

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ  
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЧЖУ ФЕНДАЙЦЗЯО**

УДК 78.071.1(510):784.3

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЛАДОТОНАЛЬНА СИСТЕМА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ  
МУЗИЦІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ  
У ЇЇ ЗВ'ЯЗКАХ З ВИКОНАВСТВОМ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів

інших авторів мають посилання

на відповідне джерело

Науковий керівник  
Чернявська Маріанна Станіславівна,  
кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

## АНОТАЦІЯ

**Чжу Фендайцзяо. Ладотональна система в камерно-вокальній музиці китайських композиторів XX століття у її зв'язках з виконавством.**  
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харків, 2025.

Дисертацію присвячено процесу становлення китайської національної ладо-гармонічної системи XX століття у сфері камерно-вокальної музики у її зв'язках між композиторською творчістю та виконавством. На основі вивчення камерно-вокальних творів композиторів Чжу Цзяньєра, Дін Шаньде, Тан Сяоліня, Ло Чжунчжуна і Сан Тонга у часових межах 1940-х – 1980-х років розглядається лінія еволюції їх ладотонального мислення, яка сформувала нову систему сучасних композиторських засобів, що змінили та ускладнили вокальні виконавські прийоми, значною мірою розширився круг всіх музичних мовних засобів виразності, збагатилися технічні та художні можливі голосу, а також значно підвищилися вимоги до виконавця сучасних камерно-вокальних творів. Осягнення новітніх технік та їх синтез з пентатоновим ладом надає китайським композиторам нових творчих можливостей, в тому числі, й у жанрі камерно-вокальної музики, яка в своїй основі ґрунтується європейських принципах співу бельканто у супроводі фортепіано, що має рівнотемперований стрій. Тому «адаптація» можливостей пентатоніки та всього комплексу засобів, що визначає національну своєрідність, у новій для нього реальності розкриває додаткові художні можливості пентатоніки. Даний процес стрімко відбувався у камерно-вокальних творах китайських композиторів XX століття, які демонструють різні підходи до втілення національного через сучасне, наближаючи, з одного боку вокальне виконання до автентичної акустики, з іншого, – експериментуючи з новітніми техніками письма і роблячи музичну мову своїх творів зрозумілою світу.

Таким чином, еволюція ладотонального мислення китайських композиторів XX століття вимагає ретельного вивчення в аспекті виконавських прийомів зазначених творів, оскільки до них ще не склалася усталена виконавська традиція. З іншого боку, багато виконавців уникають наявності в своєму репертуарі подібних творів саме через відсутність їх розуміння.

Отже, **актуальність** теми дослідження зумовлена:

- невідповідним рівнем розробки проблем ладової організації китайської камерно-вокальних творів китайських композиторів у зв'язках з їх виконавською реалізацією;
- наявністю «точок перетину» у камерно-вокальній творчості китайських композиторів двох інтонаційних систем – рівномірно темперованого строю (12-ТЕТ), домінуючого в західній академічній музиці, та акустичної системи 12-люй (十二律), що складає основу ладових структур традиційної музики Китаю;
- обґрунтуванням шляхів адаптації та «вживання» пентатонного ладу та всього комплексу національної музичної мови в тональну та атональну звуковисотну системи ладотонального мислення провідних китайських композиторів XX століття;
- затребуваністю розробки виконавських підходів до розуміння ладотонального мислення композиторів у камерно-вокальних творах XX століття та адекватного втілення їх художнього задуму та національної специфіки.

**Мета дослідження** – обґрунтувати взаємозв'язок еволюції ладотонального мислення китайських композиторів XX століття та виконавського втілення національних традицій співаками-інтерпретаторами у камерно-вокальній музиці.

**Наукова новизна отриманих результатів.** У дослідженні *вперше*:

- обґрунтовано вплив еволюції ладо-тонального мислення композиторів на виконавське втілення у камерно-вокальних творах Чжу Цзяньера, Дін Шаньде, Тан Сяоліня, Ло Чжунчжуна, Сан Тонга;

- у науковий обіг уведено переклади оригінальних вчень про гармонію китайських теоретиків Чжу Цзяньєра, Сан Тонга, Дін Шаньде, а також твори, в яких втілено специфіку ладової системи китайської вокальної музики;
- простежено розвиток ладо-тонального мислення китайських композиторів в аспекті реалізації національних традицій співаками-інтерпретаторами у камерно-вокальній музиці XX століття через сучасні принципи звуковисотної організації;
- узагальнено шляхи адаптації національної ладової системи до традиційних та сучасних західноєвропейських композиторських технік у процесі становлення і розвитку китайської камерно-вокальної музики XX століття;
- визначено особливості втілення національних виконавських традицій у камерно-вокальній музиці провідних китайських композиторів XX століття через різні принципи звуковисотної організації;
- проаналізовано питання взаємодії мелодії та поетичного тексту, прийомів співу, дихання, характеристики образного змісту пісень, ансамблевої взаємодії між солістом і супроводом тощо.

*Набули подальшого розвитку:*

- вивчення загальної картини принципів звуковисотної організації, що склалися на сьогодні в музичному мистецтві;
- розкриття художнього потенціалу китайської ладової системи в камерно-вокальній музиці XX століття.

**Розділі 1 «Принципи звуковисотної організації в музиці: основні категорії та підходи»** присвячений розвитку ладо-тонального мислення у сучасному світовому мистецтві, характеристиці різних принципів звуковисотної організації у музиці та їх відповідність існуючим акустичним системам. Розглядається стан існування сучасної китайської академічної вокальної музики у проекції її можливостей ладо-гармонічного розвитку через взаємодію з принципами розширеної тональності, функціональної хроматики,

різних модальних систем, атональності/додекафонії, сонорики, алеаторики, що були застосовані у європейській музиці XX століття.

**Розділ 2 «Синтез національних та європейських принципів музичного мислення у камерно-вокальній творчості корифеїв китайського музичного мистецтва XX ст.»** присвячений корифеям китайського камерно-вокального мистецтва XX, які у 1940-х – 1980-х роках впроваджували синтез національних та європейських принципів музичного мислення. Матеріалом розділу обрано камерно-вокальні твори Чжу Цзяньєра і Дін Шаньде. Доведено, що звуковисотна організація камерно-вокальних творів Чжу Цзяньєра базується на тональній мажоро-мінорній системі із залученням функціональної хроматики для підсилення вираження емоцій. Композитор розвиває традиційні принципи в нових умовах, зберігаючи ладові ознаки пентатонного ладу та лінійну концепцію як основу національної ідентичності музики. Принцип «Зберігати, продовжувати, використовувати новий розвиток, розширювати» (Чжу Цзяньєр, 2005) став кредо композитора і ключем до його звуковисотного підходу у творах. Використовуючи традицію як основу, він розширює та творчо інтегрує, адаптує та переосмислює західні та інші техніки для розширення виразності, не руйнуючи загальної основи.

В камерно-вокальних творах Дін Шаньде втілено принцип поєднання модальності та функціональності, де характерною ознакою стало одночасне застосування декількох тональних центрів (ефект звукового «коливання»). Ладо-тональне мислення Дін Шаньде обумовлено гібридністю модальної системи (пентатоніки з різними ладовими основами) з європейською тональною гармонією та елементами хроматичної функціональності, що виконують функцію «ретушування» та створення «розмитості» тональних переходів.

**У Розділ 3 «Переосмислення принципів звуковисотної організації у камерно-вокальній музиці китайських композиторів-авангардистів»** представлена творчість Тан Сяоліня, Ло Чжунчжуна і Сан Тонга. Специфіка їх

ладо-тонального мислення спрямована на створення національної музичної мови авангардними методами композиції.

Тан Сяолінь був одним з перших, хто сформував нові принципи звуковисотної організації у своїй камерно-вокальній творчості, освоївши методи композиції початку XX століття, переважно відомі як «неокласичні». У його творчості простежується вплив лінійної техніки композиції П. Хіндемита, проте він творчо переосмислював ідеї свого вчителя. Його твори «не прив'язані» до якоїсь конкретної тональності, але композитор дотримується тонального принципу.

Камерно-вокальні твори Ло Чжунчжуна відрізняються яскравим національним колоритом (через застосування пентатонної мелодики) із використанням сучасних композиторських технік XX століття: додекафонії та стилістики неокласичного напрямку. Експерименти з сучасними західними техніками композиції та жанровою сферою вплинули на еволюцію музичної мови композитора, зокрема, на становлення його ладо-гармонічного мислення, що ґрунтується на «пентатонічній дванадцятитоновій техніці» (вислів Liu Juanjuan, 2024).

Внесок композитора Сан Тонга у розвиток національної ладо-гармонічної системи, базується на вертикальній комбінації інтервалів пентатоніки. У його камерно-вокальних творах Сан Тонга застосовуються два основні принципи звуковисотної організації: пентатоновий, який зумовлює взаємозворотність вертикалі та горизонталі; змішаний, де пентатонна мелодика збагачена елементами терцієвих акордів, інших модальних систем, тональної гармонії, хроматичної функціональності.

Загалом, камерно-вокальні твори сказаних митців відображають втілення синтезу світових авангардних та модерністських прийомів та усталених традицій китайської музичної культури. Вони не лише узагальнили та розвинули національну ладо-гармонічну систему у своїй камерно-вокальній творчості, а й розробили різноманітні гармонічні теорії, значно збагативши національну гармонійну систему, створивши велику кількість музичних

творів, використовуючи різноманітні техніки – від традиційної до сучасної гармонії. Отже, в загальному плані можна стверджувати, що згадані вище композитори застосували елементи стилістики імпресіонізму, експресіонізму, авангардизму, модернізму для вираження китайської культурної ідентичності сучасною музичною мовою.

У **Висновках** подаються підсумки дослідження.

Початок XX століття став переломним моментом у китайській музиці. Специфіка музичної мови, її структурних одиниць у камерно-вокальних творах XX століття, вихід за межі класичної мажоро-мінорної тональної системи, докорінно змінили ладо-тональне мислення композиторів. В умовах взаємодії китайської та західної музичних культур сучасні китайські композитори «націоналізували» західну гармонічну лексику, поєднавши західне багатоголосся з елементами традиційної китайської музики. Серед видатних представників – Чжу Цзяньер, Дін Шаньде, Тань Сяолінь, Ло Чжунчжун та Сан Тонг. Протягом 1940-х–1980-х років було закладено нову систему сучасних композиції, що змінили та значно ускладнили вокальні виконавські прийоми. Лінію еволюції ладо-гармонічного мислення камерно-вокальних творів даного періоду можна умовно позначити таким чином:

- від початкового синтезу національних та європейських принципів музичного мислення із залученням звуковисотної організації модальної (пентатоніка) та тональної (мажоро-мінор) систем з включенням елементів функціональної хроматики (Чжу Цзяньер);

- через розширення пентатонного ладу (з накладанням деяких ладів для відчуття втрати єдиної опори) з функціональною хроматикою (Дін Шаньде);

- до сучасних елементів європейської неокласики XX століття та залучення авангардних прийомів письма (у творчості Тан Сяоліня);

- синтезу додекафонної серіальності з функціональною хроматикою, що акустично наслідує ознаки китайського національного звучання (Ло Чжунчжун),

– утворення та теоретичного обґрунтування національної ладо-гармонічної системи на основі взаємозворотності пентатоніки з залученням будь-яких змішаних сучасних технік композиції XX століття (Сан Тонґ).

