчості Китаю [8].

У художніх піснях сучасних китайських композиторів, написаних на вірші старовинних поетів VII – XII ст., знайшло відображення прагнення сучасних китайських композиторів до поєднання давніх поетичних текстів, їхнього образного змісту та композиційної техніки європейського музичного мистецтва. Звернення китайських композиторів до поезії далекого минулого ознаменувало перехід від прямого запозичення естетичних ідеалів та змістовно-інтонаційної основи німецької та австрійської пісні XIX століття до витоків китайської самобутності, збагаченої європейським досвідом музичної композиції. Для Китайської цивілізації, історія якої налічує кілька тисячоліть, проблема спадкоємності культури є однією з основних. Художні пісні на поетичні тексти старовинних поетів є яскравим прикладом втілення музичних традицій у сучасній китайській композиторській творчості. Вивчення цього значного пласта сучасної китайської музики дозволить глибше пізнати феномен втілення ідеалів минулого у сучасну творчість [10, 166-170]. Мистецькі пісні на вірші старовинних поетів відіграли важливу роль у становленні та розвитку камерної вокальної музики в Китаї. Художня

пісня – жанр сучасної камерної вокальної музики, який виник і сформувався у Китаї у 20–30-ті роки. XX ст. Найменування «художня пісня», ввів Сяо Ю-Мей, як переклад з німецької "Kunst Lieder". За цим музичним жанром професійної композиторської творчості закріпилося найменування «художня пісня». Художня пісня – це камерний вокальний твір, написаний композитором з використанням давніх чи сучасних поетичних текстів і призначений для виконання соло, як правило, у супроводі фортепіано ("І Шу Ге Цюй") [14,с.73].

Виникнення у Китаї 20–40-х років. XX ст. художньої пісні сприяло оволодінню європейською манерою співу, дуже вплинув на розвиток сучасного вокального мистецтва в країні. У становленні жанру художньої пісні яскраво виявилася основна тенденція розвитку сучасної китайської музики, а саме: поєднання своєрідності інтонаційного ладу, образного змісту традиційної китайської музичної культури та жанрової, композиційної та гармонійної системи європейського музичного мистецтва [15].

Особливе місце у китайській музиці XX століття займають художні пісні на вірші старовинних поетів, у яких яскраво втілювалися національні традиції художньої творчості, історичний досвід, інтонаційна та образно-поетична своєрідність китайської музики. Різним аспектам цієї галузі композиторської творчості присвячено значну кількість музикознавчих праць китайських авторів. Вони розглядаються: а) особливості розвитку композиторської творчості в Китаї, включаючи питання оволодіння західноєвропейським досвідом композиційної техніки, а також проблему запозичень та пошуку національної самобутності (Ван Жуй, Ван Юй-хе, Лі Лін, Оуян бей-бей, У Чунь-Фу, Хао Цзянь-Хун, Цянь Жень-Пін, Чен Кенань, Чжан Хуа); б) специфіка взаємодії мови (слова) та музики (Ван Жун-Цін, Ма Цин-фан, Хуан Янь, Цен Чен, Чжан І, Чжан Сюе-Лі, Ян Ін-Лю); в) особливості просодії китайської поезії, поетичної та музичної ритміки (Бо Ке-Лі, Лі Ган, Сі І, Лі Сі-Ань, Лі Сяо-Цуй, Лю Мін-Лань, Лю Чунде, Мао Шуй-Цин, Чжан Цзянь-Хуа, Чжао Юань-Жень, Чжоу Ду-Вень, Чжоу Мань-

Цзян, Чжоу Хао, Чень Бень-І); г) інтонаційні особливості старовинної поезії та виконання пісень на стародавні поетичні тексти (Ван Лі, Ван Яцзю-Янь, Лі Чао, Цінь Де-Сян, Чжу Дао-Чжун); д) китайське вокальне виконавське мистецтво: традиції класичної драми, народні співочі традиції, звукоутворення, артикуляція, фізіологічні аспекти співу та мови (Бо Сі-Хуа, Ван Цзю-Янь, Ван Шо, Дун Вей-Сун, Інь Цзе, Лі Сяо-Лі, Лі Хай-Янь, Лун Ліцз-Юань, Мо Цзі-Ган, Сунь Цзянь-Хуа, Тянь Чжі-Пін, Чжан Сяо-Нун, Чжен Де-Фан, Чжен Мао-Пін, Юань Чжен, Юй Хун, Юй Янь-Лі, Яо Ю-Лі, Чжан Сюй-Дун). У роботах також дається аналіз окремих пісень на вірші старовинних поетів (Ван Нін-і, Лю Цзінь-Цзюнь, Лю Ялі, Хуан Чен-Сян, Хуан Янь, Цзен Мей-Ін, Чжен Ін-Ле, Чжен Кенань, Юй Сянь -Мяо, Ян Тянь-Цзюянь).

На процес становлення та розвитку художньої пісні великий вплив зробив «Рух 4 травня». Самобутнім втіленням цього процесу стало «Сюе Тан Юе Ге» – пісні нового Китаю». Під визначенням «Сюе Тан Юе Ге» зазвичай мається на увазі урок музики в школі кінця правління династії Цін (1644–1911) та початку утворення Китайської республіки (1912–1949). Цим поняттям користувалися позначення процесу демократизації китайської культури та мистецтва початку ХХ століття. Інше значення цього визначення – пісня, спеціально написана для співу в школі – предтеча сучасної художньої пісні у китайській камерній вокальній музиці [12].

Етапи становлення камерної вокальної творчості у Китаї переважно відповідають періодизації розвитку китайської музики ХХ століття. Водночас процес становлення та розвитку камерних вокальних жанрів у китайській композиторській творчості має свої особливості [11]. Перший етап (20–40-і рр. ХХ ст.) – це період активного оволодіння основами європейської композиційної техніки, коли переважно використовувалися мистецькі прийоми пізнього європейського романтизму.

До яскравих прикладів цього періоду можна віднести такі художні пісні, як «Плин води в річці на сході» Цин Чжу, «Квітка — не квітка» Хуань

Цзи, деякі пісні Цзян Веньє, Лю Сюаня, Ма Сицзуна та ін. Другий етап (40-ті рр. XX ст.) пов'язаний із подіями національно-визвольної війни 1937–1949 рр., які зумовили висування першому плані композиторської творчості сольної і масової (хоровий) пісні патріотичного змісту. Яскравим представником цього періоду, який працював у жанрі художньої пісні, був Тань Сяо-Лінь, на творчість якого великий вплив зробив П. Хіндеміт. Яскравим прикладом цього етапу є пісні Тань Сяоліня («Довге очікування повернення чоловіка» на вірші Чжан Цзюліна). Третій етап (80-ті рр. XX ст.) характеризується новим підйомом у розвитку камерних вокальних жанрів та новаціями у галузі композиційної техніки (т.з. «Пентатонні дванадцятитонові звукоряди» Ло Чжунжуна). Пісня Ло Чжунжуна «Йдучи річкою, збираю лотос» (1980) – унікальний музичний твір цього періоду, написана у суворій відповідності з канонами серійної техніки з елементами пентатоніки [50].

Розвиток жанру китайської художньої пісні протягом зазначених етапів відбувався з різною інтенсивністю. Домінування масової патріотичної пісні у 40-ті роки. дещо знизило інтерес композиторів та виконавців до камерних вокальних жанрів. Уповільнився розвиток художньої пісні й у 60-ті роки. XX ст. у період т.з. «культурної революції», коли дотримання європейських традицій у композиторській творчості не заохочувалося [50]. До кінця XX ст. камерна вокальна творчість Китаю є значним самобутнім пластом сучасної музики, в якій стильове різноманіття та самобутній музично-образний зміст поєднується зі збереженням та розвитком традицій китайської художньої культури [25].

Китайська камерно-вокальна музика XX століття – широке поле діяльності для сучасного співака. Специфіка її образно-емоціональної сфери безпосередньо пов'язана з національною культурою та самобутністю національного самовираження [6]. Взаємозв'язок між творчістю камерного співака, його емоційною сферою і втіленням художньо-образного змісту твору в Китайському музичному мистецтві вимагає поглибленого вивчення.

У другій половині XIX - на початку XX століття в Китаї починається активний процес європеїзації всіх сфер життя. Це торкнулося, зокрема й музичного мистецтва. Не була винятком і камерно-вокальна лірика. Початок XX століття, особливо 1920-40 роки – ключовий період у розвитку її жанрів. У цей період висувається плеяда чудових композиторів – Хуан Ций (1904-1938), Цин Чжуй (1893-1959), Чжао Юаньжень (1892-1982), Сяо Юмей (1884-1940), Цзян Динся які підняли лірику до досить високого професійного рівня[49, с.145].

Її докладне дослідження поки що тільки починається, про що свідчать книги з історії китайської музики XX століття та окремі статті, у тому числі й автора роботи. Одним із найважливіших є питання про жанрове визначення китайської вокальної мініатюри європейського типу.

Ще у 20-ті роки XX століття у китайському музикознавстві з'явився термін «художня пісня», який запровадив Сяо Юмей для визначення нової китайської пісні (на відміну від традиційної). Як свідчив Ляошу Фуюй, «Сяо Юмей переклав німецький термін *Kunstlied*. *Kunst* мовою оригіналу позначає мистецтво, *Lied* – пісня, шляхом злиття вийшло словосполучення «художня пісня». Не можна не погодитися з Жуань Цзяном, що термін художня пісня «свідчить про орієнтацію на австро-німецьку культурну традицію, сприйняття її як художньо-естетичний зразок для створення даного жанру». Жуань Цзін пропонує позначення вокальних ліричних мініатюр китайських композиторів звертатися до широко відомого у Європі терміну романс. Однак і в такому жанровому підході – у зарахуванні всього корпусу таких творів лише до романсу, на думку автора цієї статті, є ущербність, оскільки жанрове розмаїття китайської вокальної лірики набагато ширше. Тут слід звернутися до класифікації російського музикознавства, яке диференційовано підходить до жанрового визначення вокальної мініатюри, з диференціації її образних і композиційних і мовних елементів виразності [17].

Прикладами типових романів є «Поема про червоні боби» Лю Сюе-аня, «Навчіть мене, як не думати про нього» Чжао Юаньжея, «Пісня про весняний

настрій» Хуан Ция, «Я живу на березі річки Янцзи» Цин Чжуя. Вони присутні ліричний сюжет, зокрема любовний, часто задіяні поетичні картини природи. Зразками такої поетизації є романси «Дотик червоних губ», «Спогади про батьківщину», «Прогулюватися снігом, милуючись квітучою сливою» Хуан Ція [34]. Образ природи у яких часто співзвучний стану ліричного героя. Наприклад, «Прогулюватися снігом, милуючись квітучою сливою» втілює мрії молодій людині знайти взимку квіти, а «Спогади про батьківщину» корелює з романсом П. І. Чайковського «Розчинив я вікно» (пейзаж, побачений під час прогулянки нагадав Батьківщину, спів птахів теж нагадало про неї, виникло бажання разом із птахом полетіти додому, тим більше, що квіти опали, і річка постійно кудись тече).

У всіх названих п'єсах співуча вокальна мелодія, не позбавлена національного колориту і підтримана самотньо структурованою фортепіанною партією, вишукано слідує за словом, видозмінюючись з кожною строфою.

Типові монологи представляють собою «Питання» Сяо Юмея, «Про що говорив західний вітер» і «Три бажання троянди» Хуан Ция, в «Трьох бажаннях троянди» відображені мрії про вічну красу, молодість і життя: у троянди – три бажання; троянда не хоче вітру, оскільки він несе їй смерть; вона не хоче, щоб її зірвала людина; як дівчина хоче завжди бути молодію. Звичайно, ці три бажання відтворюються за допомогою наскрізної строфічної форми. У ліричному монолозі «Про що говорив західний вітер» виникають асоціації людини з вітром; втілюється філософське роздуми про швидкоплинність часу, мінливості всього існуючого [36, с.18].

