

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

Лю Фань

**ХОРОВА МУЗИКА КИТАЮ ХХ СТОЛІТТЯ НА
ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ТЬЄН ФЕНА**

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

« ____ » _____ 2020 року

Виконавець

_____ Лю Фань
« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ КИТАЙСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	7
1.1. Традиції китайської хорової музики: теоретико-історичний аспект.....	7
1.2. Жанрове розмаїття хорової музики Китаю	11
Висновки до розділу 1.....	16
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ТЬЄН ФЕНА ЯК ВЗІРЕЦЬ ХОРОВОЇ МУЗИКИ КИТАЮ.....	17
2.1. Особливості композиторського стилю Тьєн Фена: національні витоки і європейські традиції.....	17
2.2. Твори Тьєн Фена в китайському хоровому репертуарі	30
Висновки до розділу 2.....	62
ВИСНОВКИ.....	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66

ВСТУП

Актуальність теми. В умовах сьогодення формування і розвиток китайської хорової музики зумовлено, з одного боку впливом і досягненнями зарубіжної музики, з іншого – глибоким переосмисленням і дбайливим збереженням багатовікових національних традицій, що нерозривно пов'язані з інтонаційними особливостями народної пісні і новими темами, які обґрунтовані новими історичними і соціально-культурними змінами в Китаї ХХ століття. Отже, мовні, культурні та громадські відмінності визначили зміст китайських творів музичного мистецтва в напрямку, відмінному від західної хорової музики. У зазначеному контексті сформувався особливий, притаманний тільки китайській музичній культурі стиль.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основні дослідження, присвячені розгляду особливостей китайської хорової музики ХХ століття відзначаються різноплановістю (Ван Юйхе, Чень Юй, Шао Сяюан, Цунінь Сунь, Янь Лю та ін.) [8; 46; 48; 45; 58]. Так Янь Лю розглядає в своїх роботах формування жанрових традицій у китайській хоровій музиці і визначає такі жанрові групи як: народно-побутові (народні та авторські пісні) і хорові твори великої форми (ораторії, кантати, сюїти). Автор розглядає техніку композиторського письма в області хорової музики на початку ХХ століття і аналізує твори композиторів Лі Шутуна, Сяо Юмея, Хуан Цзивея та ін. Янь Лю досліджує вплив європейських теорій композиції на китайське музичне мистецтво. Автор прослідковує важливість і неминучість таких соціально-історичних процесів як взаємовпливи культур та глобалізація. Важливим аспектом означених робіт є розгляд дослідником музичних колективів, таких як китайський народний оркестр і народна опера. Лю Лянь виокремлює у понятті «китайська музика» зміни, які полягають у змістових, стильових, формоутворюючих аспектах. За таких умов, співставлення європейських музичних традицій і китайських виявляється у двох провідних напрямках, а саме: обов'язкова наявність етнічних мотивів у європейській музиці;

використання європейської теорії композиції в китайській музичній творчості. Отже, як зазначає автор сучасна китайська музика висуває різнопланові вимоги до композиторів у напрямку створення музики, яка базується на європейських класичних теоріях музичного мистецтва і глибокого вивчення багатонаціональних особливостей музичного мистецтва Китаю [58, с.131].

Наукові надбання, присвячені особливостям хорової музики Китаю, передбачають реалізацію підходів, котрі обґрунтовані в сфері музикознавства та характеризуються універсальністю. З'ясування обраної проблематики враховує теорії стилю, жанру, лексику виражальних засобів та ін. У зв'язку з цим, праці Ю. Борєва, В. Медушевського, Є. Назайкінського, В. Холопової та ін. створюють підґрунтя у розв'язанні даного питання і набувають вагомості та пріоритетності. Так, В. Холопова характеризує лінію «національного авангарду» і відзначає той факт, що різні труднощі, бажання досягти творчих результатів, які мають світовий рівень, сприяли формуванню оригінального, нетрадиційного пласту творчості, котрий можна назвати «китайським авангардом», в широкому сенсі цього терміну [42, с.244].

Водночас, наукові, мистецтвознавчі та методико-практичні досягнення в площині обраної проблематики створили підґрунтя у дослідженні питання хорової музики Китаю ХХ століття. Отже, соціально-культурне значення проблеми та її недостатня теоретична розробленість зумовили обґрунтування теми кваліфікаційного дослідження **«Хорова музика Китаю ХХ століття на прикладі творчості Тьєн Фена»**.

Мета і завдання дослідження – з'ясувати особливості хорової музики Китаю ХХ століття на прикладі композиторської творчості Тьєн Фена.

Завдання дослідження:

- висвітлити теоретичний аспект означеної проблеми в контексті хорової музики Китаю ХХ століття;
- охарактеризувати жанрову специфіку китайської хорової музики;
- розглянути особливості композиторського стилю Тьєн Фена;

– розглянути твори Тьєн Фена як взірці китайського хорового репертуару ХХ століття.

Об'єкт дослідження – китайська хорова музика ХХ століття.

Предмет дослідження – особливості хорового письма Тьєн Фена.

Матеріали і методи дослідження. З метою з'ясування виокремлених завдань використані такі методи, як: аналітико-систематизуючий (для усвідомлення наукового апарату дослідження та систематизації літератури за темою роботи); історико-культурологічний (для розгляду історичних та культурних подій, що зумовили формування та розвиток хорової музики Китаю в контексті культурологічних вимірів); історико-біографічний (для осмислення композиторської творчості Тьєн Фена); музикознавчий (для розгляду жанрово-стильових ознак хорової музики Китаю ХХ століття).

Мета і завдання дослідження дають можливість зазначити, що *науковій новизні одержаних результатів* визначаються тим, що в ньому зроблено спробу узагальнити китайський хоровий репертуар ХХ століття і конкретизувати його виконавські особливості на прикладі творчості Тьєн Фена. Подальшого розвитку набули наукові уявлення про історико-виконавські аспекти хорової музики Китаю ХХ століття.

Практичне значення одержаних результатів дослідження визначається тим, що теоретичні положення кваліфікаційної роботи та представлений у ній фактичний матеріал можуть слугувати основою у подальшій науково-дослідницькій роботі здобувачів освіти з метою здійснення заходів, спрямованих на підвищення рівня виконавської майстерності. Основні положення та висновки магістерської роботи можуть бути реалізовані у розробці та проведенні навчальних курсів у закладах вищої освіти музичного спрямування: «Історія виконавського мистецтва», «Виконавська інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Фах», «Хоровий клас», «Хорознавство».

Апробація результатів та публікації. Результати кваліфікаційної роботи були представлені та обговорені на студентській науковій

конференції «Дні науки – 2020» (Суми, 22 жовтня, 2020р.)

Основні положення, результати та висновки кваліфікаційного дослідження відображено у 2 одноосібних наукових *публікаціях*:

1. Лю Фань. Особливості хорової музики Китаю. Мистецькі пошуки: збірник наукових праць: випуск 3 (12). Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 276-280.

2. Лю Фань. Особливості творчої спадщини Тьєн Фена як представника хорового мистецтва КНР. Дні науки 2020: матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С.120-121.

Структура і обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (58 найменувань). Повний обсяг дослідження становить 70 сторінок, із них основний текст – 70 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ КИТАЙСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

Розділ присвячено теоретичним основам дослідження проблеми хорової музики Китаю ХХ століття у напрямку розгляду теоретико-історичного аспекту традицій китайської хорової музики та характеристики її жанрових особливостей.

1.1. Традиції китайської хорової музики: теоретико-історичний аспект.

Вивчення та узагальнення наукових джерел в контексті обраної тематики уможливує думку про те, що становлення національного хорового мистецтва Китаю відбулося на початку ХХ століття, на відміну від європейських країн. Хорові твори мали дидактичне значення і використовувалися в музичній освіті. Науковці визначають фактори, котрі сприяли формуванню китайської хорової культури. Серед цих факторів слід назвати: історичну, соціокультурну, місіонерську діяльність європейських діячів. Відбувалося засвоєння жанрів на національному ґрунті, що здійснювалося шляхом розповсюдження церковно-хорових та світських хорів.

Здійснення аналізу досліджень і публікацій в контексті означеної кваліфікаційної роботи свідчить про те, що особливості становлення китайського хорового мистецтва стали предметом наукових розвідок китайських вчених. Так, Ван Юйхе у роботі «Огляд розвитку хорового мистецтва Китаю» (1991) та «Хорова музика Китаю нового часу» висвітлює основні напрями розвитку хорової музики Китаю, аналізує вагомі хорові твори ХХ століття. Він описує освітню реформу 1904 р., яка сприяла активізації практики виконання авторських шкільних пісень [8, с.19].

Праці Хуань Сюаня «Вплив хорової музики на виховання студентів» (2004), Чень Юй «Хорова освіта у ЗВО на сучасному етапі» (2010), Лі Цзюньшена «Розвиток хорового мистецтва й виховання талановитих хорових диригентів» (2006) присвячені змінам у системі музичної, зокрема, диригентсько-хорової освіти, котрі відбулися наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть. Виникнення хорового мистецтва в Китаї та особливі риси його становлення і розвитку у ХХ столітті розглянуто у праці Тянь Сяобао «Сучасне хорове мистецтво Китаю» (2008) [42; 43; 23; 22; 47]. Виокремленню національних витоків китайського хорового мистецтва присвячена праця Сюй Дун Гуан «Розвиток і еволюція китайської хорової культури» (2015). Автором зазначено роль фольклорних пісень різних за тематикою у формуванні національних витоків китайської хорової музики. Зазначено, що жанр шкільної пісні став основою виникнення багатоголосного хорового співу в Китаї [30, с. 20]. Отже, на початку ХХ століття сформувався унікальний національний хоровий стиль, в котрому відображено роль пісенних традицій китайського народу.

Вивчення та узагальнення наукових джерел у контексті обраної тематики свідчить про те, що витoki китайського хорового мистецтва проглядаються у ХVІ столітті, зумовлені взаємообміном між культурами Заходу та Сходу. Історичні джерела показують, що вперше презентував західноєвропейську музику китайській аристократії місіонер католицької церкви Маттео Річчі [9]. Слід зазначити, що місіонерський рух був пов'язаний з культурним просвітництвом та проповідництвом. В храмах звучали католицькі піснеспіви та хорали. В Китаї відбувалася асиміляція християнської музичної традиції та освіти в національну культуру.

Дослідження китайських вчених, зокрема, праці Ван Юйхе, доводять, що хорове мистецтво Китаю почало розвиватися не більше, ніж сто років тому назад. У публікації «Огляд розвитку хорового мистецтва Китаю» (1991) Ван Юйхе розглядає вагоме значення західноєвропейських церковних хоралів, котрі перекладалися китайською мовою та вивчалися як взірці

професійного піснеспіву. Вони стали основою у розвитку оригінального жанру ранньої хорової музики Китаю – «шкільної пісні». Значення такого жанру підсилюється тим фактом, що на початку ХХ століття у навчальних програмах загальноосвітніх та музичних шкіл були застосовані пісні різних національностей (європейські, американські та ін.) [37]. Пекін став найважливішим місіонерським центром Китаю, з огляду на те, що сприяв не лише поширенню католицької релігії, а й розвитку хорового виконавства та музичної освіти. В Китаї розпочався переклад книг з теорії музики завдяки просвітницькій діяльності Т.Перейри та Т.Педріні.

Вважаємо за доцільне, спираючись на історичні джерела, підкреслити, що наприкінці ХVІ – початку ХVІІ століть у зв'язку з нівелюванням місіонерського руху, в Китаї зменшилась кількість придворних європейських учителів музики. Так, придворний учитель німецького походження Флоріан Бар створив перший професійний хоровий колектив, учасники якого володіли музичною грамотою та необхідними знаннями для виконання партій хору в унісон. Після 1840 р. відкриття по всій території Китаю християнських храмів сприяло тому, що здійснювалось музичне, зокрема хорове, навчання при церковних школах [36].

ХІХ століття відзначається популяризацією західної хорової музики. Протестантські місіонери інтенсивно проводили перекладацьку діяльність і видавництво збірників, навчальних посібників, що сприяло розвитку хорової освіти й виконавства. Але ці церковно-приходські школи не могли повною мірою задовольнити потребу у музичній освіті. Тому відкривалися багаторівневі музичні класи для навчання дітей навіть з нехристиянських сімей. Таку діяльність ініціювала Асоціація християнської освіти. Отже, у Китаї поширювалося західноєвропейське церковно-хорове мистецтво, переклад церковної літератури та творів. У контексті діяльності таких шкіл до навчального процесу входили спеціальні музичні дисципліни, такі як: хор, інструментальне мистецтво, ансамбль та ін. Зміст навчання створювали зразки церковних гімнів і світська музика. Втім, багатоголосна китайська

хорова музика високого професійного рівня з'явилася лише на початку ХХ століття [36].

На національно-музичну основу китайського хорового мистецтва відбувався вплив православної церковно-хорової традиції. Як зазначає Ю. Воскобойнікова, в результаті поширення в культурному середовищі Китаю православної церковно-хорової традиції сформувалася основа для взаємодії національної музики, буддійської, фольклору з жанром літургії. Таким чином, поєднання слов'янської та китайської культур віддзеркалилося на богословсько-семантичному і музично-інтонаційному рівнях [11].

Слід підкреслити, що початок ХХ століття є новим етапом у розвитку китайського музичного мистецтва. Вагомий внесок у цей процес здійснили емігранти (професійні музиканти, діячі, митці). Серед них: італійський піаніст і диригент М. Паті, скрипаль А. Фоа, композитор О. Черепнін та ін. На гастролі приїжджали: оперний співак Ф. Шаляпін, скрипаль Ф. Крейслер, піаністи А. Рубінштейн, В. Горовиць та ін. Слід зазначити, що російські емігранти відіграли значну роль у розвитку професійної музичної освіти Китаю. Вони започаткували організацію оркестрових і хорових концертів на основі «золотого репертуарного фонду» європейської музичної культури.

Опрацювання наукових джерел засвідчує, що одноголосна хорова пісня стала основою для розвитку багатоголосного хорового співу. Шкільна пісня виникла на основі принципів сучасної європейської музичної освіти, головна навчально-виховна функція якої полягала в підтримці національно-визвольного духу китайського народу. Перші зразки китайських шкільних пісень створювалися в контексті європейської інтонаційної основи з текстом на китайській мові. Мелодії й музичні теми використовувалися з популярних європейських та американських творів. Як вважають дослідники, причиною переваги європейського пісенного матеріалу був намір розвивати художньо-естетичний смак музикантів-виконавців, прививати європейські культурні цінності [8, с. 30].

Ян Кайсень в статті «Європейські витоки хорового мистецтва Китаю» виокремлює такі жанрово-стильові різноманітності шкільної пісні, як: військово-патріотичні; революційні; пісні про рівноправ'я жінок; пісні на шкільну тематику; пісні-присвяти. Як зазначає автор, китайська шкільна пісня відображала, з одного боку, політично-ідеологічні основи мистецтва; з іншого – жанрово-стильову специфіку побутової та масової пісні, що віддзеркалювало особливості європейського характеру і музичного мислення [57].

Матеріали даного параграфу дають можливість узагальнити, що китайська професійна хорова музика з'явилася в процесі запозичення традицій європейського музичного мистецтва та системи освіти. Факторами становлення китайського хорового мистецтва є: місіонерський рух, просвітництво; освітньо-реформаційні витоки; жанрово-стильові особливості. Отже, розвиток хорової музики Китаю зумовлений як впливом європейської музичної культури, так і глибоким усвідомленням та збереженням багатовікових національних традицій.

1.2. Жанрове розмаїття хорової музики Китаю.

Як уже зазначалося в контексті нашого дослідження, з одного боку, формування та розвиток жанрових характеристик музики для хору в Китаї зумовлені впливом надбань зарубіжного музичного мистецтва; з другого, – глибоким усвідомленням, переосмисленням і дбайливим збереженням національних традицій, що склалися віками. Вони пов'язані з інтонаційною специфікою народних пісень, новими образами, що виникли в певних історичних і соціальних умовах, які принесло Китаю ХХ століття. Зміст китайських творів залежить від мовних, культурних та громадських відмінностей. Це зумовило розвиток китайської музики в напрямку, відмінному від західної хорової музики, що забезпечило формування особливих стильових рис китайської музики [25, с. 17].