Інтерпретація камерно-вокальних творів XX століття, написаних складною мовою, за участі атональної додекафонної серійної та інших технік, передбачає залучення співака до естетики нового стилю виконання. Активно налаштований музичний слух є найкращим «інструментом» музичної оснащеності співака. У зв'язку з цим професійна підготовка вокаліста повинна бути ґрунтовною та різнобічною і, крім відмінного, тонко розвиненого мелодико-ритмічного та гармонійного слуху, включати відточені навички ансамблевого виступу, володіння різноманітними сучасними видами виконавської техніки.

Виконання будь-якого камерно-вокального твору композиторів XX століття пов'язане з непростими теситурними умовами, через що змінюються звичні прийоми, адже лінія голосу часто «стрибає» на дисонуючі інтервали, динамічні нюанси у тексті можуть несподівано змінюватися. Діапазон багатьох пісень значно розширений, що вимагає від співака відмови від уявлення про належність до певного тембру, щоб досягти інструментальної ясності звучання. Одним із найскладніших виконавських прийомів є інтервали, що з'єднують крайні звуки співочого діапазону у кульмінаціях, а також часта метрична змінність, що безпосередньо пов'язана з орієнтацією на мовленнєвий тип інтонування постичного тексту.

Втілення художнього образу атональних творів вимагає особливих зусиль від виконавця. Нове ставлення до звукової барви пов'язане з тим, що виконавець повинен орієнтуватися на установку композитора, що полягає у відмові від сильних почуттів та емоцій на користь концептуально-інтелектуальної сфери. Переосмисленню піддається весь фактурний ландшафт твору, де вокальна партія не є кантиленною образно-змістовною домінантою, а стає частиною загального фактурного цілого. Завдання, поставлені перед обома учасниками вокально-інструментального ансамблю, вимагають



високого рівня техніки виконання та володіння засобами виразності – метроритмічною гнучкістю, динамічною та артикуляційною мобільністю, регістровим тембровим різноманіттям, досконалістю ансамблевої взаємодії. Партію фортепіано відрізняє пуантилістичність фактури, барвіста різноманітність, частими зміни поєднань співзвуч у різних регістрах. Вона може бути складна технічно, мати достатній рівень самостійності, вимагати вміння тонко чути різні шари фактури, взаємодіючи з партією вокалу.

Атональна музика ставить перед співаками виключно складні завдання, найголовнішим з яких є відсутність тональних орієнтирів. Це вимагає феноменального слухового контролю для уміння тримати висоту «у порожнечі». Хроматизми, широкі стрибки на дисонуючі інтервали, швидкі пасажі поза тональною логікою вимагають видатної технічної оснащеності та координації. Атональна музика часто виражає екстремальні емоції, витримки високого нервового натиску, відтворення складної драматургії, що часто фізично навантажує голосовий апарат. Багато творів вимагають від співака не лише чистого співу, а й використання таких прийомів, як мовленнєвий спів, шепіт, глісандо, вібрато незвичайного характеру, гортанних звуків, клацань, криків, стогін. Отже, необхідно зазначити, що китайський виконавець сучасного національного камерно-вокального репертуару повинен володіти усім арсеналом виконавських засобів, постійно працювати над підвищенням свого музично-теоретичного рівня освіти, багато слухати й читати, щоб розвивати свій інтелект, пізнаючи складність музичного мистецтва XX століття у роботі над створенням художнього твору.

**Ключові слова:** камерно-вокальна музика, вокальний цикл, ладотональна система, модальна система, пентатоніка, композитор, музично-теоретична школа, композиційно-структурні моделі, жанр, стиль, поезія, китайське музичне мистецтво, європейське музичне мистецтво XX століття, вокальне виконавство, техніки композиції, техніки співу, художній образ, вокальна інтерпретація.

## ANNOTATION

**Zhu Fengdaijiao. The Modal-Tonal System in Chinese Composers' Chamber-Vocal Music of the 20th Century in Its Connection with Performance.**

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the process of formation of the 20th-century Chinese national tonal-harmonic system in the realm of art song and its connections between compositional creativity and performance. Based on the study of art songs by composers Zhu Jian'er, Ding Shande, Tan Xiaolin, Luo Zhongzhong, and Sang Tong within the timeframe of the 1940s to 1980s, the line of evolution in their tonal-modal thinking is examined. This evolution formed a new system of modern compositional means that altered and complicated vocal performance techniques, significantly expanded the range of all musical and linguistic means of expression, enriched the technical and artistic possibilities of the voice, and substantially raised the demands on performers of modern art songs. Mastering new techniques and their synthesis with the pentatonic scale provides Chinese composers with new creative possibilities, including in the genre of art song, which is fundamentally based on European principles of *bel canto* singing accompanied by the piano with its equal-tempered tuning. Therefore, the “adaptation” of the possibilities of pentatonicism and the entire complex of means defining national identity within this new reality reveals additional artistic potential of pentatonicism. This process occurred rapidly in the art songs of 20th-century Chinese composers, which demonstrate various approaches to embodying the national through the modern, bringing vocal performance closer to authentic acoustics on one hand, and experimenting with new writing techniques while making the musical language of their works understandable to the world on the other.

Thus, the evolution of modal-tonal thinking among 20th-century Chinese composers requires careful study in the aspect of performance techniques for these

works, as a stable performance tradition for them has not yet been established. On the other hand, many performers avoid including such works in their repertoire precisely due to a lack of understanding.

Therefore, the *relevance* of the research topic is determined by:

- The insufficient level of research into the problems of modal organization in Chinese art songs by Chinese composers in connection with their performance realization;

- The presence of “points of intersection” in the art song creativity of Chinese composers between two intonational systems – the equal-tempered tuning (12-TET), dominant in Western art music, and the acoustic system of 12 *lü* (十二律), which forms the basis of the modal structures of traditional Chinese music;

- The justification of ways to adapt and “integrate” the pentatonic scale and the entire complex of national musical language into the tonal and atonal pitch systems of the modal-tonal thinking of leading 20th-century Chinese composers;

- The demand for developing performance approaches to understanding the modal-tonal thinking of composers in 20th-century art songs and for adequately embodying their artistic conception and national specificity.

**The purpose of the research** is to substantiate the interrelationship between the evolution of modal-tonal thinking among 20th-century Chinese composers and the performance embodiment of national traditions by singer-interpreters in art song.

**Scientific novelty of the obtained results.** In this research, *for the first time*:

- The influence of the evolution of composers' modal-tonal thinking on performance realization in the art songs of Zhu Jian'er, Ding Shande, Tan Xiaolin, Luo Zhongzhong, and Sang Tong is substantiated;

- Translations of original teachings on harmony by Chinese theorists Zhu Jian'er, Sang Tong, and Ding Shande, as well as works embodying the specifics of the modal system of Chinese vocal music, are introduced into scholarly discourse;

- The development of modal-tonal thinking among Chinese composers

is traced in the aspect of the realization of national traditions by singer-interpreters in 20th-century art song through modern principles of pitch organization;

- The paths of adapting the national modal system to traditional and modern Western European compositional techniques in the process of formation and development of 20th-century Chinese art song are summarized;
- The features of embodying national performance traditions in the art song of leading 20th-century Chinese composers through various principles of pitch organization are defined;
- the issues of the interaction of melody and poetic text, singing techniques, breathing, characteristics of the figurative content of songs', ensemble interaction between the soloist and accompaniment, etc. are analyzed.

***Received further development:***

- The study of the general picture of principles of pitch organization established to date in musical art;
- The revelation of the artistic potential of the Chinese modal system in 20th-century art song.

**Chapter 1 “Principles of Pitch Organization in Music: Main Categories and Approaches”**, is devoted to the development of modal-tonal thinking in modern world art, the characterization of various principles of pitch organization in music, and their correspondence to existing acoustic systems. The state of existence of modern Chinese academic vocal music is considered in projection onto its possibilities for tonal-harmonic development through interaction with the principles of extended tonality, functional chromaticism, various modal systems, atonality/dodecaphony, sonorism, and aleatoricism, which were applied in 20th-century European music.

**Chapter 2 “Synthesis of National and European Principles of Musical Thinking in the Art Song of Masters of 20th-Century Chinese Musical Art”**, is devoted to the masters of 20th-century Chinese art song who, in the 1940s–1980s, implemented a synthesis of national and European principles of musical thinking. The chapter's material is based on the art songs of Zhu Jian'er and Ding Shande. It

is proven that the pitch organization of Zhu Jian'er's art songs is based on the tonal major-minor system with the involvement of functional chromaticism to enhance emotional expression. The composer develops traditional principles in new conditions, preserving the modal features of the pentatonic scale and a linear conception as the basis of the music's national identity. The principle of “Preserve, continue, use new development, expand” (Zhu Jian'er, 2005) became the composer's creed and the key to his pitch approach in his works. Using tradition as a basis, he expands and creatively integrates, adapts, and reinterprets Western and other techniques to broaden expressiveness without destroying the general foundation.

In the art songs of Ding Shande, the principle of combining modality and functionality is embodied, where a characteristic feature is the simultaneous application of several tonal centers (creating a sound “wavering” effect). Ding Shande's tonal-modal thinking is determined by the hybridity of the modal system (pentatonicism with various modal bases) with European tonal harmony and elements of functional chromaticism, which perform the function of “retouching” and creating “blurriness” in tonal transitions.

In **Chapter 3 “Reinterpretation of Principles of Pitch Organization in the Art Song of Chinese Avant-Garde Composers”**, the creativity of Tan Xiaolin, Luo Zhongzhong, and Sang Tong is presented. The specificity of their tonal-modal thinking is aimed at creating a national musical language through avant-garde composition methods.

Tan Xiaolin was one of the first to form new principles of pitch organization in his art song creativity, having mastered the composition methods of the early 20th century, primarily known as neoclassical. His work shows the influence of P. Hindemith's linear composition technique, but he creatively reinterpreted his teacher's ideas. His works are not “tied” to a specific tonality, but the composer adheres to a tonal principle.

Luo Zhongzhong's art songs are distinguished by vivid national coloring (through the application of pentatonic melody) with the use of modern 20th-century compositional techniques: dodecaphony and the stylistics of the neoclassical

direction. Experiments with modern Western composition techniques and the genre sphere influenced the evolution of the composer's musical language, particularly the formation of his tonal-harmonic thinking, which is based on “pentatonic twelve-tone technique” (expression by Liu Juanjuan, 2024).

Composer Sang Tong's contribution to the development of the national tonal-harmonic system is based on the vertical combination of pentatonic intervals. In his art songs, two main principles of pitch organization are applied: pentatonic, which determines the reciprocity of vertical and horizontal dimensions; and mixed, where pentatonic melody is enriched with elements of tertian chords, other modal systems, tonal harmony, and functional chromaticism.

Overall, the art songs of these masters reflect the embodiment of a synthesis of world avant-garde and modernist techniques with the established traditions of Chinese musical culture. They not only summarized and innovatively developed the national tonal-harmonic system in their art song creativity but also developed various harmonic theories, significantly enriching the national harmonic system, creating a large number of musical works using diverse techniques – from traditional to modern harmony. Consequently, broadly speaking, it can be argued that the aforementioned composers applied elements of the stylistics of Impressionism, Expressionism, avant-garde, and Modernism to express Chinese cultural identity in a modern musical language.

The **Conclusions** present the research summaries.