Риси короткого вірша з музикою присутні у мініатюрі «Квітка-неквітка» Хуан Цияна вірші з давньокитайської поезії. Вся музична тканина п'єси чуйно слідує за текстом лаконічного вірша, що малює філософське сприйняття природи, її мінливість (навесні розквітають квіти, а взимку їх немає). Однак мелодія, всупереч типології жанру, дуже співуча, риси речитації в ній ніби розчинені. Також мелодійними є вірші з музикою

«Владика неба», «Балада про продаж тканини» Чжао Юаньжея. Але, незважаючи на співучість, на перший план тут виходять особливості говірки як пріоритетні складові у становленні вокальної лінії, а саме слово, структура розмовної мови точно передаються мелодійним рельєфом (співаний мелос є). [31, с.180-185]. В епічній «Баладі про продаж тканини» є також і жанрова взаємодія, винесена композитором у заголовок, з характерними для балади рисами короткого оповідання-характеристики, незвичайної драматичної розв'язки сюжету.

Дуже поширений був у 1920-40 роки жанр драматичної пісні, позаяк у країні у період була дуже важка політична ситуація – боротьба з японськими загарбниками, важке матеріальне становище більшості населення. Патріотична, революційна тематика, громадянська лірика знаходили живий відгук найширшої публіки. Прикладами таких пісень були «Нареке Цзялінцзян» Хе Лутіна, «Батьківщина» Лу Хуабоя, присвячені боротьбі проти жорстоких поневолювачів.

Популярністю в композиторському середовищі користувалися історичні пісні та балади, зокрема, до них належать «Річка Янцзи тече на схід» Цин Чжуня. Це відома історична балада з рисами монологу. Її зміст: відомий народний герой любив знамениту красиву дівчину; але була війна, і він загинув. В епілозі – глибокий філософський висновок з несподіваним висновком: у житті багато героїв, історія багата; але все минає, як сон. Безумовно, пісні цього жанрового підвиду досить складні композиційно, оскільки в міру розгортання сюжету музичний матеріал у них найчастіше змінюється (досить провести паралель, наприклад, із «Полководцем» із «Пісень і танців смерті» Мусоргського) [38].

Створювалося в цей період і немало пісень з традиційною куплетною структурою, як, наприклад, «Чистий потік» Хе Люйдіна або філософська пісня-притча «Сплячий лев» Хуан Ція (Китай –це лев, який поки спить; але коли він прокинеться, то все зміниться; китайцям треба об'єднуватися).

Завершуючи жанрову характеристику китайської вокальної мініатюри 1920-40 років, слід зазначити, що не можна погодитися зі становищем, згідно з яким давньокитайський класичний поетичний жанр *ци*, що виник ще в Сунську епоху, призначений для вокалізації, теж називається романсом. Дана заява не обґрунтована і не підкріплена науковими дослідженнями, хоча цей жанр досить добре висвітлений в літературі. Він не має нічого спільного з європейським романсом і за змістом, і за засобами вираження. У жанрі є тільки мелодія без гармонії, як інструментальний супровід використовуються лише національні інструменти, що дублюють вокальну парію. Для *ци* не характерний фіксований нотний текст, там багато чого імпровізується.

Отже, на основі проведених міркувань можна стверджувати, що відносити всю камерно-вокальну китайську лірику 1920-40 років тільки до жанру романсу навряд переконливо. Таке обмеження неможливе хоча б і тому, що тематика багатьох мініатюр явно виходить за рамки романсового жанру [41].

Для аналізу всього розмаїття китайської вокальної лірики треба спиратися на жанрову класифікацію, розроблену російським музикознавством, що включає пісенні підвиди, вірш з музикою, баладу, монолог. іншого її різновиду), і романс, зокрема у взаємодії з елегією, баладою, і пісня-романс, і вірш із музикою, і монолог та інших.

1.2. Провідні принципи дослідження означеного феномену.

Опора китайської музики на пентатоніку, її інтонаційна своєрідність на основі тісного зв'язку з поезією вплинули на образне різноманіття сучасної китайської художньої пісні. Специфіка мелодії художніх пісень обумовлена особливостями китайської мови. Тому написання та інтерпретація художньої пісні передбачає врахування співвідношення поезики та мелодії на основі фонетичних ознак китайської мови та традиції старовинних форм поетичного тексту *ци* і *ши*, в тому числі, й ритміку вірша (пін – цзе) [43].

Із проблемою тонової специфіки китайської мови корелює тенденція інтонаційного оновлення музики. У Китаї це пов'язано з освоєнням європейської техніки композиції, конкретніше поєднанням гармонії європейського плану (насамперед це діатонічна мажоро-мінорна система) з інтонаційними особливостями пентатоніки. Інтонаційна теорія Б. Асаф'єва виконує у цьому дослідженні основну методологічну роль. Сучасні уявлення про китайську художню пісню на вірші старовинних поетів суттєво доповнено на основі методологічних підходів до дослідження співвідношення слова та музики В. Васіної-Гроссман, М. Ройтерштейна, Є. Руч'євської та ін.

Повага до вчителя, професія якого здавна була однією з найпочесніших, є однією з особливих традицій у Китаї. Безмежна повага та професійна довіра між цими двома особами стала результатом виховання ними потужного зоряного колективу оперних та камерних співаків для китайської та світової оперної сцени.

У 1996 р. в Пекіні побачив світ об'ємний працю Шень Сяна «Система виховання академічного співу», що залишається до сьогодні в Китаї єдиним фундаментальним підручником для вокалістів. Цей підручник є розгорнутим продовженням розвитку методичних принципів наставника Шень Сяна, Володимира Шушлина, матеріалами для якого послужили особисті записи Шень Сяна, зібрані під час багаторічних уроків у свого педагога, деякі матеріали з його щоденників та досвід, набутий у роботі зі своїми учнями.

У вступі до «Системи» Шень Сян наголошував, що педагогу необхідно безперервно вдосконалюватись та бути відкритим для діалогу. В роботі педагога важливо, поєднуючи якості суворості та доброзичливості, вибудувати відносини глибокої довіри з учнем, дати йому правильний напрямок у житті, прищепити загальнолюдські моральні цінності, знайти та розвинути в ньому його індивідуальний неповторний талант та навчити бути у постійному пошуку відкриттів нового у своїй професії [50]. Педагогу

важливо як дати знання, але навчити аналізувати і відчувати щастя від своїх знань.

Шень Сян стверджував, що «теоретичне керівництво без практики вельми не надійне»... «Необхідно не брати участь у порожніх дискусіях та вивчати стомлюючу теорію, а пояснити студенту, для чого йому це потрібно і показати, як цього можна досягти»... «Тільки в активному застосуванні на практиці теоретичні знання будуть ефективними».

У навчанні мистецтву співу та правильного дихання необхідно велике терпіння, т.к. це довгий шлях, що триває роки. Навчання співу складається із чотирьох етапів. На початковій стадії важливо закласти міцний фундамент. Співаку необхідно зрозуміти, що самостійні заняття без нагляду педагога на початковому етапі можуть зашкодити йому. Педагогу слід визначити, який з ділянок діапазону звучить найвдаліше і розпочинати роботу саме з нього. Розвивати діапазон потрібно дуже поступово, для цього необхідно навчити учня «співпраці почуття, голосового апарату та дихання» [49].

Спираючись на основи італійського стилю співу, що стало пріоритетним у методиці Шень Сяна, він рекомендує розпочати заняття з вправ дуже поступового розширення діапазону шляхом співу голосних А – Е – І – О – У в одній октаві з різними штрихами. Метою використання цих вправ має стати результат вироблення в учнів основ правильного вдиху та видиху, за яких результатом має стати зменшення обсягу грудної та черевної частин тулуба.

Початкові вправи повинні бути максимально простими ритмічно і мелодійно, без словесного тексту, який міг би відволікати увагу учнів та знижувати їхню концентрацію на досягненні певної навички.

Шень Сян застерігає від прагнення поспішного початку роботи над розвитком наступних навичок. Поки результативно не були освоєні попередні, за роботу над наступними вправами він рекомендує не приступати (зазначимо, що Шень Сян тут слідує традиціям італійської школи співу) [55].

Другий етап занять з співаками-початківцями заснований на оволодінні учнями наступної базової навички - правильного звуковидобування, при якому необхідно знайти і відчувати помірний, індивідуально прийнятний темп вдихання повітря і правильну позицію гортанних м'язів, поєднуючи їх роботу з роботою мови, м'якого піднебіння і губ [54]. Результатом роботи над цими вправами має стати доведений до автоматизму контроль повітряного тиску в трахеї та бронхах при провідній ролі роботи м'язів голосових зв'язок та голосової щілини.

Третій етап роботи полягає у вивченні резонаторів та їх значення у процесі голосоутворення. Резонаторами є порожнини глотки, рота, носа та грудей.

Досягнення тембрових, висотних та динамічних нюансів голосу, а також збільшення тривалості його звучання безпосередньо залежить від якості руху повітряного потоку, що рухається через рот. Повітряний потік у досягненні тембрових, висотних і динамічних нюансів є тим самостійним тілом, що коливається, за допомогою управління яким можна досягти цих характеристик. Від умов тиску повітряного потоку в бронхах та його перетворення на голосових зв'язках залежить фарбування голосу співака. Над досягненням якості руху повітряного потоку необхідно старанно працювати, щоб, в результаті, набути навичок роботи з голосовими зв'язками [20].

Учня слід навчити відчувати фази напруження та розслаблення голосових зв'язок, а також відчувати та керувати амплітудою їх зближення та розслаблення. Результатом цієї роботи має стати придбання у учня навички координувати рухи органів усєї гортані та дихальної системи та перетворювати повітряні потоки в голос.

Коли звуки будуть сукупно забарвлені і головним, і грудним резонуванням протягом усього діапазону голосу, вважатимуться, що завдання постановки голосу досягнуто.

У регулюванні роботи, здавалося б, такого складного апарату важливо навчитися до автоматизму легко і легко координувати взаємодію всіх цих

органів. При цьому вкрай важливою стає робота над психологічним аспектом діяльності співака в слуханні і спостереженні за силою і швидкістю повітря, що всмоктується і видихається [21].

Четвертий етап постановки голосу – це робота над артикуляцією. Артикуляція (лат. *articulatio* - розчленовую, членороздільна вимовляю - це вид вимови окремих звуків або способи переходу від одного звуку до іншого. Шень Сян дає визначення артикуляції як способу виконання послідовності звуків: злите (*legato*), розчленоване (*non legato*) або коротке (*staccato*).

Артикуляція тісно пов'язана із засобами музичної виразності, такими як ритм, динаміка та темп.

Артикуляційний апарат, тобто. робота органів вимови, у яких беруть участь язик, м'яке піднебіння, глотка, і навіть губи і звільнена від напруги нижня щелепа, в учнів особливо зміцнюється під час співу. Від якісної роботи над артикуляцією залежить дикція, що є найважливішою умовою виразного виконання [23].

У роботі над артикуляцією співаку обов'язково доведеться користуватися навичками активного та пасивного дихання. Тому, приступаючи до цього етапу роботи, дуже бажаним ставати вміння їх вільного застосування, доведеного до підсвідомого.

Особливу увагу у підручнику "Система виховання академічного співу" привертають оригінальні міркування Шень Сяна про роботу співака над зміною тембру свого голосу [23, с.12-15]. Використовуючи прийоми активного та пасивного дихання, співак може направити їх у роботі над зміною забарвлення свого голосу та, таким чином, модифікації його тембру. Для більш глибокої та різнобічної передачі емоційної насиченості музичного твору виховання у голосі співака такого навички ставати досягненням найвищого ступеня майстерності.

У своїй виконавській практиці професор Шень Сян широко застосовував цей метод як із способів художнього висловлювання. Вправи з цього методу, як освоєння вищої форми оволодіння секретами дихання, слід

розпочинати завершальному етапі навчання. коли вже досягнуті навички правильного вдихання та видихання, звуковидобування, доведений до автоматизму контроль над повітряним тиском у трахеї та бронхах, визначено провідну роль роботи м'язів голосових зв'язок та «голосової щілини», з'явилося відчуття «опори», вивчено резонатори та їх значення у процесі голосоутворення та резонування. У роботі над артикуляцією співаку обов'язково доведеться користуватися навичками активного та пасивного дихання [54].

«Для більш барвистого виконання твору співак повинен навчитися на короткий час довільно змінювати темброве забарвлення свого голосу подібно до того, як художник, працюючи над створенням картин, використовує фарби різних кольорів. ... Зміна тембрового забарвлення голоси у виконанні навіть найкоротшого музичного твору дозволяє розширити емоційну амплітуду створюваного образу».