Янь Лю, спираючись на дослідження музикознавців щодо класифікації музичних жанрів, виділяє в китайській музиці для хору дві основні жанрові

групи: народно-побутові і хорові твори великої форми, такі як: сюїти, ораторії, кантати.

Слід підкреслити, що пісня як найбільш проста і доступна форма, яка об'єднує поетичний образ з музичним, є найбільш поширеним хоровим жанром в Китаї. Першими були «трудова приспівка», що представляють собою поєднання музики, танцю і віршів. Особлива увага в них приділяється метру і ритму; звучання починається з унісонного співу і використанням прийому перегуків. У релігійній музиці проявилися перші спроби багатоголосся на межі XIX-XX століть [40, с.125].

Опрацювання першоджерел доводить, що одним із перших багатоголосних пісенних творів є твір поета і композитора Лі Шутуна «Весняна подорож» (1913). Цей твір визначається образами весняного пейзажу, котрі досягаються завдяки виразній мелодії, розміреному ритму вальсу, тексту ліричного настрою. Серед робіт Лі Шутуна можна назвати: «Озеро Сіху», «Людина і природа» (триголосні хори); «Повернення ластівок», «Прощання» (чотириголосні змішані) та ін. Лі Шутун у своїх творах вагому увагу приділяє мелодії, що має ліричний характер. Не дивлячись на те, що сьогодні його твори можуть здатися не зовсім зрілими, Лі Шутуна вважають основоположником національного хорового репертуару.

На початку XX століття удосконалюється техніка композиторського письма в сфері музики для хору. Основними представниками її були композитори Сяо Юмей, Чжао Юаньжень та ін. Вони створили твори з урахуванням зарубіжних композиторських шкіл і в опорі на національні традиції. Ці твори використовувалися в навчальних закладах в якості музичного матеріалу з хорового співу.

Першим композитором нової епохи став Сяо Юмей. Як представник покоління професійних музикантів він працював над створенням репертуару для хору. Серед його творів: «Вечірня пісня», «Танець зустрічі зими», «Прощання» для жіночого хору та ін. Аналіз джерел засвідчує той факт, що в

багатоголосому хорі «Ніч на весняній річці» при сутній яскравий національний колорит. Це говорить на користь впливу зарубіжних хорових релігійних співів [26, с. 44].

Більшість творів на цьому етапі було створено для навчальних цілей. Їхня художня цінність та необхідний для створення музичного образу професійний рівень виконавця відігравали вагомую роль у розвитку китайського хорового виконавства. Янь Лю визначає початок ХХ століття як початковий етап становлення та розвитку творчості композиторів у сфері хорового письма і виокремлює відмінні ознаки, а саме: хорове багатоголосся прийшло в китайську музику в кінці ХІХ – на початку ХХ століття; цьому сприяли зарубіжні традиції як світського, так і релігійного характеру [27].

Репертуар для хору значно розширився завдяки його використанню в навчальному процесі; це активізувало підвищення рівня виконавства в області хорового співу.

Розглядаючи 30-ті роки ХХ століття, слід зазначити, що в цей період відбувався подальший розвиток музичного мистецтва Китаю. Відкривалися спеціальні навчальні заклади, з'являється нове покоління композиторів: Хуан Цзи, Чжоу Шуань та ін. Важливим є той факт, що в таких умовах хоровий спів пов'язаний не тільки з розвитком професійної музичної освіти, а й зі змінами в політичному житті Китаю. В жанрі «масова пісня» відображується тема порятунку Батьківщини і протистояння японській агресії. Основними є революційні образи, маршові, чіткі ритми, зрозумілі й легкі для запам'ятовування слова. Масові пісні користувалися популярністю серед народу.

Слід підкреслити, що велика кількість видатних композиторів-патріотів на передовій і в тилу ворога написали багато відомих творів. Серед них – двоголосні твори, такі як «Народ і армія» Шу Мо, «В тилу ворога» та ін. В цей період були написані й більш складні твори. Серед них: твори Хуан Цзи для чотириголосного змішаного хору «Відсіч ворогові» і «Розвивається прапор». Найбільш популярною є чотириголосна хорова пісня «Атакуючий

загін». Їй притаманний дух свободи, яскраво виражений революційний оптимістичний настрій бійців, які борються з японськими агресорами [44, с. 299].

Наряду з розширенням тематики пісень з'являються хорові твори а капелла. Хуан Цзи був першим автором в Китаї, котрий написав твори для хору без інструментального супроводу. Його твір «Мумень цзюму» виконується а капелла чоловічим чотириголосним хором. Основою сюжету є народні перекази, а теми народних пісень демонструють вміле використання автором зарубіжного досвіду зі збереженням національного колориту. Отже, в 30-ті – на початку 40-х років відбувалося народження творів патріотичного характеру і бурхливий розвиток масового хорового співу, з одного боку; а також, написання багатоголосних хорових творів, зокрема а капелла, – з іншого боку.

Утворення Китайської Народної Республіки сприяло відображенню змісті творів спогадів про минулі історичні події, теми любові до Батьківщини. Соціальне будівництво також стало темою для хорів.

Усвідомлення хорових жанрів кантати й ораторії відбувається в контекстах збереження і переосмислення національних традицій під впливом зарубіжної музики. Це стосується музично-інтонаційних і тематичних характеристик [33, с. 126].

Композитори, які здобували освіту за кордоном і повернулися до Китаю, почали створювати кантати, ораторії. Однією з перших ораторій є твір Чжао Юаньженя і поета Сюй Чжімоа «Мелодія моря» (1927). Сюжет твору пов'язаний з темою звільнення жінок з-під гніту феодального суспільства. Музика характеризується динамічністю і структурною виваженістю. В «Мелодії моря» композитор слідував європейським традиціям ораторії XIII століття. Вона складається з інтродукції та чотирьох частин, де кожен образ має свої засоби музичної виразності.

Ораторія Хуан Цзи «Вічна печаль» створена у 1932 році. Сьогодні ораторію вважають одним із кращих досягнень культурної спадщини

новітньої історії Китаю. Ця історія пов'язана з соціально-політичним життям країни. Ця ораторія кликала народ до боротьби з японською агресією.

Що стосується кантати, слід зазначити, що становлення цього жанру відбувалося під впливом західної культури. Вагомий внесок у розвиток хорової кантати здійснили китайські композитори Сянь Сінха, Ши Лемен, Тьєн Фен та інші. Найбільш значним твором вважалася кантата «Хуанхе» Сянь Сінха (1939). У кантаті оспівується ріка Хуанхе, прославляється незалежність китайського народу в боротьбі з ворогом. Кантата має величний і монументальний характер, пройнята народним рухом, здійснює потужний художньо-естетичний вплив на слухачів.

Жанр сюїти після утворення КНР пов'язаний з іменами композиторів Чень Гена, Шен Мао, Тьєн Фена, Тан Хе та інших. Сюїта «Великий похід» була написана композиторами Чень Геном, Шен Мао, Тан Хе, Лі Юйцюєм і поетом Сяо Хуа і виконана на концерті присвяченому Дню створення Народно-визвольної армії Китаю. Сюїта складається з десяти частин, закінчених за своєю формою. Музика побудована на народних піснях [40].

Вважаємо за доцільне узагальнити, що процес розвитку хорової музики Китаю відбувається на основі своїх традицій. Основу склали народні пісні, що виконувалися в унісон.

Багатоголосся виникло в китайській хоровій культурі завдяки взаємодії світових культур, впливу європейських традицій як світського так і релігійного характеру. З'явилися перші спроби хорової поліфонії.

Нові жанри ХХ століття (багатоголосні пісні, ораторії, кантати, сюїти) збагатили жанрову палітру китайської хорової музики. Для музичних жанрів Китаю притаманно збереження національного колориту, заснованого на традиційній народній пісні [39].

Висновки до розділу 1

На сучасному етапі розвитку музикознавства вагомого значення набуває необхідність збереження традицій китайської хорової музики і використання її досягнень в світовій хоровій культурі.

Опрацювання наукової літератури за допомогою аналітико-систематизуючого, історико-культурологічного, історико-біографічного та музикознавчого методів дало можливість висвітлити теоретичний аспект даної проблеми в контексті хорової музики Китаю ХХ століття. З'ясовано, що традиції китайської музики нараховують багато століть. У ХVІ столітті почався взаємообмін між культурами Сходу та Заходу. Це забезпечило початок хорового мистецтва Китаю. Зазначено, що на формуванні хорової культури Китаю вплинули вагомі фактори. Крім історичних, соціокультурних обставин, які склалися в Китаї протягом ХVІІ-ХХ століть, актуалізується значення місіонерської, просвітницької діяльності європейських діячів, митців і музикантів, які певним чином вплинули на європейський реформаційний вектор державних перетворень у Китаї на межі ХІХ – початку ХХ століть. Китайська багатоголосна хорова музика високого професійного рівня з'явилася на початку ХХ століття. Підкреслено, що китайські композитори використовують оригінальні нетрадиційні музичні виразні засоби, котрі дозволяють розкрити художні образи. Представниками китайської хорової музики ХХ століття є Лі Шутун, Чжао Юаньжень, Сяо Юмей, Хуан Цзивей, Тьєн Фен та ін.

Характеристика жанрової специфіки китайської хорової музики свідчить про те, що засвоєння жанрових моделей на національному ґрунті відбувалося в результаті розповсюдження церковно-хорових та світських творів, що збільшило важливість європейських впливів на становлення хорового мистецтва Китаю. Підкреслюється, що популярними жанрами є багатоголосні пісні, ораторії, кантати, сюїти, в яких відображуються патріотична тематика, любовна, пейзажна лірика.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ТЬЕН ФЕНА ЯК ВЗІРЕЦЬ ХОРОВОЇ МУЗИКИ КИТАЮ

2.1. Особливості композиторського стилю Тьен Фена: національні витоки і європейські традиції

Особливості композиторського стилю Тьен Фена в нашому дослідженні розглядається крізь призму впливу європейської культури на культуру Китаю. Ці обставини уможливили в поняття «культура Китаю» внести зміни, що полягають у змістових, стильових, формоутворюючих аспектах. Отже, творчість Тьен Фена досліджується в контексті оволодіння китайською музикою нових засобів як момент взаємодії традиційних національних музично-виразних засобів і новітніх засобів, пов'язаних з вивченням європейського досвіду [51].

Зважаючи на вищезазначене, вважаємо за доцільне розглянути особливості стилістики китайських поетичних текстів, що становлять основу творів Тьен Фена.

Так, китайські вірші характеризуються дослідниками як «особливо організовані ієрогліфи», представлені найбільш об'ємно і багатогранно, де вагомістю відзначаються всі їхні конкретні і абстрактні, чутні і зримі, структурні і цілісні якості» (за О. Городецькою). Саме у віршах укладена квінтесенція китайської цивілізації – так вважав академік В. Алексеев, котрий присвятив багато робіт китайській поезії і проблемам її перекладу. Всі китайські вчені і філософи, а також імператори, аж до Мао Цзедуна, були поетами. Уміння створювати віршовані тексти й на сьогоднішній день вважається знаком вищої культурної привілейованості, а культурність в китайській традиції розумілася вище інших заслуг [50]. За визначенням В. Алексеева, поезія – «серце китайської культури». Таким чином, часом переклад віршів має на меншу значимість, якщо не більшу, ніж наукових трактатів. Переклад будь-якого художнього тексту має два аспекти:

змістовний і формальний. У китайській мові відсутні риси, що характеризують європейську грамоту. Тому зміст і форма китайської поезії виявляються багатоаспектними питаннями [40, с. 150].

Як зазначають китайські дослідники, китайське уявлення про подібність всіх рівнів Всесвіту веде до того, що один і той же китайський ієрогліф можна інтерпретувати на різних рівнях – від конкретно-побутового до абстрактно-філософського, від ринкових реалій до метафор світобудови, від фізіологізмом до астрономічних термінів. З цим погоджується О. Городецкая: «За трьома-сьома ієрогліфами знаходяться рядки носіїв ієрогліфічної культури.

Вірші, використані в хорових творах Тьєн Фена, належать до досить типових зразків китайської літератури. Вони часом справляють враження надмірно узагальнених, надмірно лаконічних. Але тут необхідно пам'ятати, що за зовнішньою небагатослівністю перекладу стоїть часом дуже складний і багатий комплекс образів, основою якого є картина світу, що має потужну багатовікову мовну опору. І образи ці знаходяться в складному, динамічному взаємозв'язку, що є характерною властивістю саме китайської філософсько-літературної традиції [52, с. 60].

Внутрішня динаміка образних компонентів поетичних текстів відзначається різноманітністю і специфікою.

Вивчення джерел з проблеми дає свідчення про те, що поетичні тексти хорових композицій характеризуються притаманними для китайської поезії образними компонентами. Вони здебільшого стосуються природи, переживань героїв, ритуальних дій. В цілому можна сказати, що, хоча поети, які писали для Тьєн Фена, є представниками сучасної епохи, їхні тексти тісно пов'язані з традиційним китайським фольклором і китайської міфологією [31, с. 60]. Образ природи, як центральний в китайській культурі, традиційно займає провідне місце в китайській поезії і живопису.

Що стосується образів природи, слід підкреслити, що серед інших природних явищ Китаю гори займають особливе місце. Не випадково

першим твором для хору і оркестру Тьєн Фена стала композиція «Пісня гір Лян» на текст Гао Ін (1962). Сама назва «Пісня гір Далян» перекладається як «велика гора Лян». Китайські літературні джерела говорять про те, що вона розташована в провінції Сичуань і відома тим, що знаходиться в заповідній частині провінції. Там є надзвичайно красиві місця, де проживає велика кількість етносів Китаю. Це – загадкове, стародавнє, красиве місце, де проживають панди, місце незвіданих явищ і, як багато хто вважає, таємничих істот. Важкодоступність багатьох гірських районів привела до того, що деякі етноси досі живуть поза цивілізацією. Вони займаються полюванням, примітивним землеробством і стиль їхнього життя за тисячоліття не змінився. Для сучасної цивілізованої людини такі місця з традиційною культурою становлять особливий інтерес [44].

Наступним «образом гори» в творах Тьєн Фена стала японська гора Фудзіяма. Цей образ, що надихав безліч японських художників і поетів, став головним героєм композиції «Фудзіяма» для хору і оркестру, створеної спільно з жінкою-композитором Чи Сі Шуен в 1968 році. Наступний за хронологією опус, «П'ять віршів Мао Цзедуна» (1970) містить в собі кілька згадок про гори: це гора Люпань, височина Жоншань (провінція Нанкін), а також Лоушань [50].

Китайська традиція шанування гір, спроба об'єднання їх в класифікаційну систему засвідчена в «Книзі гір і морів», найдавнішій пам'ятці китайської міфології. Сама поява гір і їх розташування пов'язувалося з діяльністю міфічного підкорювача повені і засновника землі великого Юя, який не тільки розсікав і пересував гори, щоб позбутися наслідків повені, а й дав назву трьомстам горам. Гора нерідко трактувалася як джерело життя і їжі (це уявлення зустрічається перш за все в японській міфології, але існує також і в Китаї). Гора також дала притулок брату і сестрі, які вступають в шлюб і дають початок людському роду (міф про Фусі і Ньюва). Таким чином гора пов'язана з генезисом нації. Для тих текстів, які використовує Тьєн Фен, важливим виявляється зв'язок шлюбних мотивів і

гори. Можна відзначити, що в наявних віршованих текстах гора - необхідна частина будь-якого простору, вона становить необхідний компонент навколишнього середовища, на тлі якого протікають події людського життя.