The beginning of the 20th century was a turning point in Chinese music. The specificity of the musical language, its structural units in 20th-century art songs, and moving beyond the classical major-minor tonal system fundamentally changed the composers' tonal-modal thinking. In the context of the interaction between Chinese and Western musical cultures, modern Chinese composers “nationalized” Western harmonic vocabulary, combining Western polyphony with elements of traditional Chinese music. Among the outstanding representatives are Zhu Jian'er, Ding Shande, Tan Xiaolin, Luo Zhongzhong, and Sang Tong. During the 1940s–1980s, a new system of modern composition was laid down, which changed and significantly

complicated vocal performance techniques. The line of evolution of tonal-harmonic thinking in the art songs of this period can be conventionally outlined as follows:

- From the initial synthesis of national and European principles of musical thinking involving the pitch organization of modal (pentatonic) and tonal (major-minor) systems with the inclusion of elements of functional chromaticism (Zhu Jian'er);
- Through the expansion of the pentatonic scale (with the superimposition of some modes to create a sense of losing a single foundation) with functional chromaticism (Ding Shande);
- To modern elements of European 20th-century neoclassicism and the involvement of avant-garde writing techniques (in the work of Tan Xiaolin);
- Synthesis of dodecaphonic serialism with functional chromaticism, which acoustically imitates the features of Chinese national sound (Luo Zhongzhong);
- Formation and theoretical substantiation of a national tonal-harmonic system based on the reciprocity of pentatonicism with the involvement of any mixed modern 20th-century composition techniques (Sang Tong).

The interpretation of 20th-century art songs, written in a complex language involving atonal dodecaphonic serial and other techniques, presupposes the singer's engagement with the aesthetics of a new performance style. Actively tuned musical hearing is the best “instrument” of a singer's musical equipment. In this regard, the professional training of a vocalist must be thorough and versatile and, besides excellent, finely developed melodic-rhythmic and harmonic hearing, include refined skills of ensemble performance and mastery of various modern types of performance technique.

Performing any art song by 20th-century composers is associated with difficult tessitura conditions, which change habitual techniques, as the vocal line often “jumps” to dissonant intervals, and dynamic nuances in the text can change unexpectedly. The range of many songs is significantly expanded, requiring the singer to abandon notions of belonging to a specific timbre type to achieve



instrumental clarity of sound. One of the most complex performance techniques is intervals connecting the extreme sounds of the singing range in climaxes, as well as frequent metric variability, which is directly related to an orientation towards the speech-like intonation of the poetic text.

Embodying the artistic image of atonal works requires special effort from the performer. The new attitude towards sound color is related to the fact that the performer must orient themselves towards the composer's setup, which involves a rejection of strong feelings and emotions in favor of the conceptual-intellectual sphere. The entire textural landscape of the work is subject to reinterpretation, where the vocal part is not a cantilena-like, imagery-content dominant but becomes part of the overall textural whole. The tasks set for both participants of the vocal-instrumental ensemble require a high level of performance technique and mastery of means of expression – metro-rhythmic flexibility, dynamic and articulatory mobility, registral timbral diversity, and perfection of ensemble interaction. The piano part is distinguished by a pointillistic texture, colorful diversity, and frequent changes in combinations of sonorities in different registers. It can be technically complex, have a sufficient level of independence, and require the ability to subtly hear different layers of the texture while interacting with the vocal part.

Atonal music poses exceptionally complex tasks for singers, the most important of which is the absence of tonal landmarks. This requires phenomenal auditory control to be able to maintain pitch “in a void”. Chromaticisms, wide leaps to dissonant intervals, and rapid passages outside tonal logic demand outstanding technical equipment and coordination. Atonal music often expresses extreme emotions, endurance under high nervous pressure, and the reproduction of complex dramaturgy, which often physically strains the vocal apparatus. Many works require the singer not only to sing purely but also to use techniques such as speech-like singing, whispering, glissando, vibrato of an unusual character, guttural sounds, clicks, shouts, and groans. Therefore, it must be noted that a Chinese performer of the modern national art song repertoire must possess a full arsenal of performance means, constantly work on improving their music-theoretical education level, and



listen and read extensively to develop their intellect while learning the complexity of 20th-century musical art in the work of creating an artistic product.

**Key words:** art song, vocal cycle, modal-tonal system, modal system, pentatonic scale, composer, music-theoretical school, compositional-structural models, genre, style, poetry, Chinese musical art, 20th-century European musical art, vocal performance, composition techniques, singing techniques, artistic image, vocal interpretation.

## ПУБЛІКАЦІЇ

### Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

Чжу Фендайцзяо. (2019). Становлення камерно-вокального стилю Чжу Цзяньєра: ранні твори. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 52, 173-187. DOI 10.34064/khnum1-52.11

[https://intermusic.kh.ua/vypusk52/52\\_12\\_chzgu\\_fendaytszyo.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk52/52_12_chzgu_fendaytszyo.pdf)

Чжу Фендайцзяо. (2019). Життєтворчість Чжу Цзяньєра: історіографія особистості композитора. *Аспекти історичного музикознавства*, 18, 190–212. DOI 10.34064/khnum2-18.11

[https://aspekty.kh.ua/vypusk18/aspekty\\_18\\_11\\_chzhu\\_fendayitszyao.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk18/aspekty_18_11_chzhu_fendayitszyao.pdf)

Чжу Фендайцзяо. (2025). Принципи звуковисотної організації у камерно-вокальних творах Сан Тонга. *Аспекти історичного музикознавства*, 39, 276–298. DOI 10.34064/khnum2-39.15

[https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt\\_39\\_15\\_276-298\\_Fengdaijiao.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt_39_15_276-298_Fengdaijiao.pdf)

### Стаття у закордонному фаховому виданні з мистецтвознавства (Відень, Австрія):

Zhu Fengdaijiao. (2020). Problems Of Performing Modern Chamber-Vocal Music (On The Example Of Works Of Chinese Composers). *European Journal of Arts*, 2, 43-47. <https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-43-47>

[https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2\\_2020\\_TL.pdf](https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2020_TL.pdf)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>20</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ПРИНЦИПИ ЗВУКОВИСОТНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ В МУЗИЦІ: ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ ТА ПІДХОДИ.....</b>	<b>28</b>
1.1. Загальні принципи звуковисотності в музичному мистецтві.....	28
1.2. Застосування сучасних принципів висотної організації у вокальній музиці: можливості та обмеження.....	38
1.3. Звуковисотна система сучасної китайської академічної вокальної музики: пентатоніка та за її межами.....	49
Висновки до Розділу 1.....	71
<b>РОЗДІЛ 2. СИНТЕЗ НАЦІОНАЛЬНИХ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПРИНЦИПІВ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КОРИФЕЇВ КИТАЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА XX СТ.....</b>	<b>73</b>
2.1. Взаємозв'язок модальної на функціональної (гармонічної) систем у камерно-вокальній музиці Чжу Цзяньєра.....	73
2.1.1. Камерно-вокальна творчість митця у дзеркалі формування його композиторської індивідуальності.....	73
2.1.2. Ранній досвід інтеграції принципів звуковисотної організації у камерно-вокальній ліриці 1940-х років.....	87
2.2. Розвиток взаємодії національної та західної звуковисотних систем у камерно-вокальній творчості Дін Шаньде.....	98
2.2.1. Художня пісня «Місячна ніч у Яньнані».....	101
2.2.2. Образ любовної лірики у пісні «Коханий дарує мені соняшник».....	112
2.2.3. Творчі пошуки звуковисотної системи у вокальному циклі «Поетичні замальовки Західного Юньнаня»: взаємодія пентатоніки та західного авангарду.....	117

<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>124</b>
<b>РОЗДІЛ 3. ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ ЗВУКОВИСОТНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-АВАНГАРДИСТІВ.....</b>	<b>126</b>
<b>3.1. Камерно-вокальна музика Тан Сяоліня: на шляху до створення національної музичної мови авангардними техніками композиції.....</b>	<b>126</b>
<i>3.1.1. Формування нових принципів звуковисотної організації у композиторському мисленні митця-«періопрорідця».....</i>	<i>126</i>
<i>3.1.2. Сучасне і національне у романсах Тан Сяоліня.....</i>	<i>132</i>
<b>3.2. Ло Чжунчжун – «духовний батько китайської модерністської музики» (Ф.Коувенховен).....</b>	<b>146</b>
<i>3.2.1. Еволюція композиторського мислення: прорив у нову епоху.....</i>	<i>146</i>
<i>3.2.2. Атональна техніка композиції у пісні «Збирання квітів лотосу на річці».....</i>	<i>152</i>
<b>3.3. Принципи звуковисотної організації у камерно-вокальних творах Сан Тонга.....</b>	<b>162</b>
<i>3.3.1. Внесок композитора у розвиток національної ладо-гармонічної системи.....</i>	<i>162</i>
<i>3.3.2. Відтворення китайської класичної поезії засобами європейського авангарду у пісні «Червоні квіти, що зів'яли навесні».....</i>	<i>168</i>
<i>3.3.3. Камерно-вокальний цикл «Почуття в прикордонному селищі»: відтворення музичного світу національних меншин І, Дай та Насі засобами змішаних технік письма.....</i>	<i>180</i>
<b>Висновки до Розділу 3.....</b>	<b>189</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>190</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>204</b>
<b>ДОДАТОК.....</b>	<b>233</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** Китайська камерно-вокальна музика XX століття яскраво репрезентує національну музичну та поетичну традицію, цей жанр став новою точкою відліку у розвитку сучасного музичного мистецтва Піднебесної через вплив західної музичної культури. Такі кардинальні зміни стали можливими завдяки появі в країні вищих музичних навчальних закладів, запрошенню до Китаю іноземних педагогів, композиторів та виконавців, навчанню за кордоном молодих китайських музикантів.

На думку музикознавця Бай Є (2016), інтеграція китайської музичної культури у світову забезпечила «активний діалог різних культур та видів мистецтва: на рівні художніх ідей, традицій, стилів, жанрів, засобів виразності» (Бай Є, 2016: 154). В результаті такого синтезу значною мірою розширився круг всіх музичних мовних засобів виразності камерно-вокальної музики, збагатилися технічні та художні можливі голосу, а також значно підвищилися вимоги до виконавця сучасних камерно-вокальних творів. Індивідуалізація та взаємодія різних мовних засобів виразності сприяла виникненню багатьох сучасних вокальних творів, серед яких китайська камерно-вокальна музика зазнала особливих викликів через протиріччя між національним характером мелодики та західним (зокрема, фортепіанним) супроводом.

Серед специфічної сфери пошуків та експериментів в цьому процесі провідну роль посідає еволюція ладотонального мислення, що, в свою чергу, відбилося у принципах звуковисотної організації творів. Це важливе питання ставить перед сучасним вокалістом складні завдання, що вимагають від нього формування гармонічного, ладового мислення, характерного для оновленої системи музичної мови. Крім того, китайські співаки «опинилися» на перетині різних інтонаційних систем – рівномірно темперованого строю (12-ТЕТ), домінуючого в західній академічній музиці, та акустичної системи 12-люй (十

二律), яка складає основу традиційного інтонування і тісно пов'язана з національними ладовими структурами. Подолання подібних проблем «співіснування» вирішується кожним композитором індивідуально, що сприяло виникненню широкого розмаїття китайських камерно-вокальних творів зі специфічними виконавськими труднощами, як вокальної партії, так і інструментального супроводу. Слід зазначити, що інтерпретація сучасної камерної музики, особливо такої, де й досі ще не склалася усталена виконавська традиція, представляє суттєві виклики як для вокалістів, так і для концертмейстерів.

Основна тенденція, що зумовила становлення та розвиток китайської камерно-вокальної музики в XX – початку XXI століть, являє собою динамічний процес переходу від прямого запозичення європейської техніки композиції і жанрової системи до становлення самобутньої національної композиторської творчості на основі культурних традицій. Навчання співаків сьогодні поєднує оволодіння значного масиву національного камерно-вокального репертуару, що включає широке коло музичних стилів і композиторських технік письма, – від стародавнього стилю декламації ієрогліфічних поетичних текстів до творів сучасних композиторів і поетів.