Ґрунтуючись на розвитку активно-пасивного дихання у співаків як основоположного принципу їх методичного вчення, Шушлін та Шень Сян створили найкращу в Китаї вокальну школу. Результат ефективності їх методичних принципів виявився у появі чудової, визнаної у всьому світі, численної когорти співаків, що показують вищу професійну майстерність. Сьогодні ці артисти вже у четвертому поколінні прикрашають багато найкращих театрів світу та займають найвищі нагороди на світових музичних конкурсах [54, с.130-133].

Висновки до розділу 1.

1. Історія Китаю (XX століття) відзначається особливостями становлення творчості композиторів та музичного виконавства. Пройдено вагомий шлях з метою модифікації європейського музичного досвіду, а також виконавства у мистецькій культурі КНР. Відзначено, що самобутні риси камерного вокального жанру були зумовлені продукуванням пісень на основі старовинних китайських поетичних текстів.

2. Основні принципи до з'ясування старовинних текстів поетів у камерній музиці китайських вокальних композиторів пов'язані з особливостями написання та інтерпретації китайських вокальних музичних творів. Зокрема, це усвідомлення художньо-образного змісту китайських віршів, особливостей їх просодії та ритміки. Крім того, у зазначеному контексті розглянуто специфіку методичних принципів Шень Сяна, завдяки яким виховується наступне покоління китайських співаків.

Розділ 2. Особливості взаємозв'язку музики та поетичного тексту у камерних вокальних творах.

2.1. Пісні китайських композиторів XX- початку XXI століття.

У цьому жанрі камерної вокальної музики особливо чітко втілено творчі пошуки китайських композиторів у сфері відображення духовного світу людини, її світогляду, переживання почуття та розлуки, патріотичних настроїв, побутових вражень.

Серед основних образних сфер жанру художньої пісні слід виділити трудову тематику («Гра в цурбачки» Цин Чжу на вірші зі збірки «Юефу», епоха династій Цинь Хань, «Пісня про пряжу» Чжоу Шуань на вірші зі збірки «Юефу» та ін.). Не менш популярна любовна тема («Пам'ятай про мене» Лю Сюань на вірші Цао Сюецин, 1715–1764, епоха династії Цін, «Метелик, що полюбив квітку» Сі Сінхая на вірші Су Ши, 1037–1101, епоха династії Сун та ін.). Тема туги про батьківщину та рідний будинок також різноманітно представлена у віршах старовинних поетів Китаю («Тяньцзинський пісок» Сі Сінхая на вірші поета Ма Чжіюан, 1251–1321 рр., епоха династії Юань, «Роздуми тихої ночі» Сяо Шусян на вірші Лі Бей, 701-762, епоха династії Тан). Патріотична тематика – одна з основних у китайському мистецтві. Національно-визвольна війна в Китаї, що вибухнула у 30-ті роки XX ст., викликала до життя численні твори, які звали народ на боротьбу з іноземними загарбниками. Серед знакових творів цього періоду слід виділити пісню «Червона ріка» (Лін Шеньсі на вірші Юе Фей 1103–1142, епоха династії Сун) та «Повільні голоси» (Чжан Сяоху на вірші Лі Цинчжао, 1084–1156, династія Сун) [55].

Опрацювання мистецтвознавчих джерел із застосуванням методу аналізу дає можливість констатувати особливості просодії древніх віршованих форм ши іци. Форма ши втілена в одній з найдавніших китайських антологій віршованих творів «Чуські строфи» («Шіцзін» – «Книга пісень»). Це найбільш відоме та популярне джерело старовинних

поетичних текстів, покладених на музику у XX столітті. Наприклад, «Святий час» (музика Чень Тань-Хе, розділ «Шицзін» династії Цін), «Вітер і дощ» (музика Сі Сін-Хая, розділ «Шицзін» династії Хань) та ін.

Віршована форма ши, що виникла в епоху династії Тан (618-906), відрізняється жорстко закріпленою кількістю слів, рядків, чергування тонів (пін – цзе). Віршована форма ци, що зародилася в епоху династії Сун (960-1279), це один з основних поетичних джерел художніх пісень першої половини XX століття [30]. Ця поетична форма є багатим матеріалом до створення художніх пісень. Вірші не лише добре лягають на мелодію, а й повною мірою відповідають вимогам ліричної спрямованості поезії, покладеної в основу художньої пісні. У цих піснях відбито як єдність ритму, темпу, інтонаційного малюнка слів і мелодики, а й взаємне проникнення художнього початку та образності двох видів мистецтв – музики та поезії [30].

Поетичні тексти під час їх створення та побутування вокалізувались відповідно до канонів фонетики китайської мови. В даний час у зв'язку з освоєнням традицій європейської композиторської творчості, тісно пов'язаної з мовленнєвою інтонацією з одного боку, і з відносною інтонаційною незалежністю мелодійної основи вокального твору – з іншого, виникла проблема інтонаційного, а щодо старовинних поетичних текстів семантичного (сміслового) розбіжності та поетичного змісту пісні. Поруч із культурологічним підходом (включаючи методологію компаративістики) продуктивним напрямом дослідження цієї проблеми представляється концепція зонної природи слухового сприйняття, розроблена М. А. Гарбузовим [36, с.10]. Стосовно виконання пісень на вірші старовинних поетів інтонаційна невідповідність музики та поетичного тексту на рівні слова обумовлює необхідність тонкої інтонаційної (сміслової) «компенсації» на рівні фрази. Насамперед – це глибоке занурення у традицію вокалізації поетичних текстів старовинних поетів, розуміння древньої інтонаційної культури самовираження співака. До вищезазначеної проблеми примикає

другий важливий аспект виконавської інтерпретації пісень на вірші старовинних поетів, а саме: передача ритміки вірша (пін – цзе).

Проведений звуковисотний та інтонаційний аналіз художніх пісень на вірші старовинних поетів дозволяє обґрунтувати поняття інтонаційно-ритмічної модальності як відображення специфіки взаємозв'язку музики та поезії, зумовленої традиціями давньої поетичної культури Китаю [50].

Характерна риса музичного мистецтва Китаю ХХ ст. – прагнення до інтеграції культури та мистецтва до європейського та світового художнього простору, що зумовило необхідність вивчення основ сучасної композиційної техніки, жанрово-стильових тенденцій та інновацій у галузі формоутворення. Ця тенденція, що відображає потребу суб'єктів сучасного музичного мистецтва в цілісному сприйнятті світу, яскраво проявляється у композиторській творчості Китаю [48]. Осягнення китайськими композиторами та виконавцями основ європейського музичного мистецтва в єдності з естетичною, художньою та професійною специфікою їх втілення в національній композиторській творчості стає одним із актуальних завдань музикознавства, музично-виконавчої практики та музичної освіти.

Поєднання сучасного жанрового та формотворчого започаткування музичної композиції та самобутнього інтонаційного та поетичного змісту яскраво проявляється у камерній вокальній творчості сучасних китайських композиторів, насамперед у жанрі художньої пісні на вірші старовинних поетів. Китайські художні пісні на тексти з класичної поезії – унікальне мистецьке явище ХХ ст., у якому відбито як краса древньої поезики, витонченість її форми і різноманіття образного змісту. Одним із важливих факторів становлення в Китаї цього популярного жанру камерної вокальної музики стало мистецтво класичної музичної драми [1].

Китайська драма – це синтетичний вид мистецтва, сценічна дія якого включає спів, декламацію, гру на музичних інструментах. Поетичні жанри – віршовані тексти традиційної китайської поезії, пісні, оди, проза та ін. – будучи неодмінними атрибутами музичної драми, сприяють розкриттю

драматургії вистави та створенню її канонічних образів [5, с.50-51]. Повсюдно у класичне драматичне мистецтво проникають пісенні та танцювальні зразки народної творчості, елементи бойових єдиноборств, циркової вистави, акробатики та ін.

Традиційні відмінні риси китайських драм (музичний супровід, акторська техніка, сценографія, форма, стилістика, сюжет, художня вигадка і символіка, сценічні метафори та гіперболи, а також інші виразні засоби) знаходять яскраве втілення в сучасних художніх піснях. Особливо слід зазначити такі специфічні категорії китайської класичної драми, як цзин (дух), ци (темперамент), шень (виразність), юнь (смак), які, тісно вплітаючись у музичну тканину художніх пісень, мають безпосереднє відношення до виконання [35].

Вважаємо за доцільне розкрити роль музики в китайській драмі та класичній художній пісні. Музичний супровід драматичного твору – важлива складова традиційної музики Китаю. Мелодії та співи класичної драми нерідко використовуються в композиторській творчості. Щоб наголосити на традиційному стилі та національному колориті, композитори при створенні художніх пісень часто використовують характерні інтонаційні елементи з класичних драматичних творів.

Під час аналізу художніх пісень Сянь Сінхая очевидна глибока опора на просодію китайської класичної поезії. Сян Сінхай також привніс до своїх камерних вокальних творів мелодійну своєрідність драматичних вистав, насамперед елементи Пекінської опери. Наприклад, у музиці «Гілка бамбука» на вірші танського поета Лю Юйсі композитор використовував прийоми, характерні для Пекінської опери: співання заключних тактів музичної фрази, тональні зіставлення, зміну вокальної теситури та ін.

Та частина мелодії художньої пісні, яку необхідно розширити («розтягнути») за допомогою вокалізації з метою досягнення більшої виразності, може варіюватися в часі і бути більш-менш протяжною. Цей прийом іноді використовується в середині фрази, але частіше – наприкінці.

Під час виконання співають останні звуки фрази, іноді вставляються додаткові слова [47].

У деяких розділах пісні або наприкінці всього твору можуть траплятися тональні зміни. Так, наприклад, виконання останнього слова фрази, що відповідає фонетичній нормі його виголошення, глісандується на звуковисотний рівень основного тону за відчуттям співака.

Зміна вокальної теситури, що полягає у переведенні мелодії у високий регістр, що має велику експресивність, істотно розширює звуковисотний діапазон пісні. Теситурні коливання найчастіше характерні завершальної фрази твору [46].

Оперний спів та виконання китайських художніх пісень. Вокальний репертуар, що втілює традиції шенцян, цюйпай, а також Куньшаньської опери займає особливе місце в історії китайського драматичного мистецтва.

У Куньшаньській драмі актори не просто роблять які-небудь дії, а використовують узагальнені (типізовані) сценічні рухи, утворюючи тим самим особливу форму пластичного (пантомімічного) мови драматичного мистецтва. У Куньшаньській опері час, місце, що оточує дійсність, показані за допомогою імітаційних (наслідувальних) рухів акторів. За такої способи акторської гри з'являються широкі можливості для виразного відображення часу та простору [54, с.25-55]. За допомогою узагальнених формалізованих рухів актори представляють деталі сюжетної лінії, що розгортається, розповідають про місце, в якому відбувається дія, живописують навколишній пейзаж і т. д. Якщо обидві руки актора спрямовані по діагоналі вгору, це означає гори, якщо вниз – річку. Чотири чи вісім людей, що зображають слуг імператора, можуть означати також багатотисячну армію. Якщо жінка знатного походження хоче показати збентеження, вона прикриває рот віялом, якщо ж генерал кусає перо, прикріплене до шолома, це означає гнів. Вчений чоловік, щоб показати радість, має «закатати рукави». Зміни в часі та просторі також можна відобразити за допомогою спеціальних рухів. Наприклад, якщо кілька воїнів, що імітують цілу армію, обійдуть сцену

кілька разів, це може символізувати довгу мандрівку. Якщо служниця зробить кілька довільних кроків рівною підлогою, це означає, що вона піднялася сходами [55]. Якщо вчений, сидячи на стільці, заплющив очі і прикинувся сплячим, це може означати, що минула ціла ніч. Кінь зображується за допомогою батога, а човен – за допомогою весла, візок зображується полотном із намальованими колесами. Інтер'єр розкішного імператорського палацу доповнюється імператорською вартою. Ліжко, схил гори, міст, фортечні стіни – все це можна уявити за допомогою одного предмета, наприклад столу, тощо [53].