Дослідниками давно відзначено властивість китайської міфології формувати парні образи. Це відбилося в назві найдавнішого міфологічного джерела (Книга гір і морів). Ворогуючими парами розташовані Небо – Земля, Захід – Схід. Гора – Вода та ін. Водна стихія – незмінний фон оповіді. Це і озера, і річки, і дощ, і сніг. У творі «П'ять віршів Мао Цзедуна» – сніг і нескінченна крижана пустеля в першій частині, потім згадуються Великі річки – Янцзи і Хуанхе. Після опису гір в п'ятій частині знову виникає згадка про річку Янцзи. Могутні стихії – гори і річки – протистоять один одному. У «Юньнаньських мелодіях» також перший номер присвячений водній гладі – озеру Ерхан. Озеро постає в вечірньому світлі (човнів вогні), в ньому прозора вода (риби пливуть, їх видно). У «Похоронній пісні» гори і річки об'єднуються в метафоричний «довгий шлях» – «проводжаємо за тридев'ять гір, проводжаємо за тридев'ять річок». Символ плину часу переданий через парне зіставлення «гори старіють, річки міліють». Високо в горах вода має інший вигляд - струмки і швидкі ріки. Радість подальшої пісні передається через метафору «чути гучний сміх води». «Пісня гір Лян» згадує ріку Тінши в безпосередній близькості від гори Лян (знову «гора-вода») [52].

Вода – по міфології має жіночу природу «їнь». Тому вона часто пов'язана з образами жінок і дівчат: «дівчина в червоній спідниці ходила поруч з озером» або дівчата, що ловлять рибу в озері Ерхан. Особливо показовий текст третьої частини «Пісня гір Лян», де весь зміст побудований на зіставленні слів «дівчина» і «озеро».

Вода з її плинністю є тією стихією, яка найбільш близька даосизму. За старою китайською традицією, вона наділялася декількома значеннями. Перше значення – «добра», що полягає в тому, що найголовніша властивість води – дати рости всьому тому, що є в землі. Друге значення – «світогляд» – вода дає (силу, життя) і вчить тому, щоб давати, а не вимагати. Ця

властивість води розуміється як необхідна чесність у характері людини. Третє значення – «скромність» – хоча вода дає добро, вона тече вниз. Людина має бути скромною, що показує її схожість з водою. Це стосується як вищих за чином, так і нижчих. Розуміння цих трьох властивостей наближає людину до істини Лао-цзи [52].

Стихія повітря передається в основному через образ вітру. Третій номер з твору «П'ять віршів Мао Цзедуна» починається словами «Сильний західний вітер». Звернемо увагу на те, що характеристика вітру полягає в усвідомленні характеристик світла. Це є важливим моментом в творчості Тьєн Фена. Той факт, що далі йдеться про ранкові морози, означає, що захід – це сторона вмирання (там, де вмирає сонце). У «Слідами любові» знаходимо парну характеристику: «колише вітер гнучкий очерет, хлопець до улюбленої серцем припав». В шостому номері до вітру звернений вигук відчаю: «О вітри! Пробийте наскрізь моє серце». Сьомий номер починається зі слів «прохолодний вечірній вітер, срібний дзвін дзвіночків». У весільному плачі є характеристика: «налетів вітер, зірвав тебе» – вітер має образ фатальної стихії. В «Пісня гір Лян» ланцюг гір породжує шалений вітер (мається на увазі, що вітер взагалі народжується в горах) і потім «східний вітер дме з землі», символізуючи пору поновлення. У «Юньнаньських мотивах» образ вітру зустрічається в першій пісні – «Вітер морський », у другій пісні «Дзвінки пісні за вітром летять », в третій пісні «Далекий край, де вітер реве». Тут померла людина летить слідом за вітром, який відносить його до країни предків. Вітер, таким чином, виступає, як динамічна стихія, часто має фатальний сенс, зникає світи по цей і по той бік буття. У міфології вітру протистоїть, як уже зазначалося, грім. Важливим також виявляється мотив дощу. Для китайського світогляду дощ являє собою злиття неба і землі, що характеризуються в мальовничій орнаментиці спіралями, хвилеподібними стрічками. В цілому необхідно відзначити, що картина природи в китайському національному світогляді утворюється згідно із законом, що описаний в найдавнішій системі [40].

Образи природи мають своїм безпосереднім продовженням образи живих істот, що населяють навколишній простір. Образ весняної грози (весняного оновлення) пов'язаний, наприклад, з образом дракона. Незважаючи на те, що традиційні тварини китайської міфології – тигр і дракон – не часто зустрічаються в текстах творів Тьєн Фена, вони завжди виступають як приховані символи. Дракон – одне з провідних істот в пантеоні китайських духів, це символ Китаю. Дракон також є символом змін. Дослідники відзначають, що ідея змін – одна з основних в китайській філософії, тому першорядна важливість цієї істоти стає очевидною. Будучи пов'язаний з символікою Неба і Землі, дракон символізував не тільки їх єднання (через стихію дощу), а й шлюбний союз чоловіка і жінки. Дракон – загально визнаний володар Сходу і Весни, також пов'язаних з оновленням. Його сила походить від багатьох речей, в тому числі від того, що він вміє поєднувати в собі вогонь (дихає вогнем), повітря (літає в небі), воду (крилатий дракон допомагає герою Юю побудувати канали для зрошення землі і тим самим виступає як помічник, що дає воду і багатство). Тому людина Дракона (а такими вважають себе всі жителі Китаю) відчуває себе захищеною, їй притаманний веселий і привітний характер [55].

Дійсно, в текстах хорових творів Тьєн Фена висловлювання, що йдуть від людей, рідко пов'язані з похмурими думками і скорботними настроями. Загальний тон висловлювання – оптимістичний. Навіть, якщо життя важке і людина повинна боротися з труднощами, вона все одно щаслива виконанням свого долгу. Це обумовлено глибоким впливом конфуціанства, який передбачає, що головний сенс існування людини – це дисципліна і порядок в світі. Це не означає, що скорботні образи виключені з поетичної картини світу, але вони мають особливий сенс. Вони зустрічаються рідко: це весільний плач національності хани (8 частина циклу «Слідами любові»), «Життя за любов» (9 частина того ж циклу), а також похоронна пісня Мосо з циклу «Юньнаньські мотиви». Однак і тут сумний зміст ослаблений загальним піднесено-спокійним споглядальним настроєм [53].

Весільний плач – це картина ритуалу, який, відповідно до загальновідомого змісту, повинен припинити існування дівчини в якості члена своєї сім'ї і сповістити про її перехід (а, можливо, і переїзді в інше село); і якою буде її доля, – невідомо. Похоронна пісня теж не має яскраво вираженого сумного сенсу: головним акцентом в тексті стає прощання, як ніби померлий переходить жити в інше місце. Люди етносу Насі вважають, що смерть зовсім не є кінцем життя, а свого роду звільненням від життя і новим початком. Тому похоронну церемонію людини етносу Насі зазвичай називають «радісним похованням». У процесі всієї церемонії поховання час печалі і скорботи у родичів і близьких померлого вельми короткий. В інший час вони виглядають досить жваво і навіть можуть сміятися, обговорюючи новини і чутки. Всі вони сподіваються, що залишив їх родич зможе скоро зустрітися з предками і в новому житті, в новому райському місці заживе радіснішим і щасливішим [52].

У текстах віршів, використаних в хорових творах Тьєн Фена, часто зустрічаються звертання до ритуалів тих чи інших етносів, що істотно впливає на розуміння текстів. Особливо це важливо для хорової сюїти «Юньнаньські мотиви». У сюїті 5 частин, кожна присвячена обряду одного з етносів провінції Юньнань: бай, дай, насі, мосу, цзінпо.

«Рибалки з озера Ерхан» етносу Бай - перша частина сюїти, перший «портрет» одного з етносів. Слово «Бай» в етнонімі означає «біла людина». Озеро Ерхан знаходиться в автономному районі Далі (в західній частині провінції Юньнань), це друге за величиною озеро в провінції Юньнань. Згідно з однією з археологічних концепцій, етнос Бай походить від тубільного населення, що жило в районі озера Ерхан в епоху неоліту. За формою озеро нагадує людське вуха, тому і отримало назву Ерхан, в якому перша морфема «ер» записується ієрогліфом «вуха» з ключем «вода» [53, с. 64].

Озеро витягнуте з півночі на південь і звужене із заходу на схід. Водна гладь озера смарагдова і прозора немов яшма, в якій відображуються вічно

покриті снігом вершини гір Цаншань. Це в цілому, утворює дивовижний за красою природний пейзаж «сріблястих гір і яшмового озера». Надзвичайна краса пейзажу, природи зачаровує людину, змушуючи її забути про все.

Композитор Тьєн Фен був до глибини душі схвилюваний такою красою природи. І не дивно, що в результаті народився твір, змістом якого є синтез вражень від пейзажу озера Ерху і ліричних пісень дівчат етносу Бай. У композитора Тьєн Фена були певні історичні підстави, для того, щоб любовно-ліричні пісні етносу Бай визначити як їх характерну етнічну рису. Китайські літературні джерела свідчать про те, що історично у етносу Бай одруження завжди було вільним і на основі взаємної любові. Про це є записи в історичних хроніках періоду династій Тан – Юань. І хоча згодом не обійшлося без впливу феодальних поглядів на одруження, властивих етносу Хань (найчисленніший етнос в Китаї, власне китайці), проте багато молодих людей етносу Бай не бажали ставати жертвами «волі батьків і умовлянь сваях». Молоді хлопці та дівчата етносу Бай сміливо продовжували зберігати звичай вільного кохання і одруження, званий «змова з дівчиною». Далі, молоді люди етносу Бай, раз побравшись, не могли легко розлучитися. У багатьох районах проживання етносу Бай існує дотримання вірності покійному чоловікові. Так звані «цнотливі дружини, що зберегли вірність чоловікові до кінця днів своїх», як правило, заносяться в сімейні хроніки [53].

У другій частині – «Свято на шляху» етносу Дай – відбивається духовне обличчя етносу Дай. В етнімі мофема «дай», за повідомленнями місцевих старожилів, має значення «вільний». Як зазначається в першоджерелах, селища етносу Дай, як правило, споруджуються на рівному місці, поблизу гір і перебувають неподалік від води. Біля селища зазвичай або струмок або річка, за селищем густий ліс, де зручно і пасти худобу і добувати дрова. Стада корів пасуться в лісі і відпочивають в лісі. Між селищами невеликі простори, порослі великими зеленими деревами, кущами або зайняті під «загальні кладовища». За селищами поля, які уздовж і в поперек пориті каналами. Люди етносу Дай сповідують буддизм «малої

колiсницi» (хинаяна). Серед вiчнозеленої, густої рослинностi виднiються високi шпилi релiгiйних храмiв. У мiсцях етносу Дай найкрасивiшими є дiвчата етносу Дай. Слово «бай» в мовi етносу Дай означає «вiдзначати багатий урожай, перемогу, свято i релiгiйний збiр людей». Тому, кожне народне обрядове свято пов'язане з релiгiйною дiяльнiстю, не є винятком i свято ганьбайце. На це свято дiвчата вбираються в свої улюбленi спiдницi цилiндричної форми i з радiсним гомоном, щибетом, прикрашенi квітами прямують на мiсце загального збору. Одночасно мiсце проведення свята ганьбайце стає для народу тимчасовим ярмарком.

Мiсце для проведення свята ганьбайце зазвичай обирається на рiвному майданчику на березi рiчки i бiля храму Гуаньїнсьi. На майданчику розмiром приблизно в 0,5 квадратних кiлометра з бамбука споруджуються святковi помости. У встановлений час у святковому вбранi представники всiх етнiчних груп з усiх бокiв стiкаються на мiсце проведення свята. Збирається багато народу, всюди чується смiх i барабанна музика. У рiзних мiсцях групами збираються дiвчата етносу Дай, красивi й ошатнi; вони, немов свiжi квіти, привертають до себе погляди людей. Куди б не прямували дiвчата, – за ними всюди встигають групи хлопцiв. Свято ганьбай – це також мiсце, де хлопцi i дiвчата зайнятi пошуками своєї iдеальної пари [55, с. 140].

Присутнi у захватi i захоплено дивляться виступи артистiв з народу: танець павичiв, танець метеликiв, танець коней i оленiв, танець з мечами та кулаками, ритмiчний танець пiд барабанний бiй, танець у поєднаннi з виконанням пiснi.

У третiй частинi – «Похоронна церемонiя Мосо» етносу Насi - вiдображаються життєвi звичаї етносу Насi.

У людей етносу Насi немає iндивiдуальних днiв народження. У всiх день народження встановлюється на перший день нового року за мiсячним календарем. Люди етносу Насi не користуються сучасним ритуалом одруження – весiллям. Вони продовжують свiй стародавнiй етнiчний звичай: чоловiк не бере дружину, жiнка не виходить замiж. Вони просто «приходять

в шлюб». Тому в їхньому житті не існує церемонії святкування одруження. Такого роду феномен, коли немає радісних святкувань днів народження та весіль, характерний для етносу Насі. Цей феномен і визначив те, що ритуал поховання як церемонія завершення життя став знаковим проявом людини в цьому світі. Саме тому церемонія поховання людини етносу Насі є для неї самою урочистою подією. У церемонії поховання зустрічається рідкісне явище – гармонійне співіснування двох релігій. В одному місці і одночасно з'являються і діють дві релігії: релігія дабу і ламаїзм (тибетська гілка буддизму). Дабу показує шлях померлому і «проводжає душу», лама здійснює панахиду за померлим. Обидва священнослужителя в даній урочистій і жвавій церемонії діють заради спільної панахиди – церемонії поховання. Люди етносу Насі вважають, що смерть зовсім не є кінцем життя, а свого роду звільненням від життя і новим початком. Тому похоронну церемонію людини етносу Насі зазвичай називають радісним похованням. У процесі всієї церемонії поховання часу для печалі і скорботи у родичів і близьких померлого досить мало. Решту часу вони виглядають досить жваво і навіть можуть сміятися тому, що сподіваються, що їхній родич зможе скоро зустрітися з предками.

Четверта частина – «Пісня на рисовому току» етносу цзінпо. Початкове значення етноніма цзінпо – «людина», воно є самоназвою даного етносу. Символом щастя і везіння в етносу цзінпо вважається «мунаошідун». Він є знаком, що представляє щастя, багатий урожай, перемогу, ритуальні пісні етносу цзінпо на пишних святах і поминання предків. Тотемом вважається сонце. Квінтесенцією релігійних вірувань етносу цзінпо є віра в те, що людина і все в природі має двоїстий характер, тобто матеріальну і духовну сторони. Вони також вірять в надприродність всього сущого або іншими словами вірять в те, що духи в порівнянні з людиною володіють більшою силою. Тому у етносу цзінпо поширені різноманітні форми жертвоприношень (за деякими даними їх налічується більше 22 видів) [43].

Основним видом сільськогосподарського виробництва етносу цзінпо є вирощування рису на заливних полях. У людей етносу цзінпо сформувалася стійка звичка щодня їсти свіжообвалений рис. Обвалення рису (відділення зерен рису від оболонки) є унікальним і древнім видом повсякденної домашньої діяльності. Тому у кожного двору цзінпо є невелика споруда, що використовується, головним чином, для обвалення рису [34].

Щорічно в листопаді місяці за місячним календарем люди етносу цзінпо проводять пишну церемонію «викликання духа зерна», що має забезпечувати ситість їх сім'ям від вирощеного і обваленого рису. Ця церемонія є одним із значних обрядів жертвопринесення у етносу цзінпо. Церемонія жертвопринесення проводиться урочисто та вишукано.

Люди етносу цзінпо вважають, що рисове зерно має душу, яка під час обвалення рису може злякатися і втекти, а рис без душі не може бути ситним, тому душу рису треба викликати назад. Такого роду церемонія «поклик духу зерна» пов'язана з історичною звичкою людей етносу цзінпо їсти свіжий рис. Існує гіпотеза, що люди етносу цзінпо, щоб не злякати духу зерна, повинні кожен день до сходу сонця під час найтихішого світанку серед густих заростей під дахами своїх осель викликали дух рису.

П'ята частина – «Ніч свята факелів» етносу І – відображує духовну сутність етносу І. Серед нечисленних етносів це найчисленніший. З приводу етноніма цього етносу колись з гумором висловився керівник першого покоління нового Китаю Мао Цзедун. Він говорив, що в ієрогліфі етноніма «І» є складова частина у вигляді ієрогліфа «рис» і складова частина у вигляді ієрогліфа «шовк». Цим виражається, що є чим харчуватися і є у що одягатися [29].