На нинішньому етапі розвитку китайського музичного мистецтва постала необхідність вивчення даних камерно-вокальних творів з точки зору специфіки втілення мовних засобів виразності, відтворення художнього задуму і національної стилістики. При виявленні головних методів виконавської реалізації даного репертуару, особливу увагу буде приділено диференціації підходів до творів за принципом звуковисотної організації музичного тексту, що визначає специфіку інтонаційних, мелодико-гармонійних зворотів, ритму, тембру, фактури, динаміки та інших смислових відтінків.

Осягнення новітніх технік та їх синтез з пентатоновим ладом надає китайським композиторам нових творчих можливостей, в тому числі, й у жанрі камерно-вокальної музики, яка в своїй основі ґрунтується європейських

принципах співу бельканто у супроводі фортепіано, що має рівнотемперований стрій. Тому «адаптація» можливостей пентатоніки та всього комплексу засобів, що визначає національну своєрідність, у новій для нього реальності розкриває додаткові художні можливості пентатоніки. Даний процес стрімко відбувався у камерно-вокальних творах китайських композиторів XX століття, які демонструють різні підходи до втілення національного через сучасне, наближаючи, з одного боку вокальне виконання до автентичної акустики, з іншого, – експериментуючи з новітніми техніками письма і роблячи музичну мову своїх творів зрозумілою світу. Таким чином, еволюція ладотонального мислення китайських композиторів XX століття вимагає ретельного вивчення в аспекті виконавських прийомів зазначених творів, оскільки до них ще не склалася усталена виконавська традиція. З іншого боку, багато виконавців уникають наявності в своєму репертуарі подібних творів саме через відсутність їх розуміння. Даний аспект визначив вибір теми представленої роботи.

Отже, **актуальність** теми дослідження зумовлена:

- невідповідним рівнем розробки проблем ладової організації китайської камерно-вокальних творів китайських композиторів у зв'язках з їх виконавською реалізацією;
- наявністю «точок перетину» у камерно-вокальній творчості китайських композиторів двох інтонаційних систем – рівномірно темперованого строю (12-ТЕТ), домінуючого в західній академічній музиці, та акустичної системи 12-люй (十二律), що складає основу ладових структур традиційної музики Китаю;
- обґрунтуванням шляхів адаптації та «вживання» пентатонного ладу та всього комплексу національної музичної мови в тональну та атональну звуковисотну системи ладотонального мислення провідних китайських композиторів XX століття;
- затребуваністю розробки виконавських підходів до розуміння ладотонального мислення композиторів у камерно-вокальних творах

XX століття та адекватного втілення їх художнього задуму та національної специфіки.

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

Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол вченої ради №5 від 29.12.2022 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол вченої ради № 4 від 30 листопада 2017 року), уточнено (протокол вченої ради №12 від 27.06.25).

**Мета дослідження** – обґрунтувати взаємозв'язок еволюції ладотонального мислення китайських композиторів XX століття та виконавського втілення національних традицій співаками-інтерпретаторами у камерно-вокальній музиці.

Зазначена мета викликала необхідність вирішення наступних **завдань**:

- розглянути загальну картину принципів звуковисотної організації, що склалися на сьогодні в музичному мистецтві;
- виявити художній потенціал китайської ладової системи в музиці;
- визначити шляхи адаптації національної ладової системи до традиційних та сучасних західноєвропейських композиторських технік у процесі становлення і розвитку китайської камерно-вокальної музики;
- визначити особливості втілення національних виконавських традицій у камерно-вокальній музиці провідних китайських композиторів XX через різні принципи звуковисотної організації;
- узагальнити еволюцію ладотонального мислення композиторів та його вплив на виконавське втілення у їх доробку: питання взаємодії мелодії та поетичного тексту, прийомів співу, дихання, характеристики образного змісту пісень, ансамблевої взаємодії між солістом і супроводом тощо.

**Об'єкт дослідження** – музичне мистецтво XX століття.

**Предмет дослідження** – ладо-тональна система камерно-вокальної музики Китаю в її зв'язках з виконавством.

**Матеріал дослідження** – камерно-вокальні твори композиторів, які визначили еволюцію ладо-тонального мислення XX століття: Чжу Цзяньєра, Дін Шаньде, Тан Сяоліня, Ло Чжунчжуна, Сан Тонга. Вибір матеріалу зазначених вище композиторів був покликаний прагненням узагальнити різні прояви їх ладо-тонального мислення в камерно-вокальній музиці XX століття, виявивши шляхи їх розвитку й руху уперед.

**Методи дослідження** базуються на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття заявленої теми:

- *історико-типологічний* – сприяє вибудовуванню історичної спадкоємності китайського музичного мистецтва та його зв'язків з традиціями європейського вокального виконавства;
- *музично-теоретичний* – для систематизації принципів звуковисотної організації китайських камерно-вокальних творів XX – XXI століть;
- *системний* – забезпечує взаємодію функціональних і структурних характеристик камерно-вокальних творів;
- *музично-естетичний* – дозволяє осмислити світоглядні позиції китайських композиторів та поетів;
- *жанрово-стильовий* – для виявлення композиторського трактування камерно-вокальних творів у контексті стилю;
- *структурно-функціональний* – композиційно-драматургічний зміст творів;
- *інтонаційний* – визначає способи актуалізації музичного та вербального тексту;
- *інтерпретологічний* – зосереджує увагу на проблемах відтворення композиторського та поетичного тексту, а також національного звукового ідеалу у виконавській практиці;



– *компаративний* – дозволяє виявити подібне і різне в інтерпретації камерно-вокальних творів китайських композиторів.

**Теоретичною базою** дисертації стали наукові праці музикознавців, присвячені:

– загальним питанням звуковисотної організації музики (Гайдено, 2006; Гнатів, 2014; Коновалова, 2022; Kramer, 1984; Кузьмук, 2020; Лі Хуасінь, 2023; Майденберг-Тодорова, 2014; Моїсєєва, 2001; Ревенко, 2012; Сюта, 2011; Тукова, 2021; Юцевич, 2003; Сян Ян, 2022; Beiche, 1992; Dalhaus, 1990; Herzog, 2019; Hindemith, 1952; Nyer, 2002; Powers, 1996 та ін.);

– жанру, стилю, технікам композиції у європейському музичному мистецтві ХХ століття (Малий, 2021, 2022; Коханик, 2002, 2003; Шаповалова, 2007, Шип, 1998, 2011; Майденберг-Тодорова, 2012; Ревенко, 2012; Anderson, 2000; Clement Brett, 2023; Schönberg, 1984, 2021 та ін.);

– камерно-вокальній творчості китайських композиторів ХХ століття (Ван Дуангуй, 2016; День Кайюань, 2018; Ці Мінвей, 2018; Ван Даянь, 2009; Вен Сяо Нін, 2008; Лінь На, 2011; Лю Дзюаньдзюан, 2005 та ін.);

– питанням вокального виконавського мистецтва і педагогіки (Дуда, 2005; Мадішева, 2002; Микиша, 1985; Ян Бо, 2016; Ван Ве; Ван Венлі, 2006; Ван Цзюнь, 2011; Лю Дзюаньдзюан, 2006; Сян Ян, 2023 та ін.);

– проблемам інтеграції китайської та західної музичних культур у ХХ столітті (Бай Є, 2016; Чжан Янь, 2006; Чжу Юаньюань, 2017; Kouwenhoven, 2001; Lei Weng, 2008; Xiaole Li, 2003 та ін.);

– теоретичним питанням ладової організації китайської музики (Хань Сюебін, 2018; Пен Чен, 2006; Яо Саньцзюнь, 2007; Li Mei, 2000; Russel, 2012; Ван Цичжао, 2015; Ван Яохуа, 2008; Дін Шаньде, 1990; Лі Чунгуан, 1979; Цзян Шаньшань, 2018; Сан Тонг, 1980, 2001, 2002, 2004, 2013 та ін.)

**Наукова новизна отриманих результатів.** У дослідженні *вперше*:

– обґрунтовано вплив еволюції ладо-тонального мислення композиторів на виконавське втілення у камерно-вокальних творах Чжу Цзяньєра, Дін Шаньде, Тан Сяоліня, Ло Чжунчжуна, Сан Тонга;

- у науковий обіг уведено переклади оригінальних вчень про гармонію китайських теоретиків Чжу Цзяньєра, Сан Тонга, Дін Шаньде, а також твори, в яких втілено специфіку ладової системи китайської вокальної музики;
- простежено розвиток ладо-тонального мислення китайських композиторів в аспекті реалізації національних традицій співаками-інтерпретаторами у камерно-вокальній музиці XX століття через сучасні принципи звуковисотної організації;
- узагальнено шляхи адаптації національної ладової системи до традиційних та сучасних західноєвропейських композиторських технік у процесі становлення і розвитку китайської камерно-вокальної музики XX століття;
- визначено особливості втілення національних виконавських традицій у камерно-вокальній музиці провідних китайських композиторів XX століття через різні принципи звуковисотної організації;
- проаналізовано питання взаємодії мелодії та поетичного тексту, прийомів співу, дихання, характеристики образного змісту пісень, ансамблевої взаємодії між солістом і супроводом тощо.

*Набули подальшого розвитку:*

- вивчення загальної картини принципів звуковисотної організації, що склалися на сьогодні в музичному мистецтві;
- розкриття художнього потенціалу китайської ладової системи в камерно-вокальній музиці XX століття.

**Практичне значення** даної роботи може бути використано в лекційних курсах історії та теорії вокального виконавства, методики і педагогіки. Загальні положення, що стосуються виконавських завдань, можуть бути використані в практичній роботі в класі камерного співу. Робота повинна привернути увагу до цікавого і цінного явищу музичної культури сучасної епохи, познайомити з його національними витоками і художніми особливостями.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи були оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях «День науки» (Харків, 2019), «*Homo interpretatus* в творчій практиці сьогодення» (Харків, 2019), «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, 2021), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2024), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2024, 2025), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2025).

**Публікації.** Основні положення роботи відображені в 4 публікаціях – 3 статтях в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України, та 1 статті у закордонному фаховому виданні Австрії.

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, трьох Розділів (із розподілом на підрозділи, пункти та висновки), загальних Висновків, Списку використаних джерел і Додатку. Загальний обсяг наукової праці становить 234 сторінки, з них основного тексту – 184 сторінки, Список використаних джерел – 282 найменування.

## РОЗДІЛ 1

### ПРИНЦИПИ ЗВУКОВИСОТНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ В МУЗИЦІ: ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ ТА ПІДХОДИ

#### 1.1. Загальні принципи звуковисотності в музичному мистецтві

З історії музики нам відомо, що у XVIII столітті величезним кроком до розширення звукових можливостей різних європейських інструментів стало уведення рівно темперованого строю, який поділив октавний звукоряд на дванадцять рівних півтонів. Завдяки цьому людство отримало двадцять чотири рівноцінних мажорних і мінорних тональностей, які надали музичному мистецтву безмежний простір для вираження композиторських ідей та втілення образів.

Термін «тональність» вперше застосував французький музикознавець О.-Е. Шорон у своєму «Історичному словарі музикантів» (*Choron, Fayolle, 1810: XI-XCII*) для опису розташування домінанти та субдомінанти над і під тонікою, і таким чином «для диференціації гармонійної організації сучасної музики (*tonalité moderne*) від ранньої музики (*tonalité antique*)» (Hyer, 2001). Таким чином, цей термін став підґрунтям однієї з основних концептуальних категорій у західній музичній думці, він «найчастіше стосується орієнтації мелодій та гармоній до референтного (або тонічного) класу висоти звуку» (там само).