Усі описані прийоми сценічних дій можуть бути важливим елементом виконання художніх пісень. Написані на старовинні поетичні тексти, мистецькі пісні можуть бути дуже лаконічними та недостатньо інформативними. Тому при їх виконанні необхідно доповнити спів виразним поглядом, елементами пантоміми (рухи, поза, жести), щоб сенс твору був правильно витлумачений слухачами. Як виконання художньої пісні, так і театральна гра припускають досягнення особливої образної виразності, глибокого розуміння «духу» твору, піднесеності почуттів. Серед театральних діячів існує вислів: «Гра всього тіла відбивається на обличчі, а гра обличчя – в очах». Відомий майстер Пекінської опери Мей Ланьфан так говорив про роль погляду під час вистави: «Коли співаєш оперу, той, чия особа висловлює емоції, не може обдурити; відмінність полягає лише у погляді». Емоції, які може виразити погляд актора, охоплюють найрізноманітніші відтінки людських відносин і переживань – переляк, здивування, страх, боягузтво, любов, ненависть, сором, лестощі, бажання, надію, гордість, нюх, щастя, гнів, скорбота, образу, сумнів, зло, хвороба, похмілля, божевілля, симпатію, заздрість, наївність, співчуття та ін. Очевидно, що погляд актора є важливим атрибутом його майстерності. Тому при виконанні художньої пісні погляд виконавця має бути таким самим виразним, як і при виконанні оперної ролі [54, с. 37-40].

Так, наприклад, у пісні «Квітка сливи» композитора Сюй Пейдуна на вірші Хань Цзінтіна є такі рядки: Квітка сливи ви торкнувся снігу, / Розцвіла на прямовисній скелі. При їх виконанні ні співак спрямовує свій погляд безпосередньо перед собою, потім він поступово спрямовує його в далечінь, на уявну скелю з квітучою сливою.

При виконанні художньої пісні також можна використати пантомімічні рухи, пози з китайської драми, що активізує зорове сприйняття. Відповідність рухів корпусу інтерпретованого образу – одна з основних вимог, що висуваються до сценічного виконання художньої пісні. Наприклад, під час виконання ряду пісень можливим є застосування специфічної міміки та жестів (так званої «орхідеї»), характерного для драматичного мистецтва. Зокрема, у пісні Ши Фу «Довге знайомство» на вірші Юефу в процесі виконання фрази «Заходь, я хочу познайомитися зі справжнім чоловіком» у відповідності до змісту, що закладений в поетичному тексті, необхідно звернути погляд до неба. При цьому, – пальці з'єднані, руки зібрані біля грудей [5]. Зміна у положенні рук відбувається в залежності від характеру музики та змістової основи тексту. У освітленій частині сцени актор-виконавець театральну рухається, оглядається на всі боки. Слід підкреслити, що погляд сповнений почуттів, рухи легкі, невимушені, гармонійні. Сценічний рух, який характеризується досконалістю, сприяє більш повному усвідомленню змісту твору. У процесі виконання класичної художньої пісні вокаліст спрямовує свій погляд безпосередньо перед собою, потім він зорієнтовує його в далечінь, – на ворожу скелю з квітучою сливою [10].

Крім того, у класичній художній пісні закладені різноаспектні художньо-інтонаційні можливості. Музичний акомпанемент (зазвичай фортепіано), як правило, має вагоме значення у тлумаченні музичної драматургії, актуалізації динаміки сюжетної лінії твору. Тому співаки-виконавці під час опанування традицій драматичного мистецтва повинні прагнути до природності та невимушеності сценічних рухів [12].

Аналіз літератури щодо розгляду особливостей виконання художніх пісень на вірші старовинних поетів, дає можливість відзначити деяку недовомовленість, яка властива мистецтву Сходу і надає твору особливої привабливості, активізує уяву та фантазію як виконавця, так і слухача. Винайдення прихованого змісту, підтексту є важливими складовими виконавської культури співака. Китайська традиційна культура (поезія, живопис, драма) характеризується відображенням простору та часу. Ця ідейна основа спонукає уявний перехід від вигаданого до реального і, навпаки. Крім того, вона втілена у багатьох мистецьких творах. У театральному мистецтві застосовуються дуже прості декорації. Іноді замість них на сцені використовується нечисленний реквізит – столи, стільці та ін. Тому велика увага приділяється жестам та міміці з метою з'ясування часу, місця дії та змісту твору. Досвідчені актори зазначають, що декорації п'єси знаходяться на тілі актора [16, с. 115-117].³ метою передачі сюжетних подробиць актори-виконавці використовують різні прийоми, що передають почуття та емоції персонажів. Глядач нібито повністю забуває про облаштування сцени, «реальна сцена зникає, а вигадана виникає». Саме тому, що сцена практично порожня, у глядачів з'являється простір для фантазії задля образного сприйняття та можливість більш глибокого співпереживання грі акторів [17].

У процесі виконання класичних художніх пісень вокаліст також стикається з необхідністю власного перевтілення з метою передачі прихованого змісту, активізації власної уяви. Наприклад, пісня Лі Інхя «Нічний причал на березі біля Кленового мосту» на вірші Чжан Цзі є класичним зразком пейзажної лірики, в якій віддзеркалилися переживання та почуття людини. Твір сповнений численною символікою та алюзіями. Цікавою є історія створення її поетичного тексту. Після невдачі, яка спіткала поета Чжан Цзі на випробуванні накецзюй, він зазнав глибокого розчарування і вирушив на човні в Гусу (столиця царства У в період династії Тан). Сидячи на веслах, поет написав символічні чотиривірші [13, с. 70].

Ритмічна основа мелодії, що зумовлена розміром вірша, забезпечує музиці декламаційність, характерну для китайської старовинної поезії, яка детально і глибоко втілюється в музиці Лі Інхая. Зокрема, на словах *tian* (небо), *mian* (сон), *chuan* (човен) у мелодії виникає низхідний поступовий хід, подібний до подиху, потім слідує висхідний секундний хід [13, с. 66-68].

Текст вірша має глибокий поетичний зміст. Зокрема, у кожній фразі є прихований сенс, що дає простір для уяви виконавця. Прихований зміст також дозволяє акторам виявити свою майстерність та оригінальність виконавської гри. Китайське сценічне мистецтво, що передбачає взаємозв'язок вигаданого та реального, дуже тісно пов'язане з образністю художніх пісень.

Значний вплив на становлення в Китаї жанру художньої пісні здійснило мистецтво класичної музичної драми – її музичний супровід, акторська техніка, сценографія, форма, стилістика, сюжет, художня вигадка та символіка, сценічні метафори та гіперболи та ін. Активне використання мелодії китайськими композиторами в камерній вокальній творчості сприяє прояву характерних інтонаційних елементів класичної драми.

Аналіз розвитку жанрових особливостей художньої пісні у Китаї доводить значний вплив класичної музичної драми на становлення камерних вокальних надбань китайських композиторів [17].

Взаємодія поезії та музики у вокальних жанрах постійно викликає зацікавленість у науковців, адже вокальна музика знаходиться на межі двох видів мистецтв. Означена проблема розроблялась в роботах М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Б. Асаф'єва, Є. Руч'євської, Л. Алексєєвої, Л. Дмитрієва, С. Кіквідзе, Т. Мадішевої та ін. Одним з вагомих досліджень, присвячених вивченню синтетичної природи камерно-вокальної музики, є дисертація А. Хуторської «Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на матеріалі камерно-вокальної музики)». Обґрунтована автором методологія є цінним фундаментом вивчення камерно-вокального надбань, як на композиторському, так і на виконавському рівнях.

Китайська композиторка Чен І, яка мешкає нині у США, є однією із яскравих митців сучасності. У своїй власній творчості, що охоплює безліч жанрів Чен І вирішує одне із найпріоритетніших завдань, – пошук нових музичних засобів вираження своєї національно-культурної ідентичності. Саме тому свою камерно-вокальну музику вона створює на вірші стародавніх китайських поетів епохи Тан (618–907) та Сун (960–1279).

Камерно-вокальний жанр, що охоплює музику і поезію, в дійсності ґрунтується на взаємодії чотирьох дійових осіб: поета, композитора, вокаліста і акомпаніатора. У цьому творі поетичний текст та музика співіснують невід’ємно один від одного та доповнюють одне одного. При цьому музика відзначається поетичністю, а поезія музичністю [39, с. 22].

Ознайомлення з композиторською технікою Чен І, доводить, що більшість її вокальних творів мають тісний зв’язок із давньою китайською поезією. З дуже раннього віку Чен І була залучена до атмосфери традиційного китайського співу. У сім’ї вона часто чула пісні на тексти давньокитайської поезії, і сама разом з іншими дітьми співала їх [40]. Практика вокального виконання традиційних пісень вплинула на світогляд майбутнього композитора, оскільки допомогла сприйняти базові філософські та духовні поняття, такі як «споглядальне мислення» або «спрямованість у майбутнє» (Конфуцій).

Особливо приваблює композиторку поезія епохи династії Тан. Це відбувається не тільки завдяки її величезній популярності, але й тому, що для китайської аудиторії вона є визнаним рівнем. Адже вокальні твори, створені на основі цього літературного першоджерела, легко сприймаються та усвідомлюються. Поетична творчість на той час була однією з головних складових життя всього суспільства, а також основою отримання права на вступ на державну службу. До повної збірки поезії династії Тан увійшло близько 50 тисяч віршів понад 2300 поетів.

Творчість танських поетів відзначалася яскравим та відвертим стилем. Вона складається з ліричних сюжетів, описів природи та філософських

міркувань, в яких віддзеркалюються спокій, розважливість, споглядальність буддизму, а також висвітлюються соціально-культурні та етичні питання (особисті справи, сімейний затишок, нескінченна любов до людства та ін.). На початку епохи відомим поетом у Китаї був Чень Цзіан. Він відстоював позицію про те, що поезія повинна відображати реальне життя. Крім того, видатними танськими поетами були: «Небожитель поезії» – Лі Бо та «Священномудрий поет» – Ду Фу, вірші яких вплинули на поетичну творчість літераторів наступних епох [53, с.78-80].

Давня поезія династії Тан протягом багатьох століть широко вивчається у Китаї, зважаючи на те, що вона є традиційною основою для вокальної освіти підростаючого покоління у китайському суспільстві. Вважаємо за доцільне відзначити відому збірку віршів, куди входить приблизно триста віршів поезії Тан, котрі діти знають напам'ять ще до того, як навчаться читати. Композиторка Чен І виросла на цій традиції і запам'ятала в дитинстві два вірші з цієї збірки поетів Мен Хаорен та Чень Цзіан. Будучи дорослою, Чен І підшукувала для своїх творчих проєктів відповідну лірику і знову відкрила для себе ці вірші [52]. Вона відчула, що два стародавніх поета розмірковують про добре знайому їй самотність, що глибоко поселилася всередині її серця, про душевні страждання за право на надію і весняні зміни на краще. Чен І зробила власні англійські переклади на вірші, при цьому до кожного вірша була написана своя «мелодія, що пробуджує» [6, с. 34]. Так з'явився ліричний диптих «Медитація» для меццо-сопрано у супроводі фортепіано.

Слід підкреслити, що вокальний цикл «Медитація», котрий складається з двох пісень, Чен І написала на замовлення музичної спільноти «Артистичні кола» у 1999 році та опублікувала у видавництві «Теодор Прессер» у 2006 році. Вірші, обрані для твору Чен І, представлені двома основними творами з поетичної літератури династії Тан, які входять до трьохсот обраних віршів цієї епохи. Мен Хаорен (689–740) – автор віршів для пісні № 1 з «Медитації» № 1 – вважається одним із найкращих поетів свого часу. Основною темою

його творчості була природа. Незважаючи на той факт, що велике значення займають опис ландшафтів і легенд рідного міста, поет завжди ставив на чільне місце сенс та цінність людського життя. Стиль поезії Мен Хаорен став еталоном для багатьох наступних поколінь митців та слухачів [36].

Чень Цзиан (661–702) є автором лірики другої пісні з «Медитації», творцем так званого стилю символізму в поетичній літературі Тан. «Символісти» не задовольнялися описом подій поточного часу, вважаючи їх не головними, і зосереджувалися на подіях далекої давнини, звеличуючи їх значущість і всіляко відсторонюючись від подій, що описуються. Чень Цзиан був добре відомий, оскільки в нього чудово поєднувалася правильна форма вірша та проста лексика з досить вишуканим стилем. Він у його час підлягав сильному впливу традиції даосизму [35].