У більшості малих етносів в провінції Юньнань представлено свято смолоскипів. Найурочистішим це свято буває у етносу І та етносу Насі. Проводиться свято 24 червня за місячним календарем. На думку етносу І 24 червня за місячним календарем це такий день, коли сонце при обертанні на орбіті займає таке положення, що опівдні, знаходячись під сонячним

світлом, людина не бачить своєї тіні. Тому саме цей день обраний для радісного свята. Разом з тим, в червні поливний рис зацвітає, що говорить про сезон, коли різні сільськогосподарські культури починають дозрівати. Під час свята люди запалюють смолоскипи для вигнання шкідливих комах і захисту врожаю.

У день традиційного свята факелів забивають свиней, баранів, печуть коржі для поминання предків, а також проводяться перегони на конях, змагання з боротьби, бої буйволів, бої баранів і півнячі бої. Ввечері та вночі люди їх селищ з піднятими смолоскипами спочатку обходять навколо своїх будинків, а потім йдуть в поля і на гори виганяти і винищувати сарану. На завершення люди збирають факели в одне місце і навколо багаття виконують танець зі смолоскипами. Люди співають, танцюють і веселяться до екстазу всю ніч без перерви, без відпочинку. Місце проведення свята факелів виглядає велично, вогні яскравого полум'я палахкотять вночі і рвуться в небо. Про історію свята факелів існує чимало легенд [40].

Таким чином, в образах сюїти знайшли відображення різні сторони традиційного життя етносів провінції Юньнань: це і трудові ритуали, і шлюбні, і похоронні [48].

Безперечним фактом є те, що національні витоки створюють основу сюжетних та образних ліній творів Тьєн Фена. Вивчення особливостей відображення в музиці образів поетичного тексту свідчить про те, що в музиці Тьєн Фена є чимало прикладів конкретного звучання, пов'язаного з природними явищами. Через гліссандуючі пасажі арфи він малює картину спокійного плеску хвиль озера Ерхан в «Юньнаньськє мотивах». У наступному номері, «По дорозі на ярмарок», уявляється ритмічний образ бігу («підстрибом біжимо на зелений лужок»). Оскільки мова про біг йде не один раз, кожен раз відбувається повернення легкої рівномірної ритмічної фігури. Третя частина сюїти - похоронна пісня, і тому початок музики пов'язаний з повільними кроками, переданими в стилі шопенівського похоронного маршу. Четверта частина присвячена трудовому процесу – подрібненню рису. Рис

товчуть у великих ступах, великий товкач управляється ногами, і оскільки це важка робота, напружений процес, в партії фортепіано це відображено через важкі, щільні акорди. В останньому номері цієї хорової сюїти є образ веселої факельної ходи, проведений через легку остинатну послідовність восьмих. Вона випереджає вступ хору, роблячи його хором-танцем. Крім танців, є картина тихої ночі, де тишу порушують лише крики птахів.

У сюїті «Слідами любові» перші слова «Зі сходу летить, небесні боги» отримують втілення, по-перше, в «небесній» тональності Fis-dur, по-друге, на слові «боги» виникає піднесений рух мелодії, який ніби йде до небес. Кінець цієї частини, пов'язаний з образом повені. Це передається завдяки хвилеподібному руху у струнних, що ніби образно відтворюють «хвилі». У третій частині ми чуємо звукове зображення капання роси. Так само натуралістично зображений політ бджоли в 5 частини циклу: це тихе «дзижчання» пасажу у фортепіано. Можна також припустити, що акорд «арпеджіато» в 7 частини пов'язаний з образом «зірки». Цей хід з'являється на словах «Я хочу стати зіркою небесною, щоб світити моєму місяцю». Таким чином, як доводять першоджерела, композитор, очевидно, прагне втілити багаті поетичні мотиви цілком буквально, часто звукозображувально, і не дуже схильний символічно сприймати текст [49].

У контексті даного кваліфікаційного дослідження слід зазначити, що образні компоненти хорової творчості композитора базуються на національних витоках. Вони розуміються в площині традиційних уявлень китайців про побудову світу, його симетрії, в яких віддзеркалено вертикаль (гори – море), і горизонталь (схід – захід, північ – південь). Поступовий перехід від революційних тем до національних і філософських авторських уявлень створює основу еволюційних зрушень у композиторському письмі Тьєн Фена [51].

У такому сенсі підґрунтям техніки композиції виступає національно-ладова організація, яка відзначається складною структурою. Разом з тим, в ранніх творах композитора вельми широко застосовується класична мажоро-

мінорна тональність. Слід підкреслити, що з часом національний фундамент його техніки стає більш виразним і характеризується мальовничими тенденціями у письмі. Це потім вплинуло на особливості використання розвиненої модальної техніки. Такий підхід до авторського бачення музичного образу забезпечує застосування сонорики з деякими, тільки йому притаманними, властивостями.

Жанрово-драматургічні особливості хорових творів Тьєн Фена виявляються в багаточастинності, «секційних» за формою композиціях, залученням фольклору Китаю. Виявлення рис «східного менталітету» відбувається завдяки відсутності інтересу до використання динамічного розгортання в музичному творі і необхідних у цьому випадку кульмінацій [51].

У додаток до вищезазначеного, слід сказати, що творчість Тьєн Фена не вимагає реалізації культурного синтезу. Композитор використовує асиміляційні прийоми європейського письма, котре відбувається на китайському ґрунті. Отже, поява композиторського стилю, який передбачає взаємодію національних витоків і найкращих особливостей європейських традицій позитивно вплинуло на розвиток китайської хорової музики ХХ століття.

2.2. Твори Тьєн Фена в китайському хоровому репертуарі

Як уже зазначалося, В. Холопова умовно виокремлює такі напрями розвитку китайського музичного авангарду, як: шанхайський, американський і пекінський. Тьєн Фен є представником пекінського напрямку. Він – учень У Цу Чана, відомого китайського композитора і педагога, колишнього ректора Пекінської Центральної Консерваторії. В творчості Тьєн Фена переплелися європейська і китайська техніки композиторського письма. Серед його творів: вокально-симфонічний цикл «Доляншан» (1962), хорова сюїта «Юньнанські мотиви» (1986), фольклорне дійство для хору, солістів і оркестру «Слідами любові» (1988) [39].

Словесні образи отримують в музиці Тьєн Фена свою реалізацію через численні музично-технічні елементи. Можна сказати, що композитор користується свого роду «тезаурусом» музично-виразних засобів. Цей тезаурус складається з декількох складових: з традиційних засобів європейської композиції (Тьєн Фен за допомогою свого викладача вивчив досвід московського композитора Е.О. Месснера, який був видатним педагогом, що написав курс «Основи композиції»), а також виражальних можливостей китайського фольклору і нових композиторських технік, які Тьєн Фен вивчав протягом свого життя. У контексті даного дослідження вважаємо за доцільне розглянути основні засоби музичної виразності - модальність, тональність, фактуру, мелодику і ритміку, оркестрове і хорове письмо [42].

Аналіз хорової спадщини Тьєн Фена свідчить про те, що своїм колоритом його музика зобов'язана, перш за все, модальності, яка є фундаментом китайської музики.

Модальна система китайської музики складна і неоднозначна. Відомо, що вже в 7 столітті нашої ери в трактаті «Гуаньцзи» Гуань Чжуна описувався спосіб звучання всіх 12 тонів хроматичної гами. Є відомості також і про те, що в китайській музиці використовувалися семиступенні і пентатонові лади.

Фундаментальна відмінність цих ладів від європейських семиступенних ладів полягає в тому, що вони будуються на пентатонній основі з додаванням двох рухливих ступенів: 5 + 2, а не являють собою однорідну діатоніку, що складається з 7 ступенів.

Мінімальний обсяг лада – це трихорд. В творах використовуються також тризвучні побудови. Це, найчастіше, ходи по звуках тризвуччя або його звернень: тема 1 з П'ятої частини «Юньнаньських мотивів», тема 5 з П'ятої частини того ж твору. Цікавий приклад з Четвертої частини «Юньнаньських мотивів». Сольні виступи показують таке розгортання ладової структури, при якому виникаючі варіанти пентатоніки підсумовуються в більш складну, більш багатозвучну послідовність [53].

У музиці Тьєн Фена зустрічаються й унікальні звукорядні структури, котрі використовуються ним вкрай рідко, однак вражають своїм звучанням. Приклади такої різноманітної модальної організації знаходяться, в основному, в пізніх творах композитора. Звертаючись до його ранніх творів («П'ять віршів Мао Цзедуна», «Пісня гір Лян»), ми бачимо, що мелодика композитора більше пов'язана з традиційними для європейської музики мажором і мінором.

Звичайно, європейські семиступеневі лади все одно залишаються для композитора «чужою» інтонаційною стихією. Навіть тут, у творах, ще не позбавлених учнівських рис (згадаємо, що навчання Тьєн Фена пов'язано з московської композиторської школою), він тонко обходить IV ступінь ладу, особливо характерну для європейських форм диатоники. Однак, пізніші твори композитора демонструють чудову, високорозвинену техніку ладів, в якій проявляється винахідливість і гнучкість автора, його володіння цим тонким і виразним інструментом композиції.

Найбільш традиційна «європейська» гармонійна мова використовується композитором в таких творах, як «Пісня гір Лян» і «П'ять віршів Мао Цзедуна», що належать до раннього періоду його творчості. Чимало традиційних тональних побудов є і в сюїті «Юньнаньські мотиви». Однак до моменту написання сюїти «Слідами любові» мова композитора змінюється – вона насичується елементами некласичної гармонії і нетрадиційної аккордики.

Можна припустити, що тональність становить якусь «учнівську» основу музичної мови композитора, той шар композиційної техніки, який дозволив йому згодом шукати оригінальні, характерні тільки для нього засоби вираження.

Композитор обирає для своїх творів тональності різного спрямування - як бемольні, так і дієзні; можна відзначити верховенство тональностей з двома бемолями: Сі бемоль мажор і соль мінор. Це особливо помітно в ранніх творах: «Пісня гір Лян» і «П'ять віршів Мао Цзедуна». І «Пісня гір

Лян», і «П'ять віршів Мао Цзедуна», і «Юньнаньські мотиви» починаються в тональності, що має два бемоля при ключі. У циклі «П'ять віршів Мао Цзедуна» тональність з двома бемолями залишається провідною аж до кінця твору, в «Юньнаньських мотивах» заключна тональність інша з забарвленням ре-мажору, але ще з IV підвищеною ступінню, на зразок лідійського ладу.

Тональні плани іноді мають явну символіку: в «П'яти віршах Мао Цзедуна» перша частина витримана в бемольних тональностях, потім у другій частині відбувається перехід до дієзного (однойменні соль мінор і соль мажор), у третій дієзна тональність (соль мажор) переходить в мі бемоль мажор, і потім в 4 і 5 частинах бемольні тональності знову змінюються. Перехід від мінору до однойменного мажору явно пов'язаний з демонстрацією сили духу і бойового настрою військ Мао [50].

Як вже було сказано, ранні твори композитора написані з використанням класико-романтичної тональності. У міру своєї еволюції він переходить до все більш поглибленого використання модальної техніки, а також засобів некласичної (хроматичної) тональності. Це викликає необхідність використання і нетрадиційних видів акордів.

У сюїті «Юньнаньські мотиви» композитор все частіше користується більш складними видами співзвучностей: тризвуками з доданим тоном, септакорд з розщепленням. Це не викликано необхідністю загострення тяжінь, а більш пов'язане з особливостями національного інтонування (Юньнаньський район відомий тим, що там занижують третю ступінь у ладі – можливо, для отримання більш похмурого колориту).

Серед найбільш часто вживаних співзвуч – квартакорди і як різновид – квінтакорди. Композитор також користується і деякими більш складними гармонійними прийомами, які надають звучанню міць.

Таким чином, можна відзначити в гармонії еволюцію в напрямку більш складних акордових засобів: від ранніх більш традиційних тризвучних гармоній до акордики некласичного типу.

Вважаємо за доцільне підкреслити, що фактурний виклад в ранніх творах Тьєн Фена досить різноманітний і пов'язаний з жанровими особливостями. Найбільш часто зустрічається і виразний прийом фактурування – це композиція фактури з окремих, по суті простих елементів, які формують складну, багатокомпонентну музичну тканину. В ній беруть участь всі, або майже всі, інструменти оркестру, кожен зі своїм особливим звучанням. По суті, це вид гетерофонії, але з акцентом на більш гармонійне звучання. Однак, одним з найцікавіших феноменів фактури є використання композитором елементів сонорики.

У пізніх творах композитор починає використовувати прийоми сонорної техніки. Перші зразки цієї техніки зустрічаються в сюїті «Юньнаньські мотиви», але особливо це помітно в вокально-танцювальній сюїті «Слідами любові». Серед сонорних прийомів є такі, які композитор застосовує найбільш часто: це сонорні лінії (гліссандо) і сонорні плями (кластери). Решта прийомів (точки, потоки) зустрічаються рідше. Так, наприклад, серед сонорних ліній можна побачити лінії континуального типу, що представляють собою протяжні звуки або невеликі за обсягом співзвуччя.

Інший тип континуальних ліній – це гліссандо, що часто зустрічається. Застосування цього прийому використовується і в інструментальній музиці, і у вокальній. Для фольклорної вокальної традиції Китаю гліссандо являє собою часто використовуваним прийомом, і композитор його широко реалізує в своїй практиці.

Тьєн Фен використовує широкий спектр барвистих плям, починаючи з точкообразних, схожих на різкі мазки пензлем, до нерізких, «процесуальних», що формуються повільно і плавно. Композитор використовує як малооб'ємні кластери, так і великі [31].

Однак можна помітити, що «плями» по мірі використання значно поступаються «лініям». Причиною цього може бути те, що традиції китайського живопису, які живлять, в тому числі, і китайську музику, пов'язані, перш за все, з графікою, а не з повномасштабним живописом, з

використанням туші і пера в якості інструментів і, як результат – до явної переваги лінії перед кольоровими плямами.

В цілому ж, інтерес композитора до сонорики вказує на його переважно мальовниче сприйняття картини світу, на прагнення передати, часом, майже буквально програмні елементи тексту і, як наслідок, – на застосування сонорних композиційних прийомів саме у фактурі.

Що стосується поліфонічних прийомів у творчості Тьєн Фена, слід зазначити, що багатоголосся у нього має, в основному, гомофонно-гармонічну природу, проте можна відзначити і деякі поліфонічні прийоми. Помітно, що число таких прийомів зменшується в міру еволюції композитора. Цілком ймовірно, що «учнівський» твір для хору, традиційно насичений поліфонічними елементами, поступається сонорному, де композитор вдається до деяких прийомів мікрополіфонії. Можна помітити деякі приклади канонічного письма в композиції «Пісня гір Лян» (Доляншан). Аналіз мистецтвознавцями творів Тьєн Фена доводить, що композитор використав чистий канон на слова «Тун Сінгань» (такти 87-91) в композиції «П'ять віршів Мао Цзедуна», зображуючи команду військ союзу робітників і селян.

Надалі поліфонічні прийоми змінюються мікрополіфонічними. Так, в незакінченій опері-ораторії «Чуй Юен» не раз повторюються мікрополіфонічні канони.

Аналіз хорового і оркестрового письма композитора свідчать про те, що прийоми хорового письма Тьєн Фэн спочатку явно запозичує з традиційних вчень про композицію (ймовірно, головним джерелом уявлень була праця Месснера). Саме по собі хорове письмо в китайській народній музиці поширене нерівномірно: так, для національності хань хоровий спів нетиповий, проте в провінції Юньнань (де композитор багато працював) це зустрічається часто. Крім того, хоровий спів був ідеологічно рекомендований в роки правління Мао як засіб посилення колективних почуттів [29].

Для композитора типове використання змішаного хору (великий хор від 40 до 80 осіб); всередині цього складу перевага віддається жіночим голосам (наприклад, в композиції «П'ять віршів Мао Цзедуна», у другій частині група жіночих голосів виділяються на тлі загального хорового звучання).