У найширшому значенні термін «тональність» стосується звуковисотної організації музики як систематичного розташування звуків та зв'язків між ними. В. Hyer (2001) відзначає, що навколо «тональної музики» виникла значна кількість дискурсивних питань: яким би вузьким не було визначення, сфера тональної музики настільки величезна, різноманітна та складна, що можна обирати практично будь-яку комбінацію музичних явищ та теоретичних принципів як основу для обговорення (В. Hyer, 2001: 1). Одне з питань

стосувалося того, яку музичну сферу охоплює цей термін: чи застосовується він як до західної, так і до незахідної музики, чи в межах західних музичних традицій він повинен обмежуватися гармонічною організацією музики з так званої загальноприйнятої практики, чи має включати всю музику, яка демонструє фундаментальну різницю між консонансом та дисонансом (там само).

В. Нyer (2001) також звертає увагу на можливість використання терміну «тональність» у двох основних категоріях, що відповідають його іменниковій та прикметниковій формам. Як прикметник термін «тональний» часто використовується для опису систематичної організації звуковисотних явищ у як західній, так і незахідній музиці.

Дослідник зауважує, що тональна музика в цьому сенсі включає музику, засновану, серед іншого, на восьми церковних ладах середньовічної та ренесансної літургійної музики, п'ятиступеневому звукоряду *sléndro* та семиступеневому звукоряду *pélog* індонезійської гамелан-музики, модальних звукоряду арабського *maqām*, мелодичних структурах індійської раги, сполученням тонічних, домінантних та субдомінантних гармоній у теоріях Ж.-Ф. Рамо (Rameau, 1721), парних мажорних та мінорних гамах у теоріях Г. Вебера (Weber, 1821) або ста сорока чотирьох основних трансформацій дванадцятитонових рядів (Perle, 1996), які Дж. Перл визначав як «комплекси взаємопов'язаних форм ряду» (В. Нyer, 2001: 1).

Таким чином, виникла ціла низка різних принципів звуковисотної організації музичного матеріалу на основі різних звукорядів – певних послідовностей звуків у висхідному або низхідному русі. Одним з них став принцип класичної побудови мажоро-мінорної тональності як звукоряду на основі обов'язкових зв'язків тоніки домінанти і субдомінанти (Fétis, 1867; Riemann, 1890). На межі XIX – XX століть почалося оновлення музичної мови, що привело до суттєвих змін у принципах звуковисотної організації творів.

Музика XX століття руйнувала і змінювала традиційні форми звукової організації, максимально індивідуалізуючи всі ресурси мовних засобів

виразності. Якщо класична тональна мажоро-мінорна система організації асоціювалася із законами узгодження і упорядкування, то нова система відрізнялася безмежними можливостями втілення нових форм.

Однією з найбільш радикальних інновацій в сфері звуковисотності стала дванадцятитоновна техніка, також відома як додекафонія, дванадцятитоновий серіалізм та (у британському вжитку) дванадцятитональна композиція (Twelve-Tone Technique) – метод композиції, розроблений австрійським композитором Арнольдом Шенбергом (1874–1951).

Сам А. Шенберг описав цю систему як «Метод композиції з дванадцятьма тонами, які пов'язані лише один з одним» (Schönberg, 1976). Його техніка забезпечила однакову частоту звучання всіх дванадцяти нот хроматичної гама в музичному творі, запобігаючи акцентуванню будь-якої ноти за допомогою тональних рядів, упорядкування дванадцяти тональних класів. Таким чином, усім дванадцяти тонам надається однакове значення, і музика уникає тонального центру.

Дванадцятитоновна техніка мала значний вплив на композиторів середини XX століття. G. Perle у праці «Дванадцятитоновна тональність» (1977, друге видання – 1996) підкреслює, що новий принцип звуковисотної організації був таким само «природним» та цілісним, як мажорно-мінорна тональність, яка була основою спільної музичної мови в минулому.

Друге видання «Дванадцятитоновної тональності» (1996) було доповнено одинадцятьма новими розділами, деякі з яких уточнюють, роз'яснюють та розширюють концепції, обговорені в оригінальному виданні. В інших розділах обговорюються нові розробки в теорії та практиці дванадцятитоновної техніки, включаючи вплив системи на голос та обробку дисонансу.

В іншій праці – «Серійна композиція та атональність» (перше видання 1962, друге – 1991) – G. Perle пропонує термінологію для ідентифікації транспозиційних рівнів дванадцятитонових рядів, зазначаючи, що нова техніка «є найреволюційнішим доробком з часів початків поліфонії» (Perle, 1991: 2).

Ross W. Duffin в дослідженні «How Equal Temperament Ruined Harmony

(and Why You Should Care)» (2008) відзначає, що обмеженість темперованого строю, який протягом століть музиканти вважали головним, на його думку, стримує творчі ідеї композиторів і можливості їх художнього висловлення. Автор закликав сучасних музикантів до залучення більшої кількості методів налаштування для впровадження найрізноманітніших музичних новацій.

Звуковисотна організація музики XX-XXI століть характеризується значним плюралізмом, що подолав монополію класичної функціональної тональності. Таким чином почав утворюватися широкий спектр систем і підходів, що визначають взаємини тонів і структурування висотної організації. Це привело до «розкріпачення звукових, просторових рамок музичного твору, а також часових параметрів, пов'язаних з формуванням цього звукового простору в композиційних структурах» (Майденберг-Тодорова, 2012: 262). Щоби відповісти на багато актуальних питань стосовно сучасної композиції у вокальній сфері, коротко розглянемо ключові з цих систем, які є актуальними для сучасної композиторської практики (Nyerg, 2001; Meeùs, 2018).

Відправною точкою системи координат звуковисотності залишається функціональна тональність, яка зберігає статус фундаментального принципу для величезного пласту музики – від академічної традиції до популярних жанрів (Nyerg, 2001). Заснована на ієрархічній системі, центрованій навколо тоніки (T), з чіткими тяжіннями домінанти (D) і субдомінанти (S) до неї, що реалізується переважно в межах мажоро-мінорної системи з діатонічною основою та хроматичними розширеннями. Часто використовується в модифікованих чи розширених формах.

Модальність – такий принцип звуковисотної організації, що базується на звукоряді, а не на тональному принципі (Сюта, 2011: 437), організуючи музичний матеріал навколо специфічного ладу (модусу), що характеризується унікальним інтервальним складом та устоєм. Акцент зміщений з вертикальних гармонійних функцій на горизонтальний мелодичний розвиток і створення характерного ладового колориту. Джерела включають стародавні церковні лади (дорійський, фригійський, лідійський, міксолідійський), неєвропейські



ладові системи (маками, раги) та штучно створені лади (цілотонний, зменшений). Широко застосовується у джазі, фолк-музиці, року, мінімалізмі та сучасній академічній музиці.

Атональність – тип звуковисотної організації, який представляє усвідомлену відмову від тонального центру та ієрархії тонів, в неї «відсутня логіка ладових і гармонійних зв'язків, що організують мову тональної музики» (Моїсєєва, 2001). Додекафонія (12-тонова техніка), як найбільш структурована форма, ґрунтується на рівноправності всіх 12 звуків хроматичної гами, що організуються у суворо визначену послідовність – серію (тон-ряд), яка служить основою для всіх елементів композиції (мелодія, гармонія, контрапункт). Класична додекафонія оперує основними формами ряду (оригінал, ракоход, інверсія, інверсія ракоходу). Залишається важливим інструментом у сучасній академічній музиці, часто у вільніших трактуваннях.

Мікрохроматика – система, яка розширює звуковисотний матеріал за рахунок використання інтервалів, менших за півтон – чвертьтони, третини тону тощо. Реалізується через спеціальні темперовані системи, такі, як, наприклад, 24-ступенева рівномірна темперація, або через опору на натуральний чистий лад з йому притаманними мікроінтервалами. Застосовується для досягнення акустичної точності (спектралізм), відтворення особливостей неєвропейських музичних культур, створення нових звукових фарб і напружень, а також в електроакустичних експериментах (Herzog, 2019).

Спектралізм (спектральна музика) – такий принцип звуковисотної організації, що виводить її на дані спектрального аналізу звуку. Представляє провідний напрям у сучасній академічній музиці. Висотний матеріал генерується або відбирається не через акустичний спектр звуку (його гармонійний обертоновий ряд, а на основі аналізу спектра акустичних чи електронно-синтезованих звуків, створюючи нерозривний зв'язок між висотою та тембром. Натуральний звукоряд є його фундаментальною основою (Anderson, 2000).

Сонорика – техніка, що переносить акцент із дискретних висот на



комплексні звукові утворення – *sonor* (звукові плями), де визначальними параметрами стають фактура, тембр, динаміка та їхній розвиток у часі. І.Тукова відзначає, що «її методологія спрямована на формування набору суб'єктивних суджень-описів звукових утворень, які не мають чіткого технологічного обґрунтування як необхідної основи для включення теорії в систему технік композиції» (Тукова, 2021: 74).

Звуковисотна організація всередині сонорики може бути дуже складною (кластери, мікрохроматика, алеаторика), але вона сприймається слухом як єдине ціле. Сонорика відтворює ключову роль у створенні специфічної звукової атмосфери та звукопростору.

Алеаторика та статистичні методи припускають елемент невизначеності в організації висот. Алеаторика надає виконавцеві свободу вибору висот у заданих рамках або послідовності (Майденберг-Тодорова, 2014). Статистичні методи використовують випадкові процеси (математичні, механічні) для генерації висотного матеріалу. Застосовуються для досягнення непередбачуваності, створення складних фактур чи імітації стохастичних процесів природи, часто як складова частина інших систем, наприклад, сонорики.

Електроакустика та комп'ютерна музика забезпечують безпрецедентні можливості для звуковисотної організації, дозволяють найточнішим чином контролювати мікрохроматику, а також генерувати, аналізувати і синтезувати будь-які спектри (Holmes, 2002). За допомогою електроніки легко створюються та реалізуються довільні, не існуючі в акустиці звуковисотні системи. Фундаментальним елементом електронної музики є глісандування – плавна зміна висоти тону. Електроакустика є полем для радикальних експериментів і створення гібридних акустико-електронних форм.

Запозичення неєвропейських систем відображає тенденцію до крос-культурного діалогу. Воно передбачає активне включення в композиторську практику ладових та інтонаційних принципів інших культур (арабські маками, індійські раги, індонезійські слендро та пелог тощо), що часто передбачають

мікрохроматику та іншу логіку розгортання матеріалу.

Посттональність або квазітональність об'єднує підходи, що вільно використовують елементи тональності (трізвуки, тональні центри, каденційні обороти), але без дотримання строгих функціональних законів. Характерні рухомість або множинність центрів, змішання діатоніки та хроматики. Такий принцип звуковисотної організації надзвичайно поширений в сучасній музиці різних напрямів – від мінімалізму та неоромантизму до кіномузики.

Отже, можемо відзначити, що на сьогодні в сучасній композиторській практиці домінує синтез та гібридизація композиторських технік, що полягають у вільному комбінуванні елементів різних систем (наприклад, тональність + спектралізм, модальність + мікрохроматика, сонорика + алеаторика). Також улюбленим прийомом композиторів стала тембровисотна інтеграція, у спектралізмі та сонориці тембр став невід'ємною частиною звуковисотної організації.

Композитори розширюють звуковисотний матеріал за рахунок повсюдного використання мікроінтервалів, нетемперованих висот та шумових компонентів, наділених квазівисотністю. Значення окремої висоти все частіше визначається її роллю у конкретному звуковому оточенні моменту, а не абсолютною позицією в системі. У сучасному світі стає відсутньою будь-яка домінуюча парадигма, а вибір принципу звуковисотної організації визначається виключно художнім задумом композитора.