До династії Тан існувала віршована форма древньої китайської поезії у не закінченому вигляді. І лише поезія цієї епохи, названа Тан, набула регулярної форми з чотирьох чи восьми рядків у кожній строфі. При цьому кожен рядок складається з п'яти чи семи ієрогліфів, і в середині куплету відзначається паралельною структурою. Обидва вірші, відібрані для вокального циклу «Медитація» Чен І, мають структуру з чотирьох рядків в одній строфі. Перший вірш ґрунтується на регулярній формі з п'яти ієрогліфів у рядку, а другий має «неправильну» форму, в якій у різних рядках поєднуються або п'ять або шість знаків.

Музична основа пісень цього циклу складається з елементів західної та китайської вокальної музики, які спираються на стандартні форми. Втім, їхня фактура відзначається наспівними мелодійними лініями, що відрізняються різноманітним використанням ладів і тональностей. Обидва номери «Медитації» Чен І написані для професійних вокалістів з академічними голосами, які співають із фортепіанним акомпанементом (або у супроводі камерного ансамблю). Розмір і ритмічний малюнок обох пісень циклу співзвучні з просодіями китайської поезії (такими як: куплети, рівень тонів і цезури в межах рядка). Композитор знає, яке слово у вірші необхідно

підкреслити і розмістити на сильну долю такту та ін. Слова, що не відповідають кульмінаційним моментам та не мають поетичної напруги, поміщені на слабкі долі такту [31]. При цьому у вокальній партії зустрічаються інтонації, що притаманні пекінській опері: «напівречитатив», при якому мова і вокал послідовно змінюють одна одну; використання «носових» тонів для співу високих нот і пасажів, що відзначаються «польотністю»; вокальна мелодія часто різко йде вгору і тут же сходить до початкового тону, який повинен змінитися наприкінці музичної фрази. У вступі фортепіанної партії також відбито прийоми гри ансамблю струнних і ударних китайських інструментів, таких як дзінху (двострунна скрипка) і дало (пронизливий гонг), що супроводжують пекінську оперу сіпі [30].

Чен І завжди наполягає на тому, щоб вокальний цикл «Медитація» на всіх концертах виконувався лише мовою оригіналу. Оскільки вона переконана, що тільки так можна найточніше передати всі відтінки інтонацій мови. У 2005 році американська співачка Карен Франкенштейн (мецсо-сопрано) вперше виконала цикл на концерті в Нью-Йорку. Вона заспівала обидва номери циклу китайською мовою [34, с.160-164].

Аналіз мистецтвознавчих джерел доводить, що перша пісня «Весняні мрії» написана у простій двочастинній формі з кодою. Героїня, зображена в поетичному та музичному тексті, бореться з темним минулим і прагне оновлення, яке приносить весна. У фортепіанному вступі панують квартові висхідні інтонації, які повторюють один і той же мелодійний малюнок як фоновий супровід інструменту, що солює. Подібний прийом використовується в китайській народній музиці та в практиці інструментального ансамблю пекінської опери. Слід підкреслити, що Чен І адаптувала ці традиції до звучання голосу та фортепіано. З самого початку партії соліста та акомпаніатора рухаються незалежно один від одного, у різних ритмічних малюнках та тональностях: партія фортепіано побудована на китайській пентатоніці; вокальна партія співається у західній мажоромінорній тональності, але при цьому використовує характерні інтонації

пекінської опери. Виконання «лен-ге-ленг-ге-лонг» є набором складів, розповсюдженим у виконавській практиці співу пекінської опери, і призначені для того, щоб соліст міг з перших тактів проявити високі вокальні дані [34].

Другий номер циклу «Медитація» – «Монолог» складніший і масштабніший. Героїня збирається в далеку подорож, для того щоб знайти місце з гарними краєвидами, яке з'явилося до неї уві сні. Музична експресія Чен І дивовижно збігається з настроєм вірша, написаного півтори тисячі років тому.

Фортепіанний вступ починається з паралельних октавних фігур на форте на основі зменшеного акорду. Це створює надзвичайно різке звучання, що відображає величезний душевний надлом. Далі звучить голос, що поєднує декламацію і спів, потім виконуються глісандо від мі бемоль четвертої октави до фа п'ятої октави, трель у високій теситурі. При цьому повторюються склади «лай-лай-лай», що несуть сенс слів «пришестя, прихід» у китайській мові. У середньому розділі пісні вокальна партія виконується без акомпанементу, повторюючи текст китайською мовою, а потім звучить на англійській мові, що передано висхідною квартою. Чен І пояснює, що «перехід з однієї мови на іншу допомагає створити інтенсивну динаміку задля досягнення кульмінації; адже технічно важко змусити виконавця-вокаліста повторювати один і той самий текст кілька разів з метою досягнення емоційного напруження» [8, с. 92-97]. Такий прийом у музичній композиції, що стирає межі між двома мовами, дозволяє слухачам сприйняти та усвідомити образно емоційний розвиток у пісні. Тріолі в обох руках піаніста-концертмейстера створюють відчуття хвилювання, підводячи до кульмінації, де вокаліст виконує найвищу і найдовшу ноту ля п'ятої октави, під час якої на фортепіано виконується тремоло обома руками.

Цей фрагмент пісні зображує ті образи та події, які вбачилися поетові в його мріях. Але раптово фортепіано замовкає, і голос залишається на самоті. Вокальна партія включає кілька широких і дисонуючих стрибків, утворених

інтервалами септими, нони і тритону, які створюють моменти драматичної напруженості завдяки співацькій теситурі. Ці інтонації передають відчуття розчарування та прощання з мрією, а потім і глибокий розпач. Пісня закінчується соло виконавця-вокаліста без супроводу фортепіано, що підкреслює самотність героїні, котра вирішує продовжити свою мандрівку в пошуку прекрасного майбутнього і своєї мрії.

Партія фортепіано відіграє вагому драматургічну роль і покликана створити казкову звукову атмосферу, описану в вірші. Акомпанемент містить багато акордів тремоло і паралельних висхідних октавних акордів. Гармонійну мову пісні передає «плаваючий» лад: соль мажор – соль мінор. Це призводить до відчуття дисонансу, зважаючи на те, що партія в правій руці виконується в одній тональності, а партія в лівій – в іншій. Останні такти акомпанементу побудовані на квінтовому ході, що забезпечує невизначеність ладу, у той час як виконавець використовує терцеві тони (сі-бемоль і сі-бекар) обох тональностей.

У нашому дослідженні має значення ще одна пісня Чен І «Яскраве місячне світло» для меццо-сопрано та фортепіано, яка не має відношення до попереднього циклу. Вона була написана в 2000 році на замовлення Нью-Йоркського фестивалю пісні. У березні 2001 року відбулася прем'єра пісні, яка була виконана американською співачкою Феодорою Ханслов (меццо-сопрано) у залі Кайє Плейхауз у Хантер-коледжі в Нью-Йорку і отримала захоплені відгуки в газеті «Нью-Йорк Таймс» [8, с. 95].

Поетичною основою пісні стали вірші Лі Цінчжао – представниці епохи династії Сун (960–1279). Поезія Сун Сі має своєрідну «розмітку», яка створює основні закономірності, що визначають метр, ритм та мелодію слів у кожному рядку. Поет може просто підбирати різні слова, щоб заповнити заданий ритм вірша. Такі тексти писалися на основі різних форм метра та ритму, і ґрунтуються на чотирьох мелодіях звучання китайських слів. У таких творах пріоритету набували емоції, жіночий початок, вираження почуттів та бажань персонажа [8].

Однією із відомих представниць цього напрямку була обдарована поетеса Лі Цінчжао (1084–1151). Чен І дуже цінує поезію Лі Цінчжао, особливо один із улюблених віршів «Пальма», який переклала англійською мовою. При цьому, як заведено в поезії Сун, Чен І заповнила форму, задану Лі Цінчжао, власними словами. Обидві жінки-поетеси висловлюють подібні почуття – розбите серце героїні, яка зникла безвісти далеко від батьківщини. Не дивлячись на простоту тексту, в ньому багато абстрактних алюзій, які виражаються під час зіставлення пейзажів з людськими емоціями. Так, краєвиди безмежних лугів відповідають сумному настрою, а ближні та далекі краєвиди відповідають картинам минулого та майбутнього [8].

Краще зрозуміти пісню «Яскраве місячне сяйво» Чен І допоможе фортепіанна п'єса К. Дебюссі «Місячне сяйво», яка демонструє тонке звукозображальне втілення нічного пейзажу. Змішування у Чен І атональності з пентатонікою породжує незвичайну «місячну» звучність, що підсилює почуття туги за рідним домом. Рух місяця небом зображує фортепіанна партія, а самотнє серце героїні – вокальна. Прелюдія та постлюдія використовують один і той же матеріал: атональне остинато, яке часто використовується в пісні для об'єднання частин. Воно малює в уяві картини яскравої місячної ночі, що мимоволі змушує проводити паралелі з твором К. Дебюссі.

Вокальна партія вступає в четвертому такті, виконуючи пентатонну плавну наспівну мелодію, яку «перекриває» тремоло в лівій руці піаніста. Така ж фігура тремоло виконується у фортепіано правою рукою, а інтонації вокальної мелодії знаходять свій відбиток у низькому регістрі інструменту. Таке переплетення фактури відбиває одне з головних світоглядних констант китайської філософії: зв'язок природи та людини – душа людини піднімається до Місяця, а Місяць молиться за душі людей. У вокальній партії відчувається стиль співу пекінської опери, особливо у висхідному мотиві шістнадцятими нотами з вираженою «недосказаністю» наприкінці фрази на

словах «цілує зелені пасовища...», що посилює емоції ностальгії [10, с.168-173].

Далі відбувається повернення до образу спокійного місячного світла, яке з'єднується з самотнім серцем. Друга інтермедія побудована на новому матеріалі і виконується в дуже високому регістрі. Цей звукозображальний прийом використовується для передачі мерехтливого місячного сяйва. У кульмінації вокалістка співає найвищу ноту сі-бемоль другої октави тривалістю п'ять чвертей, що є досить складним завданням для більшості власниць меццо-сопрано. Завершує пісню атональне остинато, що знову виконується з великою кількістю повторень, але з меншою динамікою [10].

Отже, зацікавленість Чен І до давньої китайською поезією сприяла пошуку текстів, які надихнули її подальшу музичну творчість і дали можливість відчути себе частиною великої китайської культури. Камерно-вокальна лірика Чен І, що включає цикл «Медитація» та пісню «У яскравому місячному сяйві» яскраво демонструє процес втілення поетичного першоджерела музичними засобами. Баланс між поезією та музикою зміщується відповідно до музичного задуму композитора; цей баланс задається композитором через вибір моделі взаємодії «текст – музика». Образно-емоційні константи поетичного першоджерела (весни, оновлення, мрії, аварії надій, самотності) знаходять своє вираження у синтетичному творі [10, с.166]. Інтонаційна складова партії соліста та концертмейстера втілюється за допомогою музичних елементів пекінської опери, однак вони переосмислені з урахуванням авторського розуміння та виконавчої практики. Широкий вокальний діапазон, вимоги до тональної точності та якості звуку у вокальній творчості Чен І завжди становлять певну складність для меццо-сопрано. Проте, тембру голосу меццо-сопрано композитор віддає вирішальне значення і ставить його вище вокальної техніки та музичного супроводу. Вокальний стиль Чен І ґрунтується на поєднанні китайських національних музичних традицій та світового музичного досвіду. Композитор демонструє новаторське об'єднання виразних засобів традиційної китайської музики та

сучасних західних форм композиції, а завдяки своєму походженню вона збагачує свої твори духовністю китайських філософських концепцій [10, с. 169].

2.2. Специфіка виконавської інтерпретації пісень на вірші стародавніх поетів.

З метою з'ясування специфіки виконавської інтерпретації художніх пісень на вірші старовинних поетів на основі аналізу наукових джерел зазначено, що елементи традиційної культури співу впливають на сучасне вокальне виконавське мистецтво Китаю, а також відбувається вплив традицій китайського драматичного мистецтва на виконавську інтерпретацію художніх пісень. Особливості артикуляції при виконанні художніх пісень на вірші старовинних поетів зумовлюють розвиток вокально-виконавських компетенцій співака, зокрема під час виконавської діяльності У Біся, Цзян Цзяцяна, Лі Тао [8].