Жіночий хор нерідко виступає як самостійний виразний засіб. Композитор віддає йому перевагу перед похмурих колоритом чоловічих голосів. Це відбувається в цілому ряді творів: у Другій і Четвертій частини «Юньнаньських мотивів» (тут використовуються тільки жіночі голоси), в «П'яти віршах Мао Цзедуна» і в творі «Слідами любові» – як засіб контрасту (після щільного звучання змішаного хору звучить жіночий). В основному використовуються середні регістри голосів, імітуючи природній спів. Композитор тяжіє до використання неповного хору, приберігаючи найщільніші звучання для кульмінацій. Нерідко можна помітити антифонне звучання, що створює просторові ефекти перегуків. Особливо можна відзначити ефект використання хору як фонового елемента, де на загальному тлі звучить спів солістів [36, с. 55].

Композитор нерідко використовує протиставлення хору та солістів: сольні епізоди в «П'яти віршах Мао Цзедуна» – використовуються чоловічі голоси (1 частина – баритон, 4 частина – тенор), в «Слідами любові» – використовуються жіночі сольні голоси (в восьмій і дев'ятій частинах – сопрано). У 1 частині «Юньнаньських мотивів» ми чуємо сольний виступ сопрано. У частині з «Пісні гір Лян» сольний розділ для сопрано зустрічається в 3 частині «Дівчина в червоній спідниці». Зустрічаються і дуетні побудови: в «Юньнаньських мотивах» – це 5 частина (дует сопрано і тенора в дуже високій тесситурі). Примітно, що солісти співають нетрадиційними, фольклорними голосами, в той час як основний хор співає класичним звуком. В 4 частині цього ж твору є дует жіночих голосів – сопрано і меццо-сопрано. У 3 частині дует побудований у формі діалогу: спочатку звучить соло баритона, потім продовжує сопрано. Найчисленніший

варіант ансамблю – це чотириголосся в ранньому творі «Пісня гір Лян». В 4 частині композитор використовує на невеликому проміжку контрапунктичне поєднання всіх основних голосів соло.

Діапазони жіночих голосів, використовуваних Тьєн Феном, є вельми загальноживаними: сопрано співають в діапазоні від сі малої октави до сі другої октави; альти мають діапазон від фа малої октави до соль-дієз другої. Зате тенорові партії написані в діапазоні від соль малої октави (що цілком загальновикористовувано) до до третьої октави. Це пов'язано з тим, що використовується народна манера співу, і тому застосований фальцет. З точки зору образності, це момент досить драматичний: таким звучанням регістра передається крик «Потоп!». Баси також мають гранично низькі ноти: в «Слідами любові» передбачається використовувати ре великої октави. Верхні ноти басів – це соль-бемоль першої октави.

З точки зору тембрики композитор використовує як чисті, так і змішані тембри: в «Слідами любові» в шостому номері використовується специфічне триголосся, де кожен з голосів переданий змішаною парою (чоловічий плюс жіночий голос). Фактура в хоровому викладі композитором використовується та ж, що і в оркестровому письмі: ми бачимо гомофонне переважно, гетерофонне і, зрідка – поліфонічне письмо [49].

Композитор використовує класичний парний склад оркестру, проте широко застосовує і національні інструменти: у оркестровий супровід «Юньнаньських мотивів» і «П'ять віршів Мао Цзедуна» включений китайський національний музичний інструмент — піпа. Композитор звертається, безпосередньо, до фольклорних традицій. У першій частині — це китайська флейта «діц», національні ударні інструменти «сяочжа» (дві маленькі мідні тарілочки). І «пай гу» – набір барабанів різної висоти. На кожному з цих барабанів можна було витягувати 2 звуки: на верхній поверхні і на нижній. У музиці танцювального типу використовується «юечин».

У оркестрі бере участь фортепіано, розширюючи спектр ударних інструментів. В другій частині розширюється склад: використано народний

духовий інструмент «па-в», «му-і» (порожнистий дерев'яний корпус з характерним звуком). Звучать маракаси, «пун-лін»(дзвіночки). Третя частина відзначається звучанням нового інструменту: особливий духовий інструмент (рід тромбона, позначений в партитурі як тромбон), але з похмурішим звуком. В четвертій частині повертається флейта «діц». Використовується також бубон. В п'ятій частині композитор вводить ще два нових інструменти, серед яких ударний інструмент «сиан-чжао-ку».

У завершальній частині використаний найбільший склад з метою створення фінального завершального характеру цієї частини. Таким чином, не лише лад останньої п'єси вказує на її особливе значення. Тембровий склад підсилює цю ідею [48].

Нарешті, в своєму останньому незавершеному творі «Чуй Юен» композитор звертається до інструментів, що використалися в давньому Китаї. Специфічний духовий інструмент «щюїн», історія якого налічує 7000 років існування.

Існує два варіанти цього інструменту. Перший з порожнистим глиняним корпусом з отворами. Глухий тон створює дуже архаїчне враження. Інший давній духовий інструмент, використаний в цьому контексті, – «шен». Цікаво, що в цьому інструменті використовується той же конструктивний принцип, що і в «флейті пана». На такому інструменті можна було виконувати і мелодію, і гармонію.

Ударний інструмент «тон-ку» супроводжував військові дії. Давній інструмент «ман-ло» використовувався у супроводі танців або на святах.

В цілому темброва палітра показує бажання композитора поєднати темброві фарби європейської музики (симфонічний оркестр) з національними інструментами. Ті національні інструменти, які використані, належать до духових груп або ж ударних, тобто найбільш яскравим і колоритним [49 с. 70].

Оркестрове письмо показує, що композитор мислить дуже барвисто, його займає ідея відтворення того чи іншого звукового колориту, властивого

народній традиції. Для цього він використовує характерний для фольклорного багатоголосся прийом – гетерофонію.

Це один з основних фактурних складів в такій музиці. Незважаючи на те, що одним з важливих елементів музичного полотна є мелодія, вона мало виступає одна, самотійно, без підголосків. Композитор «прикрашає» партитуру великою кількістю додаткових голосів: контрапунктів, ритмічних ліній, тембрових ефектів. Все це створює яскраву, насичену музичну тканину.

Звертають на себе увагу просторові ефекти. У музиці можна спостерігати, як формується контур простору через застосування тонів в різних регістрах. Композитор любить звучання тутті, і постійно використовує його, лише час від часу застосовуючи ансамблеве письмо. Але ефекти в ансамблях теж дуже барвисті і пов'язані з простором, об'ємним звучанням.

Ймовірно, з цим пов'язано застосування в основному змішаних інструментальних ансамблів. У творчості Тьєн Фена не знаходяться приклади роботи з якоюсь однією групою інструментів. Жанрові особливості віддзеркалюються у фактурі (наприклад, похоронний марш в 3 частині). Фактура має виражальне значення. Вона виявляється в окремих акордах, що віддалено нагадують фактуру з похоронного маршу Ф. Шопена.

У четвертій частині, що імітує процес обробки рису, моторна мелодія подається на тлі синкопіруючого аккордового акомпанементу, що створює пульсуючу, енергійну, ритмічну послідовність.

Жанрові ознаки токати, властиві останній, п'ятій частині, виражені через пульсуючу в різних групах оркестру ритмічну рівномірну лінію, розмальовану легкими синкопами [44].

Контрастом токкатному викладу є імпровізаційний епізод (*ad libitum*) написаний з застосуванням сонорної техніки (алеаторна фактура у струнних у вигляді малооб'ємного кластера, аперіодичні заклички у духових, що нагадують пташиний спів).

Отже, ми бачимо, що в інструментуванні оркестру використовується прийом «змішання китайського і західного».

Вважаємо за доцільне з метою висвітлення змісту § 2.2 запропонувати жанрово-драматургічні особливості хорових творів Тьєн Фена

Вокально-симфонічна сюїта «Доляншан» («Пісня гір Лян») з'явилася в 1962 році. Вона став першим твором, який композитор створив самостійно після дипломної роботи. Після закінчення консерваторії Тьєн Фен працював в Пекінській центральній філармонії і отримав замовлення на написання великого хорового твору. Йому було запропоновано провести експедицію в район гір Лян (провінція Сичуань). У районі гір Лян досі існує музей рабовласництва, яке існувало в Китаї до створення Нового Китаю. Вірші до цього твору були написані поетом Гао Ін. Ці вірші очевидно мають сильну ідеологічну підоснову, прославляння голови Мао стає головним сенсом чотирьох поем. Для нашого дослідження цей твір представляє інтерес не стільки як самостійна художня цінність, скільки як історичний документ і в деякому роді «стартовий майданчик» для композитора [52].

Текст твору являє собою чергування чотирьох віршів в такій послідовності: спочатку звучить вірш, в якому коротко характеризується історія революції (від горя і страждань – до щастя). Ця історія супроводжується характерними паралелізмами: від мороку – до світла, від зими – до весни, від ночі – до дня. Другий вірш – це весела застільна пісня. Танцювальна пісня містить в собі ряд образів: «вино – радість – тепло – сонце». Третій вірш має більш ліричний склад. Сутність образу дівчини в червоній спідниці пов'язаний з тим, що червоний колір – колір щастя. Дівчина знаходить впевненість в собі і стає справжньою красунею. За таких умов виникає аналогія з першою частиною: шлях «від темряви до світла». Одяг – з рваного стає охайним, волосся – з заплутаного стає блискучим. Четвертий вірш рифмується з другим: це теж танцювальна пісня. Заклики: «Танцюйте! Співайте!» складають рефрен всього вірша. Образ палаючого

вогню (факели) – це образ нових бажань, які відчують щасливі люди етносу І [52].

Оскільки ця п'єса виконує функцію фіналу, будова її ускладнюється факторами, що сприяють створенню цілого: останній розділ представляє собою арочне обрамлення з використанням матеріалу 1 частини. Крім цього, виникає рондообразна композиція з заміщенням останнього рефрену кодовою конструкцією.

Всі чотири частини пов'язані спільним драматургічним планом, теж мають характер паралелізму: повільно-швидко, повільно-швидко. Це цілком відповідає по суті сюїтному принципу, характерному для європейських барокових композицій XVII століття.

Композиція «Юньнаньські мотиви» представляє собою цикл з 5-ти частин, де частини об'єднуються «географічним» способом. Юньнань – це одна з найкрасивіших провінцій Південного Китаю, де композитор жив протягом 8 років. Інтерес до цього району у Тьен Фена виник задовго до написання композиції; кілька разів він брав участь у фольклорних експедиціях в Юньнань і був під глибоким враженням від краси цього місця і від самобутності народних пісень і танців, а також незвичайності звучання народних інструментів.

Таємничий і благодатний край, іменований Юньнань, знаходиться на південно-східній околиці Китаю, його назва означає «на південь від хмар». Край рясніє красивими природними пейзажами і унікальними етнографічними феноменами. Протягом багатьох століть живуть тут численні етноси, які створили культуру, що відрізняється глибоким і багатим внутрішнім змістом.

Сама природа створила на цій землі найбільший в світі і найхімерніший за формами природний кам'яний ліс, а також сотні глибоких і таємничих підземних печер. Тут несуть свої води три великих річки: Цзінинацзян, Ланьцянцзян і Нуцзян. Виблискує кристально прозорою водою високогірне озеро Сінлоцібу. Тут знаходяться найбільші низькоширотні в

північній півкулі засніжені гірські масиви і найвисокоширотніші в північній півкулі тропічні ліси. Тут царство найрізноманітнішого рослинного світу і оселя множинного тваринного світу. Молоді гори зберігають у собі багаті запаси геотермальної енергії, що в поєднанні з особливим рельєфом визначає місцевий клімат, коли всі чотири пори року схожі на весну: «Погода завжди як у весняні місяці, квіти квітнуть всі сезони» [48].

Глибоко в горах зберігся унікальний первісний живопис на скелях. Місцеве населення все ще зберігає усне народне літературне мистецтво. Тутешні будови стародавньої архітектури відрізняються величністю і унікальністю. Представлені три світові релігії (буддизм, православне християнство і мусульманство), а також паралельно співіснують первісні релігійні вірування багатьох етносів. Всі вони беруть початок в сивій давнині і гармонійно співіснують.

Як зазначає Сунь Цунінь, у Юньнані зосереджена найбільша кількість етносів. Налічується 25 нечисленних етносів чисельністю понад п'ять тисяч осіб. За кількістю етносів це приблизно становить половину загальної кількості китайських етносів. Історичний розвиток різних етносів відрізняється великою різноманітністю, умови їх проживання та побуту також неоднакові, тому не дивно, що в тому краю спостерігається незвичайна різноманітність звичаїв. У кожного етносу свої неповторні за колоритом свята, свої яскраві національні танці та пісні, свої барвисті одяг і прикраси. Що ж стосується весільно-похоронних обрядів. Ці унікальні і таємничі обряди та звичаї мають тісні, глибинні зв'язки з культурою предків та історичними перипетіями кожного етносу. Все це може бути визначено як витоки культури.

У 1985 році Тьєн Фен на запрошення Інституту мистецтв Юньнані понад рік вивчав життя різних етносів, що населяють південно-західну частину провінції Юньнань. З життя нечисленних етносів цього краю композитор почерпнув величезне творче натхнення і створив яскраву музичну картину «Юньнаньські мотиви», що відображає різноманітний

колорит традицій і звичаїв п'яти нечисленних етносів: бай, дай, насі, цзінпо, і.

Цей твір представляє собою музичну композицію для хору, в основу якої покладені сюжети з життя нечисленних етносів провінції Юньнань. В різних аспектах у творі зображуються звичаї і традиції, побутові замальовки і духовні втілення п'яти нечисленних етносів Юньнані, представлено тонкі життєві мотиви і яскравий національний стиль.

Даний твір став основою другого періоду в творчості композитора. Він вплинув на нову тенденцію в творчому стилі Тьєн Фена. Якщо, наприклад, в симфонічному творі для хору «П'ять віршів Мао Цзедуна» вільно чи мимоволі присутній компонент «участі влади» в творчому мисленні композитора, то в «Юньнаньських мотивах» соціально-політична тематика змінилася образами прекрасної і справжньої природи. Витоки культури китайських етносів не тільки викликали у композитора величезний інтерес і творчу енергію, але і розбудили його уявлення, направивши творчу енергію на дослідження, упорядкування і захист цих «витоків культур». Заснований маестро Тьєн Феном в 1993 році «Етнографічний музей культурних традицій і звичаїв народів Юньнані» є наочним свідченням такого роду діяльності композитора. Ось чому для розуміння творчої манери композитора Тьєн Фена, в напряду прочитання його творчого стилю, аналізу його творчих ідей не можна пройти повз саме цього твору. Дана сюїта складається з п'яти частин: «Рибалка з озера Ерхан» етносу Бай, «Свято в дорозі (ганьбайцзе)» етносу Дай, «Похоронна церемонія Мосо» етносу Насі, «Пісня на рисовому току» етносу Цзінпо, «Ніч свята факелів» етносу І. Твір задумано як серію «музичних портретів», в яких віддзеркалюється життя простого народу.

Задум кожної частини будується на характерному сюжеті і специфічних інтонаціях, в яких відбиваються духовні риси кожної з народностей провінції Юньнань [49].

Перша частина сюїти носить назву «Рибалки з озера Ерхан» і розповідає про ніжні почуття дівчат етносу Бай, які розкриваються на тлі

прекрасної природи і картин рибальського побуту. Поєднуючи звукозображальні ефекти і національну мелодику, композитор створює поетичний образ народності Бай. При цьому у нього були певні історичні підстави вважати любовно-ліричні пісні народності Бай її специфічною етнічною ознакою. Здавна велося, що молоді люди етносу Бай самостійно визначали своє сімейне майбутнє, зберігаючи вірність своїм обранцям до кінця днів. Сила вільних почуттів і скромність відбилися у натхненних любовних піснях народності Бай, до яких звертається композитор для відтворення національного характеру [52].

Друга частина сюїти – «Свято в дорозі» – представляє живописну замальовку святкового гуляння етносу Дай, влаштованого на великій площі біля храму. В день свята дівчата вбираються в свої улюблені барвисті спідниці циліндричної форми і з радісним гомоном, щебетом, прикрашені квітами прямують невеликими групами до місця загального збору. Площа для гуляння стає тимчасовою ярмарком, де на бамбукових помостах з різними танцювальними номерами виступають артисти з народу.

Музика другої частини передає жваві ритми пісень, які виконуються різними групами дівчат, і танцювальні інструментальні награвання, які чергуються з виступом співаючих груп. Загальний колорит музики дозволяє відчутти чистоту, щирість і доброту людей етносу Дай.