Сучасна палітра звуковисотних систем пропонує композиторам величезний арсенал засобів. Вибір конкретного принципу чи їх комбінації стає суто художнім рішенням, спрямованим на реалізацію ідеї твору. Даний огляд створює підґрунтя для подальшого аналізу специфіки принципів звуковисотності у сфері камерно-вокальної музики, де фактор виконавського інтонування додає додаткові параметри до організації висотного простору твору.

На відміну від функціональної тональності Заходу з її ієрархією акордів і тяжінням до тоніки, модальність є первісним і фундаментальним принципом

висотної організації в китайській традиційній музиці. Її суть полягає не в гармонічному русі, а в центрованості на опорному тоні фіналісі. Кожна мелодія організована навколо одного зі ступенів звукоряду, що слугує точкою спокою й завершення: Гун 宫, Шан 商, Цзюе 角, Чжи 徵, Юй 羽 у пентатоніці. Цей опорний тон визначає «забарвлення» ладу, а мелодія розвивається через характерні співи, орнаментику, варіантні повороти, опівання опорного тону, підкоряючись логіці даного конкретного ладу.

Один і той же лад допускає величезне різноманіття мелодійних реалізацій та прикрас, зберігаючи свою сутність (Юцевич, 2003). Традиційний стрій інструментів за дванадцятьма *люй*, хоча на практиці використовуються підмножини, часто пентатонічні, забезпечує акустичну чистоту інтервалів усередині ладу, що критично важливо для його сприйняття. Модальність тут нерозривна з інтонаційною точністю.

Китайські композитори найчастіше вдаються до модальності у процесі обробок народних пісень або мелодій традиційних жанрів (пекінська опера, циньська музика). Композитори неминуче працюють у межах їх вихідної модальності, зберігаючи опорний тон і ладові особливості. У творах на національні теми або з використанням китайських поетичних текстів модальність (найчастіше пентатонічні лади *Гун*, *Шан* тощо) використовується як свідомий знак «китайськості». Це характерно для композиторів «першої хвилі» модернізації (Хе Лутін, Сі Сінхай), але залишається актуальним і донині.

Композитори використовують модальність (а іноді навіть більш архаїчні, ніж пентатоніка, звукоряди або суворі діатонічні лади) для передачі духу давнини, міфології, старовинних обрядів. Статичність і «відкритість» модального звучання ідеально підходять для цього. У періоди, коли тональність асоціювалася з соцреалізмом, а атональність – із західним авангардом, модальність пропонувала «третій шлях» – структурно ясний, але вільний від функціональних кліше.

Сучасні композитори часто створюють складні модальні системи,

наприклад, модальну політональність або полімодальність – накладання різних ладів у різних голосах чи групах інструментів. Нерідко китайські лади (*Гун, Шан*) змішуються з іншими модальними системами (дорійським, фригійським, цілотноним, штучними ладами). Для створення напруження чи збагачення палітри композитори використовують пентатонічний або діатонічний лад як ядро, додаючи «чужі» ступені, але зберігаючи при цьому відчуття опорного тону.

Циклічність, статика, фокус на тембрі й інтонаційній чистоті модальної музики близькі естетиці мінімалізму та духовних пошуків, наприклад, у деяких творів Цінь Веньчєня або в медитативних епізодах музики Тан Дуна. У сучасній музиці модальність не витіснена тональністю чи атональністю. Вона – рівноправний елемент сучасного композиторського інструментарію не лише в Китаї, але й у світі. Володіючи структурною ясністю, модальність забезпечує зрозумілу для слуху опору у складних творах.

Модальність дозволяє виявити унікальний колорит тембрів у межах певного звукоряду, особливо це стосується традиційних інструментів або специфічних національних вокальних прийомів. Модальність часто використовують як драматургічний прийом, де зміна ладу може означати зміну сцени, настрою, персонажу.

У Чжу Цзяньєра у його пізніх симфоніях та вокально-симфонічних творах часто зустрічається потужне, епічне використання модальності – іноді на основі пентатоніки, іноді – діатонічної, переплетене з дисонантною гармонією та складною оркестровкою. Це створює відчуття глибини й зв'язку з корінням на тлі сучасної мови.

У XX столітті китайське музичне творчість поступово еволюціонувала до використання західних композиторських технік для створення вокальних (як монодійних, так і багатоголосних) та інструментальних творів. Починаючи з 1920-х років, китайські композитори активно досліджували методи поєднання західної багатоголосної техніки з елементами китайської традиційної музики. Тань Сяолін, Дін Шаньде, Цян Веньє та інші здійснили

сміливі експерименти у своїй творчості. Саме в цей історичний період композитор і видатний теоретик Сан Тонгн, прагнучи національного звучання музики, також виявив інтерес і доклав зусиль до використання західних сучасних композиторських технік (Цзян Шаньшань, 2018: 1). У наступні десятиліття він не лише узагальнив та розробив різноманітні новаторські гармонійні теорії, значно збагативши китайську гармонійну систему, але й створив велику кількість музичних творів, використовуючи різноманітні техніки – від традиційної до сучасної гармонії.

Музиканти молодшого покоління сміливо користуються всім арсеналом сучасних технік композиторського письма. Чень І віртуозно інтегрує китайські модальні ідеї (пентатонічні попевки, інтонації) в щільну атональну або посттональну тканину, де ладовість відчувається як глибинний пласт. У Го Веньцзіна, навіть у його експресіоністських, часто атональних операх, раптові просвіти чистої модальності (особливо в хорових епізодах чи ліричних монологів) слугують сильним драматичним контрастом і посиленням на традицію.

Сучасні композитори, як у Китаї, так і китайської діаспори, часто використовують модальність, включаючи китайську пентатоніку, для створення ясних, гармонійно прозорих або, навпаки, насичених кластерними співзвуччями хорових фактур, що володіють впізнаваним національним відтінком або універсальною архаїчною силою.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що сьогодні модальність – не є архаїчним пережитком, вона живе й розвивається у китайській музиці. Від давніх ритуалів і пекінської опери до симфоній Чжу Цзяньєра й оперних партитур Го Веньцзіна – модальне мислення зберігає свою силу, а сучасні композитори звертаються до нього для створення специфічного колориту, структурної ясності чи драматургічних контрастів у межах складних полістилістичних синтезів. Крім того, модальність у Китаї – це й глибоко вкорінена традиція, розуміння якої залишається ключем як до аутентичності, так і до новаторства.

## **1.2. Застосування сучасних принципів висотної організації у вокальній музиці: можливості та обмеження**

Переходячи від загального огляду сучасних принципів висотної організації до сфери вокальної музики, необхідно констатувати, що теоретично всі описані системи можуть знайти застосування у роботі з голосом. Однак, їх практична застосовність, складність реалізації для виконавця та поширеність у реальному репертуарі варіюються в надзвичайно широких межах. Ця варіативність зумовлена фундаментальними особливостями людського голосу як акустичного феномена та музичного інструменту – його фізіологією, акустичними властивостями, традиційними техніками звуковидобування та, що важливо, культурними очікуваннями щодо вокальної виразності. Розглянемо специфіку «взаємодії» голосу з кожною з основних принципів звуковисотності.

Функціональна тональність і модальність, безперечно, становлять основу переважної більшості вокального репертуару – від класичних романсів, оперних арій і народних пісень до естрадної поп-музики, року та джазових стандартів (Ellenberger, 2005). Голос, за самою своєю природою мелодичний інструмент, ідеально пристосований для передачі як спрямованого тонального тяжіння з його опорою на тоніку та функціональні гармонії (T, S, D), так і характерного колориту модальних ладів (старовинних церковних, національних або штучних), де акцент зміщено на горизонтальне розгортання та унікальний інтервальний склад. Тут практично немає обмежень. Складності, що виникають у особливо хроматизованих пасажах або при складних модуляціях, долаються професійною вокальною технікою. Модальність вимагає від співака розуміння специфіки ладу для чистого інтонування, але це входить у базову підготовку вокаліста.

Атональність і додекафонія міцно утвердилися в академічній вокальній музиці XX-XXI століть в камерних творах, операх, вокальних циклах – від Шенберга та Берга до сучасних авторів. Голос здатний до точного інтонування

складних хроматичних послідовностей і серій, позбавлених тонального центру. Посттональність і квазітональність надзвичайно поширені в сучасній академічній, театральній (мюзикли) та навіть експериментальній популярній музиці (Baker, 1990; Ross, 2007). Вільне використання тональних елементів – тризвуків, каденцій тощо поза строгими функціональними рамками, з рухливими або множинними центрами, добре адаптується голосом, проте така висотна організація висуває високі вимоги до виконавця: абсолютний слух або виняткова виучка для точного інтонування рівноправних хроматичних тонів без опори на тоніку. Атональні техніки значно складніші для сприйняття слухачем, особливо без гармонійної підтримки. Що стосується посттональності, то надлишок хроматизмів і несподіваних гармонійних поворотів може ускладнювати інтонування, але загалом голос справляється з цією мовою краще, ніж зі строгою додекафонією.

Сонорика дуже поширена в хоровій музиці. Голос і ансамблі голосів – ідеальний інструмент для створення сонорних полів: кластерів, глісандо, складних фактурних нашарувань, а також використання невербальних та шумових технік – шепоту, свисту, клацання, дихання, горлового співу). Однак можливості одного голосу щодо створення багатих і багатокомпонентних сонорних полів обмежені порівняно з оркестром або хором. Алеаторика знайшла застосування як у сольному, так і в ансамблево-хоровому виконанні (свобода вибору висот у заданому діапазоні, глісандо між точками, імпровізація за інструкціями), проте її надмірна ступінь свободи без чіткого диригентського контролю може призвести до хаосу в ансамблі, порушуючи художню цілісність.

Застосування мікрохроматики у вокальному мистецтві теоретично можливе, вона використовується в експериментальній академічній музиці та при виконанні творів, заснованих на традиціях з розвиненою мікрохроматикою (маками, раги). Але в більшості випадків її використання не виходить за межі кола її носіїв – виконавців, що виростили у відповідній культурі – арабській, індійській, індонезійській тощо. Проте вокаліст неодмінно зіткнеться з



серйозними практичними труднощами, пов'язаними з фізіологією, оскільки точний і стабільний контроль мікроінтервалів (чвертьтонів, третей тона) голосовим апаратом значно складніший, ніж на багатьох інструментах. Співаку надзвичайно складно забезпечити точність і стабільність інтонування, особливо у швидких пасажах або ансамблі, а в рамках європейської традиції сприйняття мікрохроматики важко дається. Для співака, що не є носієм традиції, досягнення аутентичності в інтонуванні мікрохроматики та специфічних ладових нюансів вимагає величезних зусиль і часто пов'язане з освоєнням особливих вокальних технік.

Спектралізм, як впливає з його визначення – точне відтворення комплексного спектра як єдиного тембро-висотного об'єкта – практично не реалізовується через фізичну неможливість голосу ізольовано відтворити складний спектр з точністю електроніки або інструментального ансамблю. Однак у парадигмі сучасних технологій можливе використання голосу як джерела для електронної спектральної обробки. Також до техніки спектралізму, з деякими застереженнями, можна віднести технічно складну, але теоретично можливу вокальну імітацію окремих обертонів, участь у хорових кластерах, що створюють спектральні ефекти, а також техніки типу горлового співання, де акцентуються окремі обертони.

Що стосується електроакустики, то вона має дуже високу затребуваність на естраді та хороші перспективи для вокаліста. Голос співака стає об'єктом електронної трансформації (зміна висоти, спектральні маніпуляції, гранулярний синтез), що долає його природні обмеження (включаючи мікрохроматику) і, таким чином, – рівноправним учасником електроакустичних композицій. Однак часто такі виконавці потрапляють у залежність від технологій та необхідних навичок у композиторів.