Слід підкреслити значення елементів традиційної культури співу у сучасному вокальному виконавському мистецтві Китаю, зокрема під час вокальної інтерпретації художніх пісень. У європейському виконавському мистецтві при інтерпретації камерної вокальної музики зазвичай застосовується вокальна техніка *bel canto*. Водночас у своє виконання вокальних творів співаки нерідко привносять елементи народного співу, що надає виконавському стилю особливої своєрідності та виразності. Ця особливість властива і виконавцям китайських мистецьких пісень. При цьому співаки використовують такі виконавські прийоми: а) запровадження спеціальних звуків (тонів), що доповнюють мелодійний малюнок, з метою надання співу особливого колориту та своєрідності; б) «прикраса» мелодії (звукові комбінації у вигляді форшлагів, мордентів, об'єднання/розчленування звуків штрихами легато/стаккато, а також вібрато та глісандо на окремих звуках). Дані прийоми часто зустрічаються і в техніці

bel canto, але при виконанні китайських художніх пісень співак, керуючись традиціями та особливостями власної манери співу, самостійно варіює ці прийоми, оскільки вони зазвичай не вказані композитором у нотах [48].

Слід зазначити, що традиції китайського драматичного мистецтва вплинули на виконавську інтерпретацію мистецьких пісень. Розгляд впливу на вокальне виконавське мистецтво традиційної китайської драми, зокрема Пекінської опери, зумовило особливості стилістики виконання мистецьких пісень. Мистецтво класичної музичної драми є одним із важливих факторів становлення камерної вокальної музики у Китаї [48, с.197]. Традиційні відмінні риси китайських драм, музичний супровід, акторська техніка, сценографія, форма, стилістика, сюжет, художня вигадка та символіка, сценічні метафори та гіперболи, а також інші виразні засоби знаходять яскраве втілення у сучасних художніх піснях. Особливо слід зазначити такі специфічні образно-сміслові категорії китайської класичної драми, як цзин (дух), ци (темперамент), шень (вираз), юнь (смак), які відображені у змістовному контексті та зміст художніх пісень. Виділяються три аспекти взаємопроникнення виразних засобів художньої пісні та драми: а) музика; б) сценічні традиції китайської класичної опери; в) здійснення вигадки та реальності в драматичній дії та художній пісні [48].

У контексті нашого дослідження висвітлюються вокально-виконавські компетенції співака – інтерпретатора мистецьких пісень на вірші старовинних поетів. Зокрема, велику увагу приділено розгляду такого аспекту виконавської інтерпретації мистецьких пісень, як артикуляція. З давніх-давен і до теперішнього часу китайські співаки і викладачі вокалу слідували принципу «точна дикція – звучний голос». Китайська традиція виділяє три умови досконалого виконання мелодії: чіткість вимови, чистота звуку та точність тону. Опанування правильною дикцією, в основі якої лежить артикуляція, є важливою умовою виразного виконання, його художньої переконливості та колоритності. У культурі китайської мови велике значення надається інтонації та витонченості вимови [50]. Лише за

умови глибокого розуміння специфіки китайської мови та точної передачі її мовних особливостей, можна говорити про художню цінність виконавської інтерпретації китайських художніх пісень. Цей висновок підтверджується порівняльним аналізом виконання художньої пісні Лі Інхая на вірші Чжан Цзі «Нічний причал на березі біля Кленового мосту» видатними китайськими співаками У Біся, Цзян Цзяцяном та Лі Тао, які повною мірою володіють традицією вокалізації старовинних віршованих текстів та талановиті втілюють їх у інтерпретації сучасних пісень. Найбільш яскраво відмінності у манері виконання пісень названими співаками виявляються у трактуванні метроритмічних особливостей, насамперед, фермат та агогіки, а також вокальної мелізматики (форшлагі, морденти, трелі), що характеризує їх індивідуальний виконавський стиль [50].

В історії музичного мистецтва Китаю чільне місце належить творчості Чжу Цзяньєра (1922-2017). Ім'я, дане композитору при народженні – Чжу Жонші. Коли він слухав музику Неєра, яка його вплинула на нього, він вирішив взяти собі псевдонім Чжу Цзяньєр. Згодом він згадував: «Якби Нейер не так рано помер, то він був би китайським Бетховеном. Я взяв псевдонім Цзяньєр, бо хотів продовжити його творчий шлях» [54].

Його багатогранна спадщина – багатодатний матеріал для дослідників. Чжу Цзяньєр – видатний китайський композитор із міжнародним авторитетом. Серед його численних композицій: 10 симфоній, 19 творів для оркестру (з них – 17 увертюр), симфонічні поеми, камерні симфонії, концерти, «Героїчна поема» для хору з симфонічним оркестром, безліч творів для камерного складу та китайських народні інструменти. Аналіз останніх публікацій на тему. Камерно-вокальне творчість Чжу Цзяньєра – одна із малодосліджених сторінок китайської музики, оскільки композитор відомий, перш за все, масштабними симфонічними полотнами, поряд з хоровими та сольними вокальними творами. У зв'язку з цим інтерес музикознавців був спрямований насамперед на великі твори композитора [53].

Опрацювання наукових джерел доводить, що найважливіші смислові функції камерно-вокальної творчості композитора У його творах зустрічаються патріотичні пісні, епос, філософська, любовна, пейзажна лірика. Часто у своїх вокальних творах композитор є автором тексту. Так, у пісні «Пам'ять» на власні слова він творчо осмислює традиції народних пісенних оповідей циньшу (у супроводі цитри) та мелодійного типу оповідей маньбань (повільні), пов'язані з насиченням мелодики внутрішньоскладовими розспівами, речитативно-декламаційних жанрів традицій народних оповідачів шошудів. У своєму музичному рішенні композитор заломлює зв'язок внутрішнього світу героя із зовнішніми обставинами. Загострена експресія виконання вокальної партії пов'язана із насиченням мелодики внутрішньо складовими розспівами [53]. Очевидно, найбільш відповідним духом даної пісні є драматичне, особистісне забарвлення. За жанром пісня є монологом, мелодія широка, інтенсивність звучання значна. Чжу Цзяньєр демонструє бездоганне розуміння китайської народно-національної музичної традиції. На це вказує виклад наспіву у строго витриманій натурально-ладовій діатоніці з активною опорою на плагальність, синтез протяжної пісні маньбань з характерним вільним метром з чергуванням розмірів на $3/4$ та $2/4$, речитативно-декламаційний склад, стилістика якого виявляється у процесі розвитку музичного образу.

Музичну картину відкриває розгорнутий вступ фортепіано, вводячи слухача у світ билинних оповідей шошудів. Імпровізаційність, властива їхньому стилю, зумовила свободу інтонаційно-ритмічного викладу. Основу супроводу вокальної мелодики складають звукоряди, що виникли на основі пентатоніки у поєднанні з семиступними діатонічними ладами, характерними для національно-музичного стилю маньбань, пов'язаного з інструментальною традицією наспівів та награвань виконання на піпі, цинь, баньху, барабанах.

Величезна роль належить лінеарності, і навіть багатоголосному викладу. Імпровізаційність досягається за рахунок співання пентатонних оборотів, розспівування та орнаментування складів. Національний початок

проявляється також у вигляді характерних ритмічних формул, пунктиру, синкопування. Стильову палітру пісні збагачує фортепіанний супровід з характерними прийомами звукотворчості. Гармонічно підтримуючи вокальну партію, фортепіано виконує роль «мальовничого» тла [55]. Постійне обігравання єдиної мелодійної канви в голосі підтримується безперервним варіюванням фортепіанної фактури, характерним для жанру маньбань повільним розспівом, свободою агогіки та ритміки.

Взаємодія вокальної та фортепіанної партій «координується» завдяки поетичному тексту: завдання співака входить його інтонування, вимовляння, а завдання концертмейстера – «зображення» подій, що описуються. Виконавче втілення партії фортепіано подібного роду вимагає від піаніста володіння тембровими фарбами фортепіано, що робить інструментальну сферу своєрідним провідником авторського задуму, оцінки того, що розповідається у вокальній партії. Так створення образу-символу інструменту цинь вимагає від концертмейстера як вміння імітувати тембр, так і знань традиції китайської музики, для якої цей інструмент є символом вищих духовних цінностей. Комплекс виразних засобів створює емоційну насиченість, виявляючи яскраве лірико-драматичне обдарування Чжу Цзяньєра.

«Гада Мейлінь» відноситься до такого жанрового різновиду камерно-вокальної музики, як пісня-балада. У ньому оспівується образ героя – ватажка ихэтуаньського народного повстання у Північному Китаї проти іноземного втручання у внутрішню політику та релігійне життя Китаю у 1898-1901 роках. Композитор заломлює елементи найдавнішої пекінської пісенно-казкової традиції під барабан, що розповідає про історичні події. Образ героя присутній протягом усієї пісні. Структура твору – три куплети та кінцівка [53].

Вокальна партія народжується з першої фрази вступу фортепіано, яка поступово з розвитком балади переходить у насичену підголосками фактуру. Образний розвиток музики будується по єдиній висхідній емоційній хвилі,

створюючи особливий тип драматургії: від фортепіанного вступу в нюансі *pp* (де звук ледве чутний, немов здалеку, а співак вступає дуже стримано, у відтінку *p*) на *ff*. У кожному новому проведенні теми її рельєфність забезпечується динамізацією супроводжуючих голосів, розширенням регістрового та тембрового звучання фортепіано. Таким чином, інструментальний супровід відіграє важливу роль у постійному поновленні емоційного портрета героя.

«Інструменталізація жанру» [2] проявляється у зближенні вокальної мелодики з інструментальним речитативом. Інтонаційні причини тексту зумовили переважання у мелодії фраз широкого дихання, їх варіантно-варіаційний розвиток. Семантична сфера речитації окреслюється епічною неквапливістю та стриманістю тону. Декламаційна основа вокалу збагачується аріозно-романсовим початком; інтонаційний розвиток здійснюється прийомами обігравання інтервалів секунди та терції, що утворюють трихорди обсягом кварта. В емоційно піднятих фразах переважають висхідні трихорди, в оповідних – низхідні. Наспівно-речитативна партія соліста зумовила активізацію фортепіанної фактури, що відображає події тексту. Введення в партію фортепіано вокальних інтонацій у першому куплеті сприяє посиленню її мелодійності. У зв'язку з цим фортепіано грає важливу драматургічну роль.

Внутрішні метаморфози героя відбуваються при взаємодії з навколишнім світом, який представлений у партії супроводу звуковим чином хорового співу та оркестру китайських духових інструментів. Згідно з народними традиціями Північного Китаю, величезні оркестри духових інструментів (до складу яких входили і ударні) брали участь у церемоніях просто неба, святах, супроводжували армії в походах і битвах. Характер звучання духових інструментів, особливо у оркестрах сильний, за зауваженням дослідників, «... добре передає атмосферу тріумфу, здатний гуртувати маси людей у єдиному пориві (що дуже важливо задля військової музики)» [5]. Вже в експозиційному викладі розвиток основного образу

досягає високої емоційної напруги, що свідчить про «щільність музичних подій» [6]. Надалі динамізація музичного образу відбувається з допомогою фактурного варіювання тематичного матеріалу супроводу. Після стреттного проведення партії соліста в дусі алюзій «хорового співу» і звучання «китайського оркестру» у фортепіанній партії, відбувається розвиток образів, що одночасно звучать. Процес поліфонізації гомофонної фактури здійснюється у викладі на основі як гомофонного акордового, так і хорального складу. Музичний розвиток досягає кульмінації в третьому куплеті, прагнучи широкого реєстрового охоплення голосів інструментальної партії, наближаючи фактуру до хорової партитури з оркестровим супроводом. Композитор тяжіє до грандіозної звучності, використовуючи насичене багатоголосся для втілення масштабної сцени з розгорнутим хоровим епізодом. У партії фортепіано можна спостерігати паралельний рух кількох голосів, вокальна партія дублює одну з цих ліній. Дослідниця Є. Степанідіна вважає, що «виконання твору з інструменталізованою вокальною мелодикою вимагає від співака своєрідного переходу від вокального інтонування до інструментального» [6]. Тим самим речитативність створює передумови для наскрізного розвитку, а голос «включається в загальну музичну тканину твору». Якщо для вокальних творів героїчної тематики характерні колосальні масштаби поетичних образів, речитативно-аріозна мелодика, баладний тип розгортання матеріалу, то в основі вокально-пейзажної образності Чжу Цзяньєра – світ ліричних почуттів і настроїв.