У третій частині сюїти відтворюється священний обряд етносу Насі - похоронний ритуал. Церемонія поховання для людини цієї народності є урочистою подією особистого життя, оскільки в його біографії немає інших особистих свят. В поховальному обряді Насі співіснують дві релігії: дабу і ламаїзм (тибетська гілка буддизму). Дабу «показує шлях» померлому і «проводжає душу», лама служить панахиду – обидва священнослужителя одночасно проводять обряд. Однак скорбота за померлим у Насі не довга. Відповідно до ламаїстського вчення про безперервний процес смертей і народжень, смерть людини не є кінцем життя, а виступає свого роду звільненням від життя і новим початком. Тому похоронний обряд людини

етносу Насі зазвичай називають «радісним похованням». Всі учасники церемонії сподіваються, що померлий скоро зустрінеться з предками в новому місці радіснішому і щасливішому.

Звучання музики спочатку похмуре: чується тяжкий перебіг траурної процесії, завивання ритуальних труб і низький речитатив у басів, що імітує читання сакрального тексту. На це звучання накладається монолог баритона, а пізніше – справжній плачевний речитатив у сопрано (на мові Насі), що виконується у вільній манері. Другий розділ частини починає наступне коло руху: повторюється траурний хід, речитатив басів, монолог баритона, але далі настає просвітлення – звучить умиротворена мелодія у сопрано, завершальна частина. У цій формі виражений сенс похоронного ритуалу Насі: земне життя людини припиняється, близькі його оплакують, проте існування померлого продовжить у іншому, кращому світі [44].

Наступна, четверта частина сюїти, названа «Пісня на рисовому току», змінює настрій циклу. Вона описує ранковий ритуал обмолоту рису, який щодня виконується жінками етносу Цзин По. Люди етносу Цзин По вірять, що рисове зерно має душу, яка під час обмолоту може піти, а рис без душі не може бути ситним. Тому для збереження душі рису необхідно обмолочувати рисові зерна до сходу сонця на світанку в спеціальній споруді перед будинком.

У повільному першому розділі уявляється образ раннього світанку, ще сплячого повітря і голосів, що ліниво перегукуються (речитативні репліки альти і сопрано, що складаються у дует). Та ж музика звучить і в репрізі. У центральному розділі, де зображено сам ритмічний процес молотьби, присутня звуковибірковість, яка передає удари господарських інструментів і шурхіт зерен.

Нарешті остання, п'ята частина – «Ніч свята факелів» – відображає один із грандіозних свят етносу І. Святкування організовується під час початку дозрівання сільськогосподарських культур, і для захисту врожаю від шкідників на поля із запаленими факелами виходить все населення. Після

цього, вже вночі, люди влаштовують з палаючих факелів величезні багаття, танцюють і співають навколо них, нестримно радіючи до ранку. Місце проведення свята факелів виглядає фантастично: в різних місцях великого простору яскраво палахкотять і рвуться в нічне небо факельні вогні ...

Захоплюючі народні веселощі передано в музиці п'ятої частини сюїти. Головний матеріал частині викладається в темпі *allegro* – це стихійний народний рух, стримуваний своєрідним ритмом і остинатною мелодикою. На тлі масового багатоголосся періодично виділяються голоси соло, які знову тонуть в загальному русі. З головним матеріалом помітно контрастують лише повільні епізоди. Реприза частини передує нетривалим предиктом, що вводить початковий матеріал, який майже відразу виявляє ознаки кодової побудови. Власне реприза п'ятої частини стає фіналом всього циклу [48].

Отже, музичні образи сюїти представляють різні грані традиційного життя етносів провінції Юньнань і чергуються за принципом контрасту. Однак ці різні поетичні образи повинні не тільки відтінити специфіку кожного, але і бути частинами цілісної структури.

На структурному рівні виявляється подібність I – IV, II – V частин. Перша і четверта частини присвячені побутовим (трудовим) процесам, форми обох – Тричастинні репризи з повільними крайніми частинами і контрастною серединою, яка в кожному випадку несе основне смислове навантаження. Друга і п'ята частини відображають картини народних свят, в їх формах реалізується рондальний принцип побудови. Загалом, у розташуванні частин можна помітити симетрію: I – II, IV – V частини циклу пов'язані попарно, представляючи основні модули народного буття («побутовий» – «святковий»). Разом вони обрамлюють третю частину, в якій віддзеркалено закінчення життя на землі і перехід людини в інший світ. Форма третьої частини відзначається двочастинністю.

Виокремленість третьої частини і її «завершальний» пафос підкреслені автором сюїти особливими ладовими засобами. Композитором застосований

останній, п'ятий, найвищий лад юй пентатонічної системи у зазначеному контексті китайської музики.

Ідея взаємозв'язку неподільного проявляється не тільки в ладовому аспекті. Вона послідовно розгортається в усьому циклі, сюжети якого асоціативно пов'язані з даосистським розумінням буття і взаємодії першоелементів. Вода – стихія, що дає початок життя і допомагає зростанню всього живого – є дійовою особою першої частини. Героєм заключної частини виступає вогонь – символ людських надій зростання. Отже, оспівуванням стихії вогню закінчується життєстверджуючий твір Тьєн Фена. Стихія землі (грунту) виконує функцію центру світу і, крім того, трактується як фаза «перетворення» в ряду інших фаз розвитку. Тому закономірним є розташування частини, що характеризує заключну подію земного життя людини – похоронний обряд, в центрі твору. Цікавий зв'язок двох інших частин сюїти з першоелементами. Розгледіти безпосередню сюжетну відповідність неможливо, проте композитор домагається потрібного ефекту непрямым, досить оригінальним шляхом – використовуючи оркестрові засоби. У другій частині в оркестровці панують м'які тембри дерев'яних духових (вказівка на стихію дерева, яка б означала народження), в четвертій частині провідним виразним засобом є група дзвінких ударних інструментів (стихія металу, що символізує стиснення, зменшення).

Той факт, як взаємодіють між собою частини циклу, їх контрастні зміни, використання пісенних і танцювальних жанрів призводить до висновку про жанрову характеристику твору як сюїти.

Твір «Слідами любові» відзначається використанням фольклорного матеріалу і продовжує лінію «Юньнаньських мотивів». Однак, застосування не тільки хорових, але і танцювальних номерів робить визначення жанру цього твору більш особливим. До рис театралізації можна також додати елементи сценографії та костюми.

Тьєн Фен в 1986 році на запрошення сценаристів і режисерів ансамблю пісні і танцю провінції Юньнань Чжоу Пейвеня, Ма Хуейсюаня, Ма

Веньцзінь разом з Сюй Янем (з 1987 року керівник ансамблю пісні і танцю провінції Юньнань) заснували творчу групу для створення масштабної фольклорної композиції «Слідами любові». Два роки творчої роботи у 1988 році увінчалися прем'єрою в місті Куньмін.

«Слідами любові» є ще одним видатним творінням композитора Тьєн Фена, що з'явилося слідом за хоровою сюїтою «Юньнаньські мотиви» і відображає регіональні звичаї етносів Китаю. Однак, цей твір і по виразним формам, і за змістом дуже істотно відрізняється від «Юньнаньських мотивів». Цей твір формується як велика комплексна музична композиція шляхом застосування вокальної музики і танцю в поєднанні з надзвичайно колоритними національними прикрасами і костюмами, а також з блискучими сценічними світловими ефектами. Спочатку цей твір називався «Любовно-шлюбні пісні і танці Юньнані». Згодом, після спеціального обговорення, творча група змінила цю назву на «Слідами любові». Цей твір було написано на основі великого обсягу польових досліджень і зборів, проведених творчою групою. Музика ж твору була написана композитором Тьєн Феном самостійно. Однак, постановники танців запропонували маестро Тьєн Фену попередню умову: музика повинна відповідати постановці і використанню танців. Текст до музики створювався Юньнаньським письменником Сюй Янем після завершення написання музичної партитури композитором Тьєн Феном.

Вихід у світ цього твору тісно пов'язаний з автором слів Сюй Янем який був призначений «керівником ансамблю пісні і танцю провінції Юньнань». Це життєво важливе призначення активізувало митців до створення цієї великої фольклорної композиції, стимулювало дозрівання об'єктивних умов і оточення для цього твору. Отже, всі вищезазначені передумови сприяли завершенню цього художнього полотна, що відображає народні звичаї і звичаї нечисленних етносів провінції Юньна.

Творча робота над твором почалася до призначення Сюй Яня. Крім музичної та танцювальних частин, твір насичений сценічними світловими ефектами, застосовуються національні костюми і прикраси.

У контексті історико-регіонального аналізу слід зазначити, що у провінції Юньнань 25 етнічних особливих районів, багатих різноманітними етнічними народними танцями. Тому не дивно, що у хореографів ансамблю пісні і танцю провінції Юньнань зародилася думка про «великомасштабну хореографічну постановку». Втім, така велика кількість і різноманітність пісенно-танцювальних форм у етносів провінції Юньнань поставило хореографів перед проблемою вибору: їм все подобалося, і вони не знали, з чого почати. В результаті великої і копіткої дослідницької польової роботи нарешті з'явилася ідея наскрізного дійства, заснованого на національних любовно-шлюбної інтригах етносів Насі, Лісу, Хані, Яо, І, Ва. Композитор підкреслював, що музика найкраще може розкрити психологію етносу, його історію та витоки. Тьєн Фен намагався зафіксувати справжню красу, трагедію, комедію, фарс і драму любові і шлюбу нечислених етносів, які він спостерігав під час польових досліджень. Він звертається до самих різних шлюбних ігор та церемоній: так, ми бачимо «жарти над шлюбом», «ходіння в шлюб», «втрату шлюбу», «мрії про шлюб», «оплакування шлюбу», «самопожертву в ім'я шлюбу». Все це супроводжується «любовними піснями» і вогненно пристрасним «екстазом любові».

Найбільшою особливістю цього обширного твору є те, що мова танцю використовується для розвитку музичного змісту твору і завдяки цьому досягається глибина проникнення в різноманітну фольклорну культуру. Яскрава, колоритна етнічна музика, відібрана композитором Тьєн Феном, в поєднанні з пластичною і своєрідною мовою танців дозволили художньо розгорнути і втілити шлюбні обряди і народні традиції етнічних меншин провінції Юньнань [53].

Форми художнього вираження дуже різноманітні а саме: танець, сольний спів, хоровий спів, спів ансамблевою групою, оркестр (в

симфонічний оркестр додатково включені музичні інструменти етнічних меншин і сучасні електронні та електронно-звукові музичні інструменти). Сценічне дійство на основі характеру і особливостей музики доповнюється багатобарвним фоном вишуканих світлових ефектів, що створюють відповідну атмосферу.

Увесь твір складається з дев'яти сцен: увертюри «Легенда про кохання», «Екстаз любові», «Ходіння в шлюб», «Відмова від шлюбу», «Любовні пісні», «Мрії про шлюб», «Ритуальний поцілунок-укус в знак любові», «Оплакування шлюбу », фінал «Юйлун третя країна – самогубство через нещасливе кохання». Час вистави всього твору – понад дві години.

Увертюра «Легенда про кохання». Як говориться у відомій поемі етносу Лісу «Канон про створення світу», в далекій давнині сталася велика повінь, врятуватися пощастило лише двом людям, що вийшли з гарбуза-горлянки, – брату і сестрі. Своім щасливим порятунком вони були зобов'язані бджолі, яка завчасно повідомила брату і сестрі, що трудилися у полі, про загрозу. Щоб здійснити продовження роду людського, вони вирішили піти в різні боки в пошуках своєї пари для створення сім'ї. Старший брат пішов на схід, молодша сестра пішла на захід. Так вони блукали цілий рік, але, не зустрівши слідів людей, знову опинилися разом. Потім старший брат запропонував молодшій сестрі вступити в шлюб в інтересах продовження людського роду. Спочатку молодша сестра не погоджувалася, висунула суворі умови. У шлюбі у них народилося 22 дитини. Але ні батько, ні мати не могли дати їм імена. Всі діти не могли говорити. Чоловік з дружиною звернулися з благанням до бога неба, щоб він дав імена дітям і вилікував їх. Чоловік з дружиною попросили бога неба відвідати їх будинок, і всі діти раптом заговорили на 22 двох різних мовах. Так з'явилися 22 етносу. У «Легенді про любов» якраз і розповідається про важку долю брата і сестри до повені і після повені. Розповідається про те, як перебуваючи в пугах етичних і моральних норм, відчуваючи величезний

духовний і психологічний тиск, вони посіяли насіння любові і зробили вічно живим рід людський.

В увертюрі звучить хор, сольний спів, що супроводжуються яскравими танцями.

Очевидним є «рефренний» характер темпу Largo, він дає можливість характеризувати форму рондо, але тематизм, використаний в цих фрагментах, неоднаковий. Відмічаються текстові зміни, що зумовлюється застосуванням нових тем.

В «Екстазі любові» фактично подано картину «ритмічних танців з виконанням пісень» етносу I в провінції Юньнань. Ці танці також називаються «пісні під тупіт», «танці з піснями». У центральній частині Китаю ці танці зустрічаються вкрай рідко, а в районах проживання нечисленних етносів в провінції Юньнань збереглися різноманітні види «ритмічних танців з виконанням пісень». Найбільш вражаючими з них є ритмічні танці з піснями етносу I. В цей час з усіх боків лунають тупіт і музичні мелодії бамбукових сопілок, китайських флейт і юецинь (китайський струнний інструмент з круглою декою), голосно співають пісні. Тому деякі музикознавці називають такого роду дійства «танцями з бамбуковими сопілками», «танцями зі струнними інструментами». Під час ритмічних танців з піснями люди етносу I приїжджають звідусіль з малими дітьми і людьми похилого віку, захопивши з собою просту їжу, поспішають взяти участь в цьому дійстві. На місці проведення ритмічних танців з піснями збирається величезна кількість людей. У колі з півкілометровим радіусом утворюються по три зовнішніх і внутрішніх кільця танцюючих і співаючих людей. У розпаленій атмосфері всі співають, танцюють, в такт музиці лунає стрункий тупіт ніг. Учасники впадають в екстаз. Спостерігачі під впливом сильних захоплюючих ритмів, потрапляючи під їх вплив, мимоволі починають пританцьовувати і, навіть не вміючи танцювати, втягуються в загальне дійство з піснями і танцями. Тут панує масове збудження, несуться пісні і сміх, одна хвиля веселощів змінює іншу. Людей неможливо відірвати

від цього дійства. Танці тривають по кілька днів без спаду ентузіазму. Люди етносу I називають це дійство «веселощами всієї родини». Слова однієї пісні з даного дійства повною мірою виражають настрій людей етносу I під час веселощів: «Чим більше веселимося, тим радісніше і гармонійніше відчуваємо себе» [53].

У цій сцені використовуються такі музичні інструменти, як: бамбукова флейта, юецинь (китайський струнний інструмент з круглою декою), саньсянь (триструнний щипковий музичний інструмент з довгим грифом і круглим корпусом резонатора), дяньху (юньнаньська скрипка за формою схожа на цінху, або китайську скрипку, але за тембром «суше»). Манера співу відрізняється високою текстурою і гучністю.

Основний розподіл на розділи знову відбувається за рахунок темпів, (які співвідносяться умовно) з позначеною структурою «спів з танцем»: спів звучить повільніше, танець – в більш рухомому темпі. Але ці розділи не монолітні; кожен з них має всередині себе тричастинну структуру, підкреслену використанням тональних опор. Перший розділ будує на плагальних співвідношенні тональностей, другий розділ також пов'язаний з плагальністю, але вона не проявляється так чітко, а позначена як якась тональна змінність всередині кожного з підрозділів. Звернемо увагу на те, що ці тональності не є «європейським» мажором або мінор.

«Ходіння в шлюб» – це унікальний звичай етносу Насі, що живе в районі озера Лугу. Даний звичай пов'язаний з формами матріархальної сім'ї, все ще зберігаються в зазначеному районі. За традиційними уявленнями матріархальної сім'ї вважається, що дочка є основою сімейного роду, і його відсутність, цього кореня сім'ї, означає розрив сім'ї. У кожній матріархальній сім'ї є глава, якою, зазвичай, є або старша за віком або жінка яка може виконувати ці обов'язки. Відповідним матріархальній сім'ї шлюбним феноменом є шлюб «ася», або «ачжу», що на мові етносу насі означає «закохана парочка», і кожен член закоханої пари називається «ася» [54].