Розглядаючи багату палітру висотних систем, неможливо оминути увагою феномен, який часто позначають як «китайська пентатоніка», але за своєю суттю та поширеністю є універсальним музичним архетипом. Йдеться про анхемітонну пентатоніку – п'ятиступеневий звукоряд, де між сусідніми



ступеннями відсутні напівтонові інтервали (структура інтервалів: тон – тон – мала терція (півтора тони) – тон – мала терція (півтора тони), наприклад:  $c - d - e - g - a$ . Її місце в теорії висотної організації фундаментальне, а значення для вокальної практики – справді глобальне, сягаючи далеко за межі будь-якої окремої культури.

Ангемітонна пентатоніка є однією з найдавніших і найбільш природних для людського слуху та голосу висотних структур (Ван Дуангуй, 2018; Лі Хуасінь, 2023). Її інтервальний склад, в якому відсутні півтони, складання великих секунд і малих терцій) забезпечує виняткову стійкість і «відкритість» звучання, позбавлену гострого напруженого тяжіння, характерного для діатонічних систем із напівтонами.

В класичній модальній системі кожен із п'яти ступенів здатний виконувати функцію опорного тону (фіналісу), породжуючи п'ять різних ладів (режимів). У китайській теорії це лади Гун (宫, на I ступені, аналог іонійського ладу без IV і VII), Шан (商, на II, аналог дорійського ладу без II і VI), Цзюе (角, на III, аналог фригійського ладу без I і V), Чжи (徵, на V, аналог міксолідійського ладу без III і VII) та Юй (羽, на VI, аналог еолійського без II і VI). Ця модальна гнучкість є ключовою властивістю системи (Цуй Сянь, 1994).

Основою модального принципу звукової організації є зв'язок з опорним тоном. Весь звукоряд вписується в рамки діатонічного звукоряду і є його підмножиною. Теорія та антропологія музики визнають модальність як базову, архетипічну модель, можливо, що сходиться до найконсонансніших інтервалів натурального звукоряду (квінта, кварта) та особливостей сприйняття на слух. Пентатоніка не є ладом винятково «китайської» приналежності, вона є справді всесвітньою культурною спадщиною (Ван Дуангуй, 2018: 104). Хоч центром розвитку та збереження ангемітонної пентатоніки вважається Східна Азія, вона поширена по всьому світу, від Африки до Південної Америки та від Північної Америки до Європи.

У Китаї пентатоніка служить абсолютним ядром традиційної музики –

від найдавніших ритуалів і народних пісень до вишуканих форм Пекінської опери (Цзінцзюй) та інструментальних жанрів. Лади *Гун, Шан, Цзюе, Чжи, Юй* визначають мелодичну сутність і, доволі часто – гармонійну логіку. Вокальна виразність тут нерозривно пов'язана з чистотою інтонування цих ступенів та найскладнішою системою вібрато, глісандо та артикуляційних нюансів (Пен Чен, 2005).

У Кореї та Японії пентатоніка домінує в народних піснях (Мінйю), придворній музиці (Гагаку), театральних жанрах (японське Но, корейське Пхансорі). Хоча існують і унікальні японські лади, такі як *Інсен*, ангемітонна основа залишається незмінною. Вокальна естетика також наголошує на чистоті ступенів та специфічних темброво-артикуляційних прийомах. Пентатоніка широко представлена в музичних традиціях Таїланду, Камбоджі, Лаосу, Індонезії. Вона може співіснуючи з іншими національними звуковисотними системами, такими, як п'ятиступеневий індонезійський лад Слендро, де октава поділена на п'ять приблизно однакових інтервалів. У Африці пентатоніка складає основу величезного пласту музичних культур на південь від Сахари. Її стійкість ідеально поєднується зі складною поліритмією та поліфонією, характерною для африканського вокального та інструментального мистецтва.

У Європі пентатоніка представлена музикою Кельтських та Скандинавських регіонів, а також у Слов'янському середовищі. В «чистому» вигляді або у синтезі з діатонічними ладами вона зустрічається у величезній кількості народних пісень Ірландії, Шотландії, Уельсу, Норвегії, Швеції, України та інших країн (Sawyers, 2000). Пентатоніка становить висотну основу музики багатьох індіанських народів Північної та Південної Америки (Bowie, 2012). А завдяки поширенню афроамериканської музики в сучасній глобальній популярній музиці, «пентатонні корені» можна простежити в блюзі та госпелі. «Блюзова пентатоніка» (частіше мінорного нахилу з додаванням «блюзових нот», що інтонуються мікрохроматично) є прямим нащадком африканської ангемітонної пентатоніки. Ангемітонна, особливо мінорна, та близькі до неї

пентатонні звукоряди – *lingua franca* використовуються в рок-музиці, поп-музиці, кантрі, джазі для створення впізнаваних, виразних вокальних мелодій та інструментальних рифів, від *Led Zeppelin* і *The Beatles* до сучасних естрадних хітів і джазових стандартів (Clement, 2023). Її стійкість і простота роблять її ідеальною для імпровізації.

Таємницею такого повсюдного поширення пентатоніки є її природність, доступність і простота інтонування. Відсутність напівтонів і тритону робить ангемітонну пентатоніку ідеально пристосованою для голосу, особливо для колективного співу, народної пісні та початкового навчання, оскільки інтервали секунди, терції, кварта, квінти є зручними для голосу, вони сприяють відпрацюванню плавної кантилени і легко вкладаються в типові вокальні діапазони (Ці Мінвей, 2018: 126). Навіть діти інтуїтивно й чисто відтворюють її мелодії.

У Китаї пентатонна основа нерозривно пов'язана з унікальним комплексом вокальних технік: винятково розвиненим, стилістично регламентованим вібрато; глісандируючими переходами між ступенями; специфічною гортанною артикуляцією та тембровим забарвленням, які стають єдиним засобом виразності (Лі Чунгуан, 1979: 47).

Композитори всього світу активно використовують ангемітонну пентатоніку як засіб створення «східного» колориту і як джерело архаїчного, епічного або лірично-прозорого звучання, а іноді як контрастний елемент на тлі складної гармонійної чи атональної фактури. Сучасна теорія музики остаточно затвердила ангемітонну пентатоніку як один із фундаментальних, універсальних принципів висотної організації, що передує та лежить в основі багатьох діатонічних систем. Отже, ангемітонна пентатоніка постає перед нами не як екзотична особливість китайської музики, а як глобальний висотний архетип, що займає рівноправне місце серед фундаментальних принципів організації музичної висоти поряд із діатонікою та модальністю. Її виняткова важливість для вокальної китайської музики зумовлена природною зручністю для голосу, глобальною поширеністю та глибоким зв'язком із

культурно-специфічними вокальними естетиками, особливо у Східній Азії.

Саме ця універсальність і структурна особливість пентатоніки – відсутність напівтонів і тритону, що створює «відкрите», стійке звучання – ставить перед композиторами унікальні завдання й відкриває специфічні можливості при побудові гармонійного супроводу.

Особливим питанням, що потребує розгляду, постають принципи гармонізації пентатонних мелодій у різних музичних культурах, специфіка застосовуються пентатоніки в хоровій музиці, в китайських ансамблях, африканській поліфонії та сучасних аранжуваннях. Таким чином можна дослідити вплив найдавнішої висотної системи на вертикальну організацію музики та її трансформацію.

Композитор Сан Тонг створив велику кількість фортепіанних, вокальних, камерних та оркестрових творів на основі народних мелодій, де він використовував гармонічні техніки, засновані на терцевій структурі, але модифіковані для відповідності до фольклорному стилю, а також техніки пентатонної вертикальної гармонійної системи, яка є важливою складовою його гармонічної теорії.

Дослідник Цзян Шаньшань (2018) класифікує музичну творчість Сан Тонга за звуковисотною організацією на три категорії. У першій – *суто пентатонної музики*, на дослідженні гармонії у творах Сан Тонга, що використовують пентатонну вертикальну техніку. Композитор опублікував у журналі «Музичне мистецтво» № 1 за 1980 рік статтю «Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури» (Сан Тонг, 1980а). У другій категорії – *поєднання пентатонного мелосу та терцієвої гармонії* – аналіз проведений з точки зору поєднання акордів терцієвої структури західної мажоро-мінорної тональної системи з китайською пентатонною мелодикою. Третя категорія – *сучасні гармонічні техніки з атональними елементами* – вказує на ранні експерименти Сан Тонга із західними сучасними техніками на прикладі твору для скрипки та фортепіано «Нічний пейзаж» та фортепіанного

твору «У далекій країні», але ці твори вже були предметом численних досліджень (Цзян Шаньшань, 2018: 2).

Ангемітонна пентатоніка являє собою не лише мелодійний каркас, а й потужний чинник, що визначає специфіку гармонічного мислення. Відсутність напівтонових інтервалів і тритону в її структурі створює принципово інше акустичне й функціональне середовище для побудови вертикалі, що часто радикально дистанціюється від принципів західної функціональної тональності. Розглянемо ключові аспекти цього впливу на хорове багатоголосся у різних культурних традиціях.

Фундаментальною особливістю пентатонної гармонії є зникнення функціонального тяжіння. Через відсутність малих секунд, тритонів і характерних дисонансів, наприклад, домінантсептакорду, ліквідується сама основа напруженого тяжіння нестійких співзвуч до тоніки (D7 - T). Наслідком цього є характерна «статичність» цієї музики. Гармонійна послідовність часто сприймається як зміна «звукових плям» (сонорів) або стійких станів, а не як спрямований рух із кульмінаційними напруженнями та подальшими розв'язаннями. Енергія розвитку зміщується в область ритму, тембру і фактури. Навіть щільні співзвуччя, утворені ступенями пентатоніки, такі, як кластери, звучать значно менш різко, ніж аналогічні в діатоніці, завдяки відсутності півтонових «терть» між сусідніми голосами. Це відкриває шлях до використання насичених, але консонансних вертикалей (Хіврич, 2006: 442-443). Гармонія часто є результатом незалежного руху мелодійних ліній в поліфонії, гетерофонії, а не заздалегідь вибудованої функціональної схеми.

Найбільш органічні для пентатоніки співзвуччя – кварта, квінти та їхні обернення (секунди). Серед цих інтервалів характерні «порожні» квінти/кварти (C-G, D-A), що створюють відчуття простору, архаїчної стійкості, «відкритості» звучання. Квартові співзвуччя (*c-f-b*, *d-g-c*) характерні для слов'янського, кельтського, скандинавського хорового фольклору та їхніх академічних обробок, позбавлені гострого напруження. «Пентатонні» трізвуки (*c-e-g*, *d-f-a*), у яких відсутні IV та VII ступені (*f* і *h* у C-Гун пентатоніці), що

позбавляє їх визначальної ладової забарвленості. Це нейтральні трізвуки, чия «емоційність» визначається контекстом, теситурою та тембром, але не їх внутрішньою функцією. Критично важливо, що ці співзвуччя не є мажорними чи мінорними у функціональному сенсі. Паралельний рух квінт, кварт, секунд або нейтральних трізвуків – прийом, який був поширений у стилізаціях архаїки (наприклад, у К. Орфа, І.Стравінського). Такий звуковий прийом створює ефект монолітності, епічності, ритуальності.

Оскільки будь-яка з п'яти ступенів потенційно може бути тонікою, гармонійний розвиток часто будується на зміні опорних точок (модальних зсувах). Наприклад, строфа може центруватися на *Чжи* (V ступінь, *G*), а рефрен – на *Гун* (I ступінь, *C*). Каденції базуються не на розв'язанні дисонансу (*D7-T*), а на русі до тоніки за квінтовым або квартовим принципом (*g - c*), плавному руху голосів до опорного тону з сусідніх ступенів (*a i g - c*; *e i d - c*) або на оберненнях типу II-V (*d-g - c*) або V-I (*g - c*), які, однак, позбавлені тритонового напруження та гостроти справжньої домінанти. Емоційне забарвлення пентатонної гармонії визначається не мажорним або мінорним нахилом тоніки, як у класичній тональності, а вибором опорного тону, регістром, щільністю звучання, ритмом і тембром (Russel, 2012).

У хоровій практиці пентатонна гармонія присутня у грузинській, азійській, африканській, слов'янській, балтійській та інших культурних моделях. Так, наприклад, у грузинській складній дискантовій поліфонії звучання потужне, насичене, часто дисонантне з позицій європейської гармонії. Басовий голос тримає бурдон – тоніку або квінту. Середні та верхні голоси, особливо в традиціях Сванетії, Рачі, створюють щільні кластери та секундкові співзвуки на основі пентатонного звукоряду. Пентатоніка виступає «цементом», що дозволяє цим напруженим вертикалям звучати цілісно й стійко, не розпадаючись. Каденції часто зводяться до унісону чи октави (Jordania, 2010: 5).

У країнах Східної Азії – Китай, Японія, Корея – провідним принципом є гетерофонія. Усі голоси виконують одну основну мелодію, але з ритмічним

варіюванням, орнаментуванням та незначними висотними відхиленнями – запізненнями, опіваннями тощо. Пентатонна основа гарантує консонантність навіть при таких розбіжностях. Широко використовуються спів унісоном або октавне подвоєння для посилення звучання та підкреслення єдності.

У театральних жанрах (зокрема, у Пекінській опері) гармонійний ефект створюється насамперед контрастом і поєднанням тембрів різних типів голосів (високий *дань*, низький *цзін* тощо), що співають унісоном або октавою на пентатонічній основі. А ось складна акордова гармонія нехарактерна, оскільки пріоритет віддається поліритмічній складності та тембровій багатоаспектності. У африканській музиці гармонійна тканина будується на нашаруванні коротких, повторюваних пентатонних попевок (остинатних фраз) у різних голосах. Ці фрази виконуються зі зсувами за часом (поліритмія), створюючи постійно мінливу, «обертову» гармонійну фактуру.

У слов'янському та балтійському фольклорі переважає підголоскова поліфонія. Основний наспів веде один голос (заспівувач), інші голоси додають варіативні підголоски. Ці підголоски, спираючись на пентатонний звукоряд, утворюють паралельні терції, кварта, квінти або заповнюють інтервальні проміжки, створюючи текучу, «дихаючу» гармонію як результат сплетіння ліній (Broughton, Ellingham, Trillo, 1999). Для слов'янської народної музики загалом характерні ліризм, розспівність, часом сувора епічність. У академічних аранжуваннях народних пісень для хору до пентатонної мелодії часто додаються голоси, що утворюють терції (*c-e* до *d*, *g-b* до *a* тощо). Однак суворо дотримується заборона на використання непентатонних ступенів (*f*, *b* у *С-Гун* пентатоніці), що створює специфічний «ладовий мікс» з елементами мажору або мінору, але в межах пентатоніки.

Композитори свідомо використовують пентатонну гармонію, паралелізми, порожні квінти, кластери, бурдони та ін. для відтворення духу давнини чи фольклору. Таке ми можемо спостерігати, наприклад, у творчості К. Орфа («*Carmina Burana*»), ранніх творах А. Пярта та ін. Статичність і «відкритість» пентатонної гармонії є ідеальними для медитативних, духовних



творів і мінімалізму: наприклад, техніка *tintinnabuli*, А. Пярта заснована на пентатоніці та тризвуках (Hillier, 1997).

Пентатонні кластери та співзвуки використовуються композиторами різних художніх напрямів для створення унікального темброво-гармонійного колориту поряд з діатонікою, хроматикою, атональністю. Потужні, запам'ятовувані приспиви в поп-, рок-, госпел-музиці часто будуються на простих, ясних пентатонних гармонійних обертах (I-V, I-IV-V), позбавлених складних тяжінь, що забезпечує їх легку сприйнятливність та емоційну «відкритість». Гармонійна основа багатьох госпел- та соул-хорових композицій корениться в блюзовій пентатоніці, з характерними «блюзовими нотами» створюють напружено-екстатичне звучання (Ellenberger, 2005).

Отже, вплив ангемітонної пентатоніки на гармонію в хоровій музиці полягає не в спрощенні, а у фундаментальній трансформації вертикального мислення. Вона нівелює функціональне тяжіння, замінюючи його модальною стабільністю, зміною опорних точок і опорою на акустичну стійкість кварто-квінтових зав'язків. Вона породжує особливий клас співзвуч: «порожні» квінти та кварта, консонансні кластери, нейтральні тризвуки, квартові структури – що володіють специфічною красою та стійкістю. Пентатоніка є породжувальною основою для унікальних форм багатоголосся: від вишуканої гетерофонії Східної Азії та підголосочної поліфонії слов'ян до потужної дискантової поліфонії Грузії та поліритмічних остинатних структур Африки. Вона наділяє гармонію особливими якостями: статичністю, «прозорістю», «дзвінкістю», архаїчністю, тембровою насиченістю. Ця гармонія служить універсальною мовою вертикальної організації, глибоко вкоріненою в людській культурі та продовжує збагачувати палітру сучасного хорового мистецтва. Отже, пентатонна гармонія – це самостійна, багата і глибоко архетипічна модель побудови музичної вертикалі, що відкриває безмежні можливості для виразного хорового звучання в найрізноманітніших культурних контекстах та історичних епохах.

### 1.3. Звуковисотна система сучасної китайської академічної вокальної музики: пентатоніка та за її межами

Переходячи від розгляду універсальних основ пентатоніки та її гармонійних наслідків до специфіки сучасної китайської академічної творчості, необхідно констатувати: висотна організація вокальних творів композиторів Китаю XX-XXI століть являє собою складний, динамічний і багатшаровий синтез. Розглядаючи специфіку мелосу китійської вокальної культури XX століття, Ван Дуангуй (2018) зазначає, що «для європейського слуху ладо-гармонічна своєрідність китайського мелосу позначена синтезуванням різних елементів, що усталені в європейській системі звуковисотної організації» (Ван Дуангуй, 2018: 171). Серед багатьох прикладів дослід називає такі системи, як *«архаїчна діатоніка; модальність; функціонально-гармонічна (тональна); розширена тональність (з досвіду композиторів межі XX – XXI століть)»* (там само), мотивуючи, що їх «взаємодія складає стилістичну забарвленість пісенної спадщини сучасного Китаю» (там само). У цьому синтезі ангемітонна пентатоніка, безперечно, зберігає свою значимість у якості символу національної ідентичності, але її роль еволюціонувала від домінуючої основи до одного з множини елементів у багатій палітрі сучасних композиційних технік. Місце ж для інших висотних систем не просто присутнє – воно активно розробляється і часто посідає центральне місце.

У багатьох творах, особливо пов'язаних із національною тематикою, обробкою фольклору чи інтерпретацією класичної поезії, пентатонні мелодії та гармонійні звороти використовуються як впізнаваний культурний код. Це може бути пряма данина традиції або свідомий прийом для створення специфічного «китайського» колориту в рамках складнішої музичної мови. Пентатоніка нерідко виступає у ролі початкової чи заключної «рамки» твору, створюючи контраст із центральними розділами, де панують інші висотні принципи. Це підкреслює діалог між традицією та сучасністю (Ван Дуангуй,

2018).

Пентатонний лад часто стає об'єктом радикальних перетворень. Так, традиційні ступені збагачуються хроматичними проміжними тонами або мікрохроматичними відхиленнями, пов'язуючи пентатоніку із сучасною інтонаційною свободою або інтонаціями традиційних інструментів (*цин*, *пін*). Послідовність ступенів пентатоніки може бути піддана серійній обробці, включаючи обернення, ракоходи тощо.

Пентатонні елементи занурюються в сонорні поля, кластери або стають частиною спектральних комплексів. Пентатоніка здатна існувати в розширеному висотному просторі. Найпоширенішим композиторським прийомом є поєднання пентатонної основи з додаванням «чужорідних» ступенів, найчастіше – IV і VII, рідше – II і VI діатонічної гами. Це створює напругу, збагачує гармонійні можливості та дозволяє композиторам працювати в рамках розширеної тональності чи складної модальності. Лади китайської пентатоніки (*Гун*, *Шан*, *Цзюе*, *Чжи*, *Юй*) використовуються нарівні або у взаємодії з іншими модальними системами – старовинними церковними ладами, штучними звукорядами, ладами інших культур (маками, раги). Це може сприяти утворенню багатої інтермодальної фактури (Gagnon, Nicoladis, 2020).

Сучасні китайські композитори академічного напрямку вільно й впевнено володіють усім арсеналом висотних систем XX-XXI століть, часто роблячи їх основою свого вокального письма. Такі провідні автори, як Чень І, Чжоу Лун, Тань Дунь, Го Веньцзін, Цін Веньчень та ін. активно використовують атональну мову та 12-тонову техніку в операх, камерній вокальній музиці, хорових творах. Пентатоніка тут може бути відсутня повністю або з'являтися як острівець пам'яті, контрастний жест у морі хроматичної експресії. Вокальні партії вимагають віртуозного володіння складним інтонуванням поза тональними та модальними опорами. Так, наприклад, композиторка Чен І після тривалого творчого пошуку «захотіла використати композиційний метод із дванадцятьма тонами для наслідування

співу *жунг ю* (Пекінська опера) у своїй вокальній композиції “Як у мріях” (1988) для сопрано, скрипки та віолончелі. Цей вокальний твір написано за мотивами поеми “Ру Менг Лін” поета Лі Цяньжао (1084-1151). Щоб висловити протиріччя між давньою та сучасною культурами, композиторка також застосувала атональну техніку в секстеті “Близька відстань” (1989)» (Xiao Li, 2003:130).

Звертаючись до спектралізму, композитори виводять моделі висотної організації, аналізуючи акустичний спектр звуків (від традиційних інструментів, голосу до електронних генераторів). Тут пентатоніка не є структурним стрижнем, хоча обертонові ряди можуть містити пентатонні сегменти. Акцент зміщується на тембро-висотні комплекси та їх трансформації. Використовуючи сонорику як розширення вокальної техніки, композитор вибудовує на базі голосу щільні кластери на основі мікрохроматики чи дисонансних інтервалів. Прийоми глісандо, що плавно змінюють висоту, шумові та невербальні ефекти – шепіт, крики, сміх, плач, гортанні клацання, звуконаслідування, дихання – все це потужні інструменти драматичної експресії в сучасній китайській опері, зокрема, у операх Го Веньцзіна (Ань Лусінь, 2012) та експериментальних вокально-інструментальних партитурах Чен І, Тан Дуна (Xiao Li, 2003). Експресивні вокальні лінії, побудовані на вільній атональності, використовують увесь хроматичний діапазон, з рухливими чи множинними центрами, без опори на пентатоніку, сувору тональність чи серійність, але й без повної відмови від елементів тональної привабливості.

Покоління китайських композиторів, які здобули освіту у провідних консерваторіях Європи та США (особливо після початку політики «реформ і відкритості» наприкінці 1970-х), глибоко інтегрували мову міжнародного музичного авангарду у свою практику (Lok Ng, 2006; Lei Weng, 2008; Сунь Тянь, 2018). Їх твори активно виконуються на світових фестивалях. Дослідник Бай Є зазначає, що «на нинішньому етапі діалог