Пісня «Весна, повернися» – зразок піднесено-одухотвореної лірики – продовжує традиційну для китайського мистецтва тему пір року. З кожним сезоном пов'язаний певний комплекс художніх засобів, покликаних висловити той чи інший тип естетичного переживання. Весна зазвичай уособлює молодість, кохання – нові сподівання та надії. Композитор створює свого роду «звуковий оазис», сповнений душевної втіхи і лірико-споглядального спокою. Загалом відтворена умиротворююча картина

прекрасної природи з особливою чарівністю солодкої знемоги. Для цього знайдено відповідний стилістичний комплекс засобів музичної виразності. На противагу різного роду

«Страстям» — світла, чиста, цнотлива лірика, представлена жанром колисковою, викликає відчуття статичності, безтурботності та умиротворення.

Ідеально побудована драматургія, що відкрystalізувалася в тричастинну форму з розвиненою кульмінацією (*piu mosso*) і репризою-кодом. Вокальна лінія, починаючись ніжно і трепетно, із прихованою мрійливістю, демонструє органічну взаємодію мовного фразування та співучості. Використовуючи мірний рух чвертей партії вокалу, композитор, тим щонайменше, створює розвинену кантилену. При максимальній простоті засобів допускається легка «розмальовка» на завершення кожного з речень, де ціла фраза вимовляється однією тоні. Задум композитора зрозумілий: протягнута остання нота вокаліста покликана продовжити чарівність моменту. У всьому панує простота і невигадливість: при цьому, «пастельність» партії фортепіано передає найтонші фарби світлотіні, а фігурації супроводу викликають асоціації з дзюрчанням води. Супровід, що малює картину весняного ранку, чуйно реагує на рух вокальної партії. Фігурації супроводу виступають як своєрідний контрапункт, буквально відчутно відтворюючи хвилі захопленого почуття, що завойовує все більш високі вершини [7, с.180-185].

Завдяки все більш схвильованому коливанню фортепіанної фактури, готується зліт до емоційної вершини. Теситура партії соліста розширюється, створюється відчуття більшого простору, емоційної напруги, чому сприяють чудова пластика та *legato*, озвучене глибоко наповненим голосом, а також більш рухливий темп. Світла схвильованість і гарячий порив ліричного почуття передані через «злітний» характер мелодики: інтонаційні хвилі, що набігають, з подальшим сплеском до довгої ноти, а в наближенні до кульмінації цей «розбіг» поступального руху доводиться до об'єму великої дуодецими. Таке «гальмування» у низці фраз сприймається як захоплене

вимовляння, посилюючи статику споглядального милування, схиляння перед природою. Після кульмінації звучить реприза, що передає стан умиротворення та спокою – бажаний спад, аж до повного виснаження (rerdendosi).

Інший тип ліричних переживань розкривається у пісні «Хвилі Бейдайхе» на вірші Мао Цзедуна (із серіалу «Звільнення»). Цей твір можна назвати пейзажем, присвяченим морю. На думку дослідника Лі Ер Юна, «...образ моря та образ музики подібні: вони мають ритм і безмежність. У музиці розкриваються активність і сила морської стихії, що надає людям нові сили і викликає любов до життя» [9]. Автор не лише розкрив красу морського пейзажу одного з найпопулярніших у Китаї курортів провінції Хубей у затоці Жовтого моря, а й описав засобами музики картину життя людей на морському березі. У пісні морський пейзаж невідривний від емоційного світу людини: відчувається краса моря, хвилі на піску, рух човнів. Тонне поєднання образів людини і пейзажу дозволяє слухачеві відчувати глибинний сенс твору, в якому панують світлі та захоплені образи.

Вокальна мініатюра починається темою фортепіанного вступу, роль якої є показовою з погляду натхненного втілення картини морського пейзажу. У всіх трьох куплетах виразно простежується гедонізм: райдужна кольористика першого спирається на барвисті гірлянди м'яко дисонуючих інтервалів, схвильованість другого – на повнозвучність акордової фактури, екзальтований тон третього базується на звукотворчому «плині» фортепіанної фактури та гімнічного звучання з активною участю фанфарних зворотів. Яскраво проявляється темброво-сонорне мислення композитора (темброві імітації різних інструментів: цитри цинь, арху та флейти ді). У кожному з фактурно-ритмічних рішень композитор вимагав емоційності, яка на кульмінаціях могла навіть «перехльостувати», і тоді сила ліричного висловлювання досягає максимального переживання [10].

Фортепіанне супроводження складає з вокальною лінією чудовий дует. Почуття настільки захоплює героя, що у самій вокальній лінії інтонування

побудоване на патетичній декламації різного ступеня розспівності; спостерігається характерний передачі схвильованих емоцій тип драматургії хвилі. Такі ж зльоти насичують і мелодійні фігурації фортепіанної фактури. Зміна видів образотворчості відображає процеси, що відбуваються і в зовнішньому середовищі, і психологічному стані героя, в його думках і мріях. Спочатку з допомогою звуковиразних прийомів малюється образ моря, далі розповідь плавно переходить від картинності до розкриття думок героя, чому повною мірою відповідає зміна музичного тематизму. У партії супроводу відбивається внутрішній стан, загальна атмосфера, різні смислові відтінки сприяють насичення фактури поліфонічних прийомів. При виконанні необхідно стежити за втіленням багатшаровості змістового пісні та імпровізаційністю викладу вокальної партії, що йде від традицій інструментальних награвань на китайських інструментах.

Музична спадщина Чжу Цзяньєра представляє одну із «золотих сторінок» у музичній культурі Китаю. «Після ознайомлення з усіма роботами музиканта, я був захоплений ідеями композитора і вражений багатством його уяви» – написав у своїй статті китайський музикознавець Тун Дао Цзінь [7;8]. Починаючи з 1950-х років по 1990-і роки композитор зробив значний внесок у становлення китайського музичного мистецтва. Разом з іншими представниками художньої інтелігенції (Хе Лутін, Дін Шаньде, Цзян Веньє, Ван Лішань) Чжу Цзяньєр пройшов складний шлях самовизначення. Чжу Цзяньєр збагатив національну музику, спираючись на найкращі досягнення китайської культури та традиції західноєвропейської музики, а невтомною виконавською діяльністю долучив широку слухацьку аудиторію до скарбниці музичного мистецтва.

Фольклорний початок – художнє узагальнення різних жанрів народної музики – джерело, «пропущене» через інтелект і майстерність композитора. Втілення образно-інтонаційної та метроритмічної сфери фольклору обумовлює справді національний характер творів майстра. За допомогою звернення до фольклору композитор відкрив нові ресурси оновлення

сюжетів, образів, інтонаційності, ритму, фактури. Закладену в тематизмі драматичну насиченість посилює гармонійний стиль, що сприяє психологічній насиченості, суб'єктивному забарвленню образів.

Зміст вокальних мініатюр Чжу Цзяньєра є багатостороннім: у них відображені внутрішні переживання людини, картини природи, народне життя, глибоко особисті мотиви. Все перейнято щирими почуттями благородної цільної натури, що пристрасно любить життя і прагне світлих ідеалів. Широко використані образотворчі моменти, що відбивають картини природи Китаю [12].

Аналіз представлених у статті вокальних мініатюр Чжу Цяньєра виявив, що предметом уваги композитора є героїчні образи захисників Китаю, рідної землі, національної символіка. Основним жанровим джерелом тематизму служить пласт північної музичної традиції Китаю з характерними йому героїчною тематикою і опорою на пентатоніку. Наприклад, у піснях «Пам'ять» та «Гада Мейлінь» широко використовуються характерні риси різновидів народних пісенних оповідей маньбань, інструментальних традицій виконання на цинь, барабанах та інших народних інструментах. В основі вокальної партії лежить розспівана мелодекламація, характерна для поетики балади, завдяки чому пісня набуває розгорнутої наскрізної форми. Найчастіше спостерігається наближення камерно-вокального твору до хорової партитури («Гада Мейлінь») [14].

Лірична образність представлена композитором найчастіше у вигляді пейзажу: домінують споглядальні настрої, спостереження за найтоншою грою фарб у природі, що визначило пошук звукопису музикою. Краса і цнотлива чистота творів Чжу Цяньєра дарує насолоду тонкістю та повнотою емоційних проявів. Так, у пісні «Весна» виявляється одухотворена трепетність: у вокальному мелосі взаємодіють мовленнєвий початок та розспівування, забезпечуючи абсолютну природність потаємного висловлювання. Вишукана, детально розроблена фортепіанна фактура відрізняється надзвичайною співучістю і служить розкриттю стану

мрійливого гедонізму. Полісемантика пісні «Хвилі Бейдайхе» проявляється у розкритті внутрішнього світу людини крізь призму природи: поєднання ліричного почуття з образами пейзажу сприяє музичній експресії.

Перспектива дослідження теми полягає в обґрунтуванні та введенні в український науковий побут інших творів Чжу Цзяньєра різних жанрів: симфонії, увертюри, симфонічні поеми, інструментальні концерти.

Висновки до розділу 2.

1. Матеріали, викладені у другому розділі кваліфікаційної роботи, дають можливість узагальнити, що актуалізація вагомих прикладів старовинної китайської поезії забезпечує реалізацію самотності національної культури та спадкоємності мистецького процесу. Крім того, китайська старовинна поезія створює передумови для віддзеркалення специфіки китайської культури засобами сучасного композиторського письма.

2. Підкреслюється, що у вокальному виконавстві КНР розвиваються такі основні напрями, як: народна співацька манера; європейське мистецтво *bell canto*. Виконавські компетентності вокаліста передбачають розуміння особливостей класичної китайської поезії; володіння елементами народної манери співу; врахування взаємозв'язку звукового втілення образу та сценічної дії.

ВИСНОВКИ

Опрацювання матеріалів кваліфікаційної роботи дає можливість сформулювати такі узагальнення.

1. Для з'ясування першого завдання щодо визначення ролі художніх пісень на вірші старовинних поетів у становленні та розвитку камерної вокальної музики Китаю зазначено, що ХХ століття в історії Китаю – це період становлення та розвитку композиторської творчості та музичного виконавства у всіх жанрах. Китайські композитори та виконавці за короткий історичний період пройшли значний шлях з оволодіння європейським досвідом у галузі музичної композиції та виконавства, зберігаючи тисячолітні традиції національної мистецької культури. Художні пісні на вірші старовинних поетів VII-XII століття Ван Вей, Чжан Цзі, Су Ші, Цао Чжань та ін. відіграють важливе значення в художній китайській культурі. Констатовано, що художня пісня – це камерний вокальний твір, написаний композитором з використанням давніх або сучасних поетичних текстів і призначений для виконання соло, як правило у супроводі фортепіано. Встановлено, що написання численних пісень на основі старовинних поетичних текстів зумовило становлення самобутнього камерного вокального жанрово-стильового спрямування у сучасній китайській музиці.

2. У контексті з'ясування другого завдання кваліфікаційної роботи обґрунтовано провідні принципи до вивчення особливостей змісту старовинних поетичних текстів у сучасній камерно-вокальній музиці китайських композиторів. Підкреслюється, що китайські художні пісні, створені на основі старовинних поетичних текстів, є складною системою поетичної та музичної інтонаційності, яка поєднується з європейською композиційною технікою. Тому дослідження камерної вокальної музики китайських композиторів зумовлює необхідність застосування провідних принципів, які пов'язані з особливостями створення та втілення китайської вокальної музики. Перший принцип спрямований на осмислення образного змісту китайської поезії, особливостей її просодії, ритміки. Другий принцип

зумовлений тим, що творчість китайських композиторів розвивається на основі оволодіння та оригінального втілення китайськими композиторами європейської композиційної техніки.

Крім того, в роботі наголошується на значенні національного та полікультурного підходів, на основі яких відбувається вивчення та аналіз взаємовпливу поетичної та музичної інтонаційності з урахуванням національної специфіки, традицій китайської культури.

3. Розробка проблеми втілення старовинної китайської поезії у камерних вокальних творах передбачає розкриття особливостей їх музично-образного змісту. Відзначається, що звернення до видатних взірців старовинної класичної поезії відбиває прагнення китайських композиторів до забезпечення цілісності національної культури, актуалізації спадкоємності мистецького процесу. Констатовано, що стародавня китайська поезія відкриває перед китайськими композиторами унікальні можливості – відтворити колорит китайської культури засобами сучасної композиторської творчості. Вірші класиків китайської поезії – це унікальний та багатогранний спектр поетичних образів, що відображають тисячолітній досвід китайської цивілізації, духовний світ її представників. Виділено різні аспекти тематики вокальних творів, серед якої: трудова («Пісня про пряжу» Чжоу Шуань), любовна («Пам'ятай про мене» Лю Сюань), патріотична та ін. Констатовано, що камерна вокальна творчість китайських композиторів сприяє збагаченню традицій та історичного досвіду народу, формуванню його світогляду, що є умовою досягнення цілісності китайської цивілізації.