Суть шлюбу «ася» полягає в тому, що чоловік не бере жінку за дружину, а жінка не виходить заміж. Взаємні почуття пари при вступі в шлюб оформляються шляхом взаємного обміну листами. Пара, увійшовши в шлюб, все життя живе в родині матері дружини. Чоловік ночами для сімейного життя ходить в будинок дружини, а рано вранці повертається в будинок своєї матері. Чоловік і жінка, зав'язавши стосунки «ася», повинні дотримуватися традиційні звичаї. У такі відносини можуть вступати повнолітні чоловіки і жінки, які не відносяться по крові до однієї материнської лінії. Народжені в сім'ї «ася» діти відносяться до материнської лінії, по крові вони також вважаються продовженням материнської лінії. За взаємної згоди і своєї волі уклавши шлюб «ася» не повинні більше створювати шлюб з іншим партнером, це так само стосується чоловіка і жінки. Історії свідчать, що люди етносу Наси відомі дотриманням даного слова і виконанням цієї обіцянки, що безсумнівно пов'язано з позитивними моральними традиціями їхніх предків [52].

Структурні особливості цього номера пов'язані з використанням тричастинності. Однак на відміну від тричастинності, використаної в попередньому номері, у зазначеному музичному матеріалі середина являє собою досить розгорнутий художній план з інтенсивним тональним розвитком, у рамках якого можна виділити ще внутрішню повторність. Такі обставини, за умови повернення в середині до основної тональності, робить форму схожою на концентричну.

З метою аналізу «Відмови від шлюбу» вважаємо за доцільне запропонувати історичні відомості про етносу Лису. Етнос Лису поклоняється луку як символу працьовитості і мужності. Етнос Лису, головним чином, сповідує християнство, частково сповідує католицтво. У народі повсюдно поширені первісні релігійні вірування, основним змістом яких є поклоніння силам природи і різного роду духам.

Етнос Лису – це етнос з тривалою історією. Історичні дані простежують його з епохи воюючих царств. Етнос Лису відноситься до

південно-азіатського типу монголоїдної раси. Це сміливий і мужній етнос, безперервно боровся за право існування, за свободу і мир. В силу різних об'єктивних причин його боротьба часто закінчувалася поразкою, і люди етносу Лису постійно мігрували на захід. Історично склалося так, що чоловіки Лису не випускали з рук лука, а їх войовничий образ доповнювався клинком на поясі. Етнос Лису за походженням пов'язаний з етносом І. Так в історичній еволюції склався простий і добрий, мужній і безстрашний етнос Лису.

Щодо тлумачення сенсу етноніма Лису у фахівців є дві версії. За однією версією дається тлумачення за значенням структурних частин ієрогліфів, які використовуються для запису етноніма. Виходить, що етнос Лису це «етнос, що оре, сіє й збирає хліб». За іншою версією дається тлумачення семантики етноніма як «етносу, що бореться за справедливість».

Етнос Лису розосереджений на Цинхай Тибетському нагір'ї, в районі річок Цзініна, Нуцзян, проживає високо в горах, в бамбукових лісах по схилах гірських річок і в напівгористих районах. Найвищі райони проживання етносу Лису знаходяться понад 6000 метрів над рівнем моря. В середньому ж райони проживання знаходяться на висоті 1000 метрів над рівнем моря. Невелика частина проживає в районах дамб.

Полювання – основна формою праці чоловіків етносу Лису. Молоді чоловіки Лису славляться як мисливці. Найбільш успішні отримують прізвисько «царя полювання». До них шанобливо і з повагою ставляться всі молоді юнаки та дівчата селища. «Цар полювання» може взяти в дружини найкрасивішу дівчину даного селища або сусіднього селища. Жінки, як правило, займаються збиранням, ткацтвом і домашнім господарством.

Етнос Лису відрізняє багатство народних пісень, музики і танців. Музика несе в собі риси, властиві духовному зовнішності етносу Лису: рішучість, мужність, широту, щедрість. Основними музичними інструментами є пипа, коусянь, флейта, ецзи [51].

Очевидно, що основою будови тут є куплетно-приспівна форма, що розвивається всередині трьох великих строф. Вона проявляє себе в різних варіантах: другий «куплет-приспів» реалізується в подвоєнні, після чого ми чуємо варіативну зміну приспіву в другій «великій» строфі. Тональний розвиток досить динамічний, тональності змінюються в залежності від настрою, змальованого в тексті [55, 140].

Вважаємо за доцільне в контексті дослідження розглянути «Любовні пісні» етносу Хані. Люди Ані є гілкою етносу Хані. Переважно живуть в глибоких долинах високих гір. Ця етнічна група любить займатися полюванням, переважно проживає в гірському районі Айни гір Сишуанбаньна. Досягши п'ятнадцятирічного віку дівчата на пояс вивішують пару стрічок з красиво вишитим візерунком і пришитими красивими колоссям, показуючи цим, що вони вийшли з дитячого віку. Коли дівчині виповнюється 17 років і треба подавати сигнал бажання любові, то на круглу шапочку встановлюються срібні прикраси і красиві квіти, сплетені з різнокольорового півнячого пір'я і ниток, набагато збільшується і кількість нагрудних срібних прикрас. Це означає, що дівчина вже вступила в шлюбний вік. Юнаки та дівчата етнічної групи Айни користуються повною свободою соціального спілкування. Кожне село Айни розпорядженні «спільним домом», де молодь збираються для любовного спілкування. Незаміжні хлопці і дівчата вечорами можуть приходити в «спільний дім» і віддаватися взаємним висловлюванням любовних почуттів. У «любовних піснях Айни» якраз і розповідається про різні перипетії вільного пошуку щастя, танці, веселощі і співи ліричних пісень під час любовних пригод і вибору своєї пари.

У любовних піснях Айни присутні не тільки півтони, оранжуючі тони, а й природна гармонія багатоголосся. Автору цих рядків під час інтерв'ю з диригентом ансамблю пісні і танцю провінції Юньнань паном Чжан Ехоу, останній розповів, що в процесі запису «колискових пісень» в районі проживання етносу Хані вдалося встановити дійсне існування півтонів. Причому, порівняння мелодій народних пісень і пісень даного району

виявляє їх велику різницю, останні особливо милозвучні. У місцевих виконавців пісень під час співу спостерігається особливо дивовижна манера виробництва звуку (артикуляція). На слух вам не зрозуміти, чи використовується мова або, скажімо, носова або гортанним порожнини в якості резонаторів, або звуковий ефект є наслідком їх спільної роботи. Здається, що таким звукоутворенням важко буде опанувати навіть першокласним співакам. У 60 роках минулого століття в художній трупі автономного округу етносу Дай була співачка етнічної групи Айни по імені Пісун, яка володіла таким методом виробництва звуків. Такою унікальною звукоартикуляцією дійсно можна тільки захоплюватись, почути її це велика рідкість [55].

Основна художня форма вираження в даній частині твору – малі хори.

Вважаємо за доцільне охарактеризувати «Мрії про шлюб» етносу Ва. Етнос Ва – це унікальний автохтонний етнос, з первісного суспільства відразу зробив крок в сучасне суспільство. З точки зору матеріальної культури цей етнос є дуже відсталим, але розвиток його музики вельми досконалий. Порівняно з культурами інших розглянутих етносів музика етносу Ва представляється особливо розвиненою. Якщо інші нечисленні етноси провінції Юньнань I, Хані, Цзінпо і Дай є прийдешніми з інших регіонів, то етнос Ва є споконвічно місцевим. У шлюбних відносинах етносу Ва є дивовижний звичай: мріяти про шлюб. Нічого не відають про своє майбутнє юнаки та дівчата етносу Ва перед вступом у шлюб повинні разом зануритися в сон, щоб уві сні поворожити над своїм майбутнім шлюбом. Якщо насняться бананові плоди, зростаючий бамбук, поточний струмок, то це все щасливі прикмети і можна вступати в шлюб. Якщо ж примарилося падіння зірок, захід сонця, падіння дерев, висохла вода в струмку, то це все погані прикмети, і тому навіть сильно любляча пара повинна розлучитися.

Музичний інструмент, що використовуються у виконанні цього твору – дусяньху схожий на ерху. Це однострунний музичний інструмент. Музика дуже барвисто висловлює «первісний характер», «дику натуру» і «містичний

характер» даного етносу; їй би підійшло визначення «важка». «Важкі кольору особливо відтіняють дику натуру».

Тричастинність відтіняється деякою нерозмірністю крайніх частин: заключний розділ дуже короткий, більше ніж наполовину коротше першого розділу.

«Ритуальний поцілунок-укус в знак любові» є своєрідним способом вираження почуття дошлюбної любові у етносу Яо. Коли почуття молодих людей дозріли, хлопець повинен прикусити руку дівчині на знак вираження любовної відданості і вірності. Молоді люди етносу Яо після проведення церемонії вступу в повноліття можуть починати активну громадську діяльність та вільно шукати собі супутника життя. Початкова діяльність такого роду називається «любовними піснями», коли в формі антифону виражаються свої почуття. При «любовних піснях» не можна безпосередньо говорити про почуття і любові, припустимі лише метафоричні натяки на почуття. Згідно з традиційними уявленнями, юнаки і дівчата з одного селища не можуть брати участь в антифоні (антифонному співі), забороняється також співати юнакові і дівчині тільки вдвох. «Любовні піснеспіви» переважно організовуються під час свят і пристосовуються до проведення весільних церемоній. Проводяться вони тільки колективно. У звичайний час, коли молодь забажає провести «любовні пісні», то юнаки колективно виходять за межі селища і запрошують дівчат з іншого селища. Ті, хто отримав запрошення дівчини теж організовують вихід за межі свого селища і колективно беруть участь в антифону співі з юнаками. Якщо отримали запрошення не приходять, то це вважається порушенням етикету [52].

Познайомившись, молоді люди обмінюються своїми почуттями в любовних співах на святах, після чого починають шукати можливість для індивідуального контакту і вираження своїх любовних почуттів. Після багаторазових контактів і підтвердження взаємного почуття проводиться побачення наодинці. Під час цього побачення, коли обидві сторони впевнені у взаємності почуття і хочуть закріпити любовні відносини, юнак повинен,

пригорнувшись губами до білосніжної руці дівчини, прикусити її зап'ясті на знак вираження вірності любові. Народне прислів'я говорить: «Тільки тоді коли біль від укусу руки доходить до серця, любові бувають безмежно відданими». Прикушуючи руку треба відчувати силу укусу. Легкий укус може бути розцінений дівчиною як знак неглибокої любові. При надмірному по силі укусі на руці дівчини може залишитися рана, що може стати предметом жартів, коли хто-небудь побачить. Тому хлопець, прикушуючи руку дівчини, повинен робити це повільно і з достатньою силою, щоб дівчина відчувала біль, але могла терпіти. При цьому жодним чином не можна прокушувати шкіру руки. Насправді серця хлопця і дівчини, які один одного знайшли, налаштовані на одну частоту, і глибину «любові при прикусі» відчують обидва, знає хлопець, і дівчина своєчасно дасть знати. Після здійснення обряду «поцілунку-укусу», яке визначило стосунки між хлопцем і дівчиною, кожен з них повідомляє батькам про підготовку до майбутніх заручин. Отримавши згоду батьків обох сторін, все спільно узгоджують заходи шлюбної церемонії.

Структурно композитор тут звертається до багаточастинної композиції, яку можна досить виразно характеризувати як рондо з невеликим вступом. Особливістю цієї форми стає поява розділу С, який хоч і підпорядковується закономірностям темпу «vivace», складаючи єдиний по руху розділ з рефреном, але в той же час вносить якийсь формальний «дисонанс», збільшуючи кількість розділів в основному протягом форми до шести і створюючи передумови для виділення всередині рондообразною слабкою двочастинною структурою.

Етнос Хані вважається інтернаціональним етносом, етнонім «Хані» має значення «народ, що живе в горах». Етнос Хані звичайно проживає в горах на висоті 1000-2000 метрів над рівнем моря. У етносу Хані діють суворі вимоги щодо своїх селищ. З давніх часів склався суворий набір їх критеріїв, в пісенній формі передається з покоління в покоління. До них відносяться: в селищі повинна бути невелика загострена гора, густий ліс зі священними

деревами для здійснення обряду жертвопринесення духу хранителю селища «Айма». З двох сторін селища повинно бути по загостреним невеликій горі в якості «опори» села, укріпленої частоколом. Знизу укріпленого села передбачається наявність ще однієї гострої невеликої гори, де можна зробити привал для відпочинку. У центрі укріпленого села повинно знаходитися велика гіллясте і тінисте дерево, під яким як під дахом могли б сидіти, курити і розповідати про давність старійшини селища. Біля основи укріпленого села також повинен бути густий ліс з величезними деревами, де могли б грати діти. У селищі звичайно ж повинен знаходитися чисте невичерпне джерело питної води для людей і худоби.

Юнаки та дівчата етносу Хані до шлюбу користуються правом зведених громадських зв'язків і правом вільного вибору супутника життя. Зазвичай вони збираються в гірських лісах, в куренях або в будинках вдів, де організовують банкети, співають ліричні пісні, шляхом антифону виливають свої почуття, перевіряють взаємні почуття. Відчули взаємний потяг домовляються про прогулянки або побачення наодинці, і так аж до виникнення інтимних відносин.

У дівчат етносу Хані при виході заміж діє звичай оплакування шлюбу. Протягом трьох днів до виходу заміж наречена повинна оплакувати шлюб. Причому вважається, що чим гіркіший плач, тим сильніше почуття нареченої до своїх батьків і членам сім'ї. У день видання наречена в супроводі молодших братів і сестер плачучи йде до будинку нареченого. Цей сумний плач назустріч новому, незвіданому і разом з тим назустріч прекрасному і щасливого. Так як дівчина, залишаючи зростила її батьків, залишаючи своїх братів і сестер, з якими вона разом жила з дитинства, стане дружиною іншого людини і з людиною своєї мрії буде завжди жити разом. Біль і щастя переплетені і живуть разом. В першу ніч після весілля молодята не можуть проводити наодинці, а повинні все ніч співати і танцювати разом з усіма.

Виходячи заміж дівчина етносу Хані з одного боку залишає зростивших її батьків, а з іншого боку нічого не відає про своє майбутнє,

тому на душі відчуває занепокоєння і страх. В цьому криється ще один сенс «оплакування шлюбу». І цілком можна собі уявити всю гамму складних почуттів виходять заміж дівчат етносу Хані.

Форми художнього вираження головним чином зводяться до сольного співу та експресивним танців з великою кількістю учасників.

Структурно цей номер відрізняється від всіх інших. Тут основою вираження емоцій стає плач, і це створює передумови для форми, у якій немає чітких секційних закономірностей. Можна відзначити слабку строфічність, що має виключно вербальну природу (плач починається з одних і тих же зачинів), але музика розгортається поза будь-якої повторності, не дозволяючи бачити іманентні внутрішньомузичні формотворчі риси. Тому музичне полотно цього номера можна характеризувати як безперервне розгортання, наспів, повністю наступний за емоційним ладом тексту і підтримує його «модус висловлювання» [55].