4. З метою реалізації четвертого завдання кваліфікаційної роботи були висвітлені специфічні особливості виконавської інтерпретації камерних вокальних творів на вірші стародавніх поетів.

Наголошується, що у сучасному вокальному виконавстві Китаю динамічно розвиваються два основні виконавські напрями: народна манера співу, пов'язана з традиційною співочою культурою, та європейське мистецтво *bel canto*. Значний вплив на сучасне вокальне мистецтво Китаю

мають традиції музичної драми, насамперед Пекінської опери. Основні виконавські компетенції виконавця художніх пісень на старовинні поетичні тексти такі: а) глибоке і всебічне розуміння особливостей просодії класичної китайської поезії; б) володіння елементами народно-пісенної співочої манери співу (прикраси, агогіка, звуковидобування); в) знання основ традиційної класичної музичної драми (взаємозв'язок звукового втілення музичного образу та елементів сценічної дії актора-співака). Реалізація цих вимог творчо взаємодіє із оволодінням європейською академічною манерою співу *bel canto*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: [монографія]. Київ: Українська ідея, 2001. 203 с.
2. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів): [підручник]. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
3. Асаф'єв Б. В. Музична форма як процес. Кн. 1 і 2 Вид. 2-ге. - Л.: Музика, Ленінгр. отд-ня, 1971. 376 с.
4. Багадуров В. А. Нариси з історії вокальної педагогіки .2-ге, перероб. та дод. вид. М.: Держ. муз. вид-во, 1956. 268 с.
5. Ван Хонтао. Втілення поетичного тексту в камерній вокальній музиці китайських композиторів : (на матеріалі «художніх пісень» на вірші старовинних поетів) : дисертація ... кандидата мистецтвознавства : спеціальність 17.00.02. Мінськ: Білоруська державна академія музики, 2016. 209 с.
6. Ван Хонтао. Художні пісні китайських композиторів першої половини ХХ ст. на вірші давніх поетів (до питання втілення у музиці поетичного змісту та форми). Вісті Білоруської державної академії музики. 2011. № 19. С. 75-77.
7. Ван Хонтао. Композиційні та ладогамонічні особливості художніх пісень на різних етапах розвитку камерної вокальної творчості у Китаї. Вісті Білоруської державної академії музики. 2012. № 21. С. 180–185.
8. Ван Хонтао. Питання методології дослідження взаємозв'язку музики та поетичного тексту у художніх піснях китайських композиторів. Вісті Білоруської державної академії музики. 2013. № 23. С. 92–97.
9. Ван Хонтао. Про специфіку просодії китайської поезії та її втілення у камерній вокальній музиці китайських композиторів. Вісті Білоруської державної академії музики. 2014. № 24. С. 71–79.
10. Ван Хонтао. Ліричні образи поезії Су Ши та їх втілення в камерній вокальній музиці китайських композиторів //Музична культура Білорусі та світу: нові напрями досліджень / сост. Є. В. Куракіна; Наукова праця

Білоруської державної академії музики. Вип. 29. Серія 6, Питання сучасного музикознавства у дослідженнях молодих учених. Мінськ: Білоруська державна академія музики, 2013. С. 166-173.

11. Ван Хонтао. Використання мистецьких пісень на вірші старовинних поетів у музичній освіті Китаю // Журнал наукових публікацій аспірантів та докторантів. 2012. №11. С. 65 - 67.

12. Ван Хонтао. Поетичні тексти китайських художніх пісень як засіб навчання мови та літератури в середній школі // Журнал наукових публікацій аспірантів та докторантів. 2012. №12. С. 72 - 74.

13. Ван Хонтао. Взаємозв'язок китайських художніх пісень та російських романсів з фольклором: проблеми музичного втілення тем, сюжетів та образів // X Міжнародна наукова конференція "Слов'янські літератури в контексті всесвітньої". БДПУ, 6 - 8 жовтня 2011 року. Мінськ: Білорусь. держ. пед. унів., 2011. С. 66 - 71.

14. Ван Хонтао. Втілення поетичного змісту у мистецьких піснях китайських композиторів XX ст. // IV Міжнародна наукова конференція «Китай у світі». БДУ, 24-26 листопада 2011. Мінськ: Білорусь. держ. унів., 2011. С. 72 - 76.

15. Ван Хонтао. Образи природи камерної вокальної музики китайських композиторів на вірші старовинних поетів // Культура. Наука. Творчість. [Вип.] 6: VI Міжнародна науково-практична конференція (Мінськ, 10—11 травня 2012 р.) / [редколегія: Т. І. Стружецький (голова) та ін.] С. 156 – 163.

16. Ван Хонтао. Китайська художня пісня на старовинні поетичні тексти у контексті наступності культури // III Міжнародна наукова конференція «Китайська цивілізація у діалозі культур». БДУ. 29-30 листопада 2012 р. Мінськ: Білорусь. держ. університет, 2012. С.115 - 11

17. Ван Ш. Жанри камерно-вокальної лірики європейського типу у китайській музиці 1920–1940 рр. // Сучасні проблеми науки та освіти. 2015. -

№ 2-1. Режим доступу: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20743>.

18. Гончаренко С.У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Видання друге, доповнене й виправлене. Рівне: Волинські обереги, 2011. 519 с.

19. Гончаренко С. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997. 376с.

20. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: [монографія]. Київ: НМАУ, 1999. 280 с

21. Дмитрієв Л. Б. Основи вокальної методики: навч. посібник // М.: Музика, 1968. - 676 с.

22. Домінго П. Мої перші сорок років. М.: Райдуга, 1989. 302 с.

23. Ду Сивей. Формування співочих умінь у вокалістів у вищих навчальних закладах КНР: автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.08 М: 2008. 17 с.

24. Дюпре Ж. Школа спів. М., Музгіз, 1955. 286 с. <https://www.ozon.ru/context/detail/id/18274744/>.

25. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. : спец. 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. П. І. Котляревського, 2008. 21 с.

26. Карпенко Т. Підготовка майбутніх вчителів музики до виконавської діяльності засобами фольклору //Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі. Збірник статей Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Випуск 35. Київ, 2004. С.107-114.

27. Козир А. Етнокультурний контекст підготовки майбутніх учителів музики та хореографії //Гуманізація навчально-виховного процесу. Київ, 2018, № 1 (87). С. 39-46.

28. Лаблаш Л. Школа для співу (з вправами та вокалізами) М.: 2016. 184 с. Режим доступу: <https://my-shop.ru/shop/books/2491523.html>.
29. Леман Л. Моє мистецтво співати. М.: 2014. 248 с. Режим доступу: <https://www.ozon.ru/context/detail/id/25844189/>.
30. Лі Ер Юн. Виконавчі традиції в сучасному вокальному мистецтві Китаю: автореферат дисертації... кандидата мистецтвознавства: спеціальність 17.00.02 Мінськ: Білоруська державна академія музики, 2013, 18 с.
31. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст. : дисертація... кандидата мистецтвознавства: спеціальність 17.00.03. Львів: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2017. 244 с.
32. Лимарьова Т. Вокально-виконавська інтерпретація як художній текст: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 Санкт-Петербург: СПб. консерваторія ім. Н. А. Римського-Корсакова, 2009. 19 с.
33. Назаренко І. К. Мистецтво співу: очерки і матеріали з іст., теорії та практики худож. співу: [хрестоматія]. Вид. 3-тє, дод. М.: Музика, 1968. 623 с.
34. Сун Яньїн. Інтеграція європейських традицій співу до вокальної школи Китаю : дис. ... канд. мистецтвознавець. : 17.00.03. Львів, 2016. 182 с.
35. У Хунюань. Китайська художня пісня: теорія та історія жанру : дис. ... канд. мистецтвознавець. : 17.00.03. Харків, 2016. 231 с.
36. Фен Лей. Становлення та розвиток камерного вокального мистецтва в Китаї (20—40 рр. XX ст.): автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.02; Білоруська державна академія музики, Мінськ, 2009. 21 с.
37. Хотенцева І. Формування художньо-образного мислення як основа інтерпретації музичного твору у студентів у класі фортепіано: автореф. дис.... канд. пед. наук: спец. 13.00.02. М: МДМу ім. М. А. Шолохова, 2009. 25 с.

38. Цао Шулі. Особливості розвитку камерно-вокальних та хорових жанрів у музиці Китаю: дисертація ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.09. Мінськ: Білоруський державний університет культури та мистецтв, 2010. 212 с.

39. Цао Шулі. Особливості розвитку камерно-вокальних та хорових жанрів у музиці Китаю: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.09. Мінськ: Білоруський державний університет культури та мистецтв, 2010. 25 с.

40. Цінъ Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознавець. : 17.00.03. Харків, 2012. 240 с.

41. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів : дисертація ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2014. 262 с.

42. Яковлева А. С. Мистецтво співу: Дослідницькі нариси. Матеріали. Статті . М.: Інформбюро, 2007. 480 с.

43. Ян Бо. Динаміка розвитку професійного сольного співу в Китаї: освіта, педагогічні та виконавські принципи: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: спеціальність 17.00.02. Нижегородська державна консерваторія ім. М. І. Глінки, 2016. 25 с.

44. Ян Бо. Сольний народний спів у Китаї: проблеми становлення в умовах міжкультурної комунікації // Актуальні проблеми вищої музичної освіти. Київ, 2014. № 2 (32). С. 68-71.

45. Ян Бо. Чжоу Сяоянь: біля джерел професійного співочого мистецтва Китаю // Актуальні проблеми вищої музичної освіти. Київ, 2016. № 1 (39). С. 4-6 .

46. Ян Бо. Проблеми становлення професійної школи співу в Китаї періоду утворення КНР у дзеркалі музичної періодики // Будинок Бурганова. Простір культури. 2016. № 2 (51). С. 55-61.

47. Ян Бо. Про деякі проблеми навчання майбутніх вокальних педагогів у вищих навчальних закладах Китаю // Проблеми оптимізації професійної

музичної освіти: зб. матеріалів III Міжрегіональної науково-практичної конференції. Н. Новгород: Вид-во Нижегородського музичного коледжу ім. М. А. Балакірева, 2014. С. 45-47.

48. Ян Бо. Поширення бельканто та його вплив на китайську вокальну культуру // Соціальні та гуманітарні науки: освіта та суспільство. Н. Новгород: ТОВ «Друкарська майстерня РАДОНІЖ», 2013. Т. 2. С. 196-198.

49. Ян Бо. Про деякі проблеми вокального навчання в системі вищої професійної освіти Китаю // Діалоги про мистецтво: матеріали III Всеросійської науково-практичної конференції з міжнародною участю. Перм, 2014. С. 144-147.

50. Яо Вей. Підготовка фахівців вокального мистецтва в системах вищої музичної освіти Китаю та Росії: дисертація ... кандидата мистецтвознавства: спеціальність 17.00.02. Астрахань, 2015. 196 с.

51. Bussagli M. Chinese Painting Mario Bussagli. London: Cassell Publishers, 1988. 37 p.

52. Xiaole Li. Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Modles: D.M.A. dis. Xiaole L; Univ. of Hawai Library. [USA], 2003. 380 p.

53. 卢滨玲.美的华人作曲家周文中 / 卢滨玲 // 华人时刊. 1999. № 3. p. 78-89 页. (Лу Бін Лін. Композитор Чоу Вен Чанг // Хуа Жен Ши Кан: журнал. 1999. № 3. С. 78-89)

54. 沈湘.声乐演唱的系统教学/沈湘 – 北京 : 北京中央音乐学院, 1996 149 页. (Шень Сян. Система виховання академічного співу. Пекін: Пекінська Центральна консерваторія музики, 1996. 149 с.)

55. Ши Вэйчжэн. Характер китайского вокала в конце XX века. Вестник Тяньцзиньской консерватории. 2002. № 3. С. 23-27 (китайською мовою). 15. Федоренко Т. Цюй Юань. Витоки та проблеми творчості. М: Наука, 1986.-146 с.