«Третя країна нефритового дракона» – «Самогубство через перешкоди на шляху кохання» етносу Наси. У шлюбних відносинах етносу Наси є дивовижний феномен – самогубство через перешкоди на шляху любові. Район біля річки Ліцзян в провінції Юньнань має всі підстави називатися «столицею самогубств через перешкоди на шляху кохання». Феномен самогубства через перешкоди на шляху кохання невіддільний від таких властивостей людей етносу Наси як шалене кохання. Такого роду «безстрашність перед смертю» людей етносу Наси тісно пов'язана з їх віруваннями. У тибетській гілці буддизму вважається, що в житті людини і його душі постійно відбувається метампсихоз, і що смерть зовсім не є закінченням життя, але свого роду звільненням від життя, що дає можливість швидше воз'єднатися з предками і в новому житті зажити більш красиво і щасливо. Зрозуміло, що більш важливою і прямою причиною є зв'язок з феодальною системою шлюбу та ідеями і уявленнями феодальної етики, принесеними в райони проживання етносу Наси. Багато випадків самогубств через перешкоди на шляху любові відбулося в 1713 році після подій

«земельного переділу». До 1949 року майже в кожному селищі щорічно вчинялись самогубства через перешкоди на шляху кохання. Рідше однією парою, частіше вісьмома, десятьма парами одягнені в гарний одяг юнаки і дівчата в мальовничих місцях здійснювали самогубства на знак протесту проти перешкод коханню. Жерцями релігії дунба на основі подібних трагічних смертей було створено канон Дунба «Лубань Лужао. Самогубства стали причиною формування в релігії дунба відповідного обряду «халалікень», обряд поминання самогубців через невдалу любов. Текст обряду став канонічним молебнем за такими померлими, і його багато разів читають вголос під час панахиди. В релігії дунба і в народі усно передається поема «Трагічна подорож». Фабула поеми така: героїня з дитинства в горах пасла овець, вона була самотня і часто сумувала. Герой був другим сином, при розділі спадщини йому не дісталася частки, і він пішов в гори полювати. Високо в горах вони зустрілися, поділилися своїми тяготами і покохали один одного. Однак звернення до духів і ворожіння поставили заборону на їхній шлюб.

Тому молоді пішли готувати все необхідне для самогубства. Вони піднялися на засніжену гору, проминули першу країну, де «дерева в колючках, камені в гострих шипах», пройшли другу країну, де не росте ні трава ні дерева, і, нарешті, пройшовши по вузькому містку, потрапили до чудової третьої країни, де «золоті квіти не відцвітають ніколи, золоті плоди не опадають ніколи». І зажили вони тут вільним життям, в якому «білі олені були у них замість буйволів для польових робіт, а леопарди замість скакових коней». У районах проживання етносу Насі цю третю країну, куди йдуть покінчили самогубством через кохання, частіше називають третьою країною нефритового дракона. Тому Тьен Фен фінал сюїти «Слідами любові» назвав «Третя країна нефритового дракона». Музика фіналу трагічна, дуже гарна [53].

Висновки до розділу 2

Хорова творчість Тьєн Фена постає перед нами як складний і неоднозначний об'єкт. Дослідивши його особливості, ми прийшли до наступних висновків.

Образні компоненти хорової творчості композитора спираються на національні витоки. Перед нами проходять гори Лян, етноси провінції Юньнань, шлюбні обряди цієї ж провінції. Серед «неприродних» образів – похід Мао і його військ, трагічна постать політика, філософа, поета Чуй Евана. Образні компоненти тексту трактовані в опорі на традиційні уявлення китайців про будову світу, про його симетрії, що спирається на вертикальну («гори – море») і горизонтальну («схід – захід», «північ – південь») осі. Моментом еволюції композитора стає поступовий перехід від революційних мотивів в його творчості до національних і філософським, особливо очевидним в останній опері-ораторії.

Техніка композиції Тьєн Фена бере початок в національній ладовій організації, що має складну і розгалужену структуру; разом з тим він в ранніх творах досить широко використовує класичну мажорно-мінорну тональність, застосовуючи ладові структури лише для мелодійних побудов. Згодом національний фундамент його техніки стає більш явним, і відкрито мальовничі тенденції в листі призводять композитора до використання розвиненої модальної техніки, а згодом до використання сонорики з деякими тільки йому притаманними особливостями (різкі «штрихи пером» – дрібні сонорні плями). Саме в частині техніки композиції ми можемо говорити про взаємодії в творчості Тьєн Фена національних і інтернаціональних меж: в ранній творчості з'єднання тональності і модальності постає як продукт навчання за заповітами Е. Месснера, які згодом змінюються орієнтацією на європейські моделі (не випадкова посилання на використання музики Лігеті в фольклорному дійстві «Слідами любові»).

Жанри і драматургія хорових творів Тьєн Фена не виявляють у його творчості якихось специфічних впливів: для нього характерні багаточастинні,

«секційні» за формою композиції, досить типові для технік композиторів різних національних шкіл, що залучають в якості основного матеріалу фольклор своєї країни. Більш специфічним стає для нього використання концентричних структур, де динамізм розгортання досить слабкий. Можливо, тут проявляються риси так званого «східного менталітету», який проявляється у відсутності інтересу до використання динамічного розгортання і необхідних в цьому випадку кульмінацій.

Тому ми не вбачаємо в творчості Тьєн Фена культурного синтезу; те, що використовується композитором, є асиміляцією прийомів європейського письма, «прищепленого» на китайському ґрунті. Ідеї, закладені в загальноєвропейському досвіді використання некласичних композиційних технік, мали бурхливе зростання, яскраву еволюційну спрямованість і привели до появи композиторського стилю, що поєднує сильні національні корені і блискуче освоєні загальносвітові традиції.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційному дослідженні на основі з'ясування теоретико-історичного підґрунтя хорової музики Китаю ХХ століття висвітлено її особливості на прикладі композиторської творчості Тьєн Фена. В роботі здійснено спробу узагальнити китайський хоровий репертуар ХХ століття та конкретизувати його виконавську специфіку.

1. Для з'ясування першого завдання на основі аналізу філософської, педагогічної, мистецтвознавчої літератури за допомогою аналітико-систематизуючого, історико-культурологічного, історико-біографічного, музикознавчого методів розкрито теоретичний аспект проблеми в контексті хорової музики Китаю ХХ століття. З'ясовано, що китайська професійна хорова музика виникла в результаті запозичення традицій європейського музичного мистецтва та системи освіти. Розглянуто фактори становлення хорового мистецтва Китаю, які мали європейські корени (місіонерський, просвітницький, освітньо-реформаційний, жанрово-стильовий). Підкреслено, що мовні, культурні та громадські впливи європейського мистецтва визначили зміст китайських хорових творів, втілюючи особливий національний хоровий стиль.

2. За допомогою аналітико-систематизуючого та історико-культурологічного методів охарактеризовано жанрові особливості китайської хорової музики. Зазначено, що в процесі розвитку музики для хору Китаю склалися традиції, початок яким створили народні пісні, що виконувалися в унісон. Багатоголосся в китайську хорову культуру прийшло завдяки взаємодії світових культур, впливу європейських традицій як світського, так і релігійного характеру. У військових піснях, релігійному співі виявилися перші спроби китайської хорової поліфонії.

Виникнення в ХХ столітті нових жанрів багатоголосної пісні, ораторії, кантати, сюїти значно збагатило музичну палітру китайської хорової культури.

3. З'ясування третього завдання передбачало розгляд особливостей композиторського стилю Тьєн Фена (за допомогою історико-біографічного та жанрово-стильового методів). Констатовано, що образи творів композитора Тьєн Фена базуються на національних основах і відрізняються філософськими авторськими поглядами. Основою техніки композиції є національно-ладова організація, котра має складну структуру. Техніка хорового письма Тьєн Фена визначається мальовничими тенденціями, що підсилює національну основу композиторської творчості. Поява стилю, який передбачає взаємодію національних витоків і кращих особливостей європейських традицій позитивно вплинуло на розвиток хорової музики Китаю ХХ століття.

4. З'ясування четвертого завдання вимагало розгляду творів Тьєн Фена як взірців китайського хорового репертуару ХХ століття. Аргументовано, що Тьєн Фен – композитор, представник пекінського напрямку, в творчості якого переплелися європейські особливості хорової техніки й китайські образи. Серед його творів можна назвати вокально-симфонічний цикл «Доляншан», хорову сюїту «Юньнанські мотиви», фольклорне дійство для хору, солістів і оркестру «Слідами любові» та ін.

Проведене дослідження засвідчило, що проблема хорової музики Китаю в умовах сьогодення вимагає подальшого наукового пошуку. Становить інтерес питання взаємодії українських жанрово-стильових особливостей з китайськими народними традиціями в контексті хорового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Избранные труды.. М., 1957. Т. 5. 378 с.
2. Асафьев Б. В. Хоровое пение в школе. О хоровом искусстве. Л.: Музыка, 1980. С. 162-166.
3. Бірюкова Л. А. Психолого-педагогічні умови підготовки керівника хору в системі вищої музично-педагогічної освіти: дис... канд. пед. наук: 13.00.02. К., 2007. 268 с.
4. Білявський Є. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. К.: Музична Україна, 1984. 40 с.
5. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навчальний посібник. *Український світ*. К., 2002. 440 с.
6. Богун З., Кузнєцова М. Інноваційні форми та методи роботи в хоровому колективі. *Початкова школа*. 2011. № 6. С. 24-26.
7. Вакулишина В. В поисках истоков китайской хоровой культуры. Режим доступа: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2008.../Vakylishina.htm-Cached.
8. Ван Юйхе. Короткий огляд розвитку китайської хорової музичної культури. Пекін: Народна музика, 2000. 54 с.
9. Ван Юйхе. Огляд розвитку хорової музики Китаю. Вісник Тяньцзінської консерваторії, 1991. № 1. С. 18–21.
10. Воскобойнікова, Ю. В. Регентська діяльність як системне явище сучасної православної культури: дис. ... д-ра. мист.: 26.00.01 / ХДАК. Харків,. 2018. 350 с.
11. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. М., 1965. 488 с.
12. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль: навчальний посібник. Харків: ХДІК. 1994. 108 с.
13. Дін Йі. До історії виникнення відділу хорового диригування у музичних закладах Китаю. *Народна музика*. Пекін, 1992. С. 18-21.

14. Дін Сінь. Психологічний супровід соціальної адаптації китайських студентів в Україні : автореф. ...канд. психол. наук: 19.00.07. Одеса, 2009. 20 с.
15. Дмитревский А. Хороведение и управление хором: элементарный курс. К.: Изомузгиз, 1961. 96 с.
16. Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2 т. М., 1972. Т. 1. 577 с.
17. Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2 т. М., 1973. Т. 2. 612 с.
18. Ей Юй Хуа. О стратегии развития китайского образования. *Педагогика*. 2001. №4. С. 75-77.
19. Єгоров.Є. Теорія і практика роботи з хором. К.: Держ. видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 239 с.
20. Конфуцій. Лунь юй. Пекін: Народне видавництво, 1998. 224 с.
21. Кошиць О. Хоровий спів в Україні. *Культура і життя*, 1995. 9 серпня. С. 21-36.
22. Кречківський А. Ф. Нариси з історії хорового мистецтва України: навч. посібник. Суми, 1996. 94 с.
23. Ли Цзюньшен. Развитие хорового искусства и воспитание талантов хоровых дирижеров. *Педагогика и профессия*, 2006. № 11. С. 85–86.
24. Ли Цзюньшен. Развитие хорового искусства и воспитание талантов хоровых дирижеров. *Педагогика и профессия*. 2008. № 21. С. 90–95.
25. Лі Пенгін. Короткий опис китайського хорового мистецтва: *Енциклопедичний словник китайської музики*. Шанхай: Шанхайська музика, 1999. 102 с.
26. Лі Шіюань. Сучасна музика Китаю: діалог з традиціями Заходу. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії, 2004. 150 с.
27. Ло Бінчжи. Китайські педагоги нового часу. Ухань, 1958. 297 с.
28. Лянь Лю. Состояние и тенденции развития системы хорового искусства в Китае. *Культура України*, 2013. Вип. 42. С. 80 – 87.

29. Ма Веньтін. Роль західних музикантів у становленні професійної музичної освіти у Шанхаї в першій половині ХХ століття Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19 – 20 жовтня 2017 року) / Редкол.: І.Л. Бермес, В.В. Полюга. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 358 с. Режим доступу: <http://ddpu.drohobych.net/konf-xorovemystectvo161-169>
30. Пигров К. Руководство хором. Москва: Музыка, 1964. 220 с.
31. Сін Сяоменг, Сюй Дун Гуан. Розвиток і еволюція китайської хорової культури. Журнал Північно-Східного педагогічного університету. Серія: Філософія і соціальні науки, 2015. № 4. С. 58 – 76.
32. Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. Москва: Музыка, 1975. с.17.
33. Сун Яньін. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю: дис.. канд.. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2016. 182 с.
34. Тао Я Бінь. Музично-культурний обмін між династіями Цін і Мін. Пекін: Видавництво «Схід», 2001. 120 с.
35. Тянь Сяобао. Современность хорового искусства Китая. Пекін: Видавництво «Схід». 2008. № 5. С. 131–132.
36. Тевлина В. Вокально-хоровая работа. *Музыкальное воспитание в школе*. М. 1982. Выпуск 15. С. 49-77.
37. Тянь Є. Про вплив «шкільних пісень» на розвиток музичної освіти в Китаї на початку ХХ століття. Хорове мистецтво. Пекін: Китайське народне музичне видавництво, 2008. С. 108–122.
38. Тянь Сяобао. Современность хорового искусства Китая. 2008. С. 131–132.
39. У Сян-сян. Стислі нариси про розповсюдження західної музики на Сході. Історико-географічний щомісячник. Шанхай, 1937. № 2. С. 75.
40. У Хунюань. Китайская художественная песня: теория и история жанра: дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2016. 231 с.

41. Фен Ибинь. Вопросы о реформе системы профессионального хорового образования в педагогических вузах. *Музыка Китая*. 2004. №3. С. 113–114.
42. Холопова В.Н. Китайский авангард от Сан Туна до Тан Дуна. Воспоминания. Статьи. М., 2003. 244 с.
43. Хуань Сюань. Влияние хорового искусства на общее воспитание студентов. *Вопросы об искусстве*. 2004. № 1. С. 88–89.
44. Цао Шу Ли. Развитие хоровой музыки Китая в первой половине XX века (1898–1945). *Сборник научных трудов*. Минск: Белорусский университет культуры и искусств, 2012. С. 297–304.
45. Цунинь Сунь. Довідник з хорового мистецтва. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2000. 709 с
46. Чень Юй. Хоровое образование вузов на современном этапе. *Известия современной экономики*. 2010. № 3. С. 616–619.
47. Чжан Вейцзя. Роль хора для повышения общего качества студентов. *Материалы о педагогике*. 2010. № 2. С. 113–114.
48. Шао Сяююн. Изучение тональностей хоровой сюиты «Юньнаньские мотивы» (I). *Исследование музыки*. Пекин, 2008. №2. С. 78-82.
49. Шао Сяююн. Изучение тональностей хоровой сюиты «Юньнаньские мотивы»(II). *Исследование музыки*. Пекин, 2008. №3. С. 63-72.
50. Шао Сяююн. Изучение хора в сопровождении симфонического оркестра: Музыка для 5 стихотворений Мао Цзэдуна. *Исследование музыки*. Пекин, 2006. №1. с. 83-95.
51. Шао Сяююн. Инструменты и инструментовка в вокально-инструментальных произведениях Тьен Фэна. *Исследования молодых музыковедов: сб. трудов по материалам конференции (15 апр. 2010)*. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010.
52. Шао Сяююн. Один из хранителей фольклорных традиций – посвящается памяти композитора Тьен Фэн. *Народная музыка*. Пекин, 2008. №9. С. 60-63.

53. Шао Сяююн. Хоровая сюита «Юньнаньские мотивы». *Гнесинская научная школа – XXI век: сб. тр.* М.: РАМ, 2009. Вып. 176. С. 63-78.
54. Шао Сяююн. Хоровое творчество китайского композитора Тьен Фэна. *Музыковедение.* М., 2010. № 6. С. 28-34.
55. Шао Сяююн. Хоровое творчество Тьен Фэна: о некоторых образных компонентах поэтических текстов. *Исследования молодых музыковедов: сб. трудов по материалам конференции (РАМ им. Гнесиных 29 апр. 2009)* М.: ИМЛИРАН, 2010. с. 132-151.
56. Юань Є. Витоки багатоголосного хорового співу в китайській музичній культурі. *Українська музика*, 2019. № 2 (32).
57. Ян Кайсень Європейські витоки хорового мистецтва Китаю. *Культура України*, 2019. Випуск 63. (online) <https://orcid.org/0000-0003-4142-4080>
58. Янь Лю. Формування жанрових традицій у китайській хоровій музиці. *Вісник білоруського державного університету культури і мистецтв.* 2009. № 1 (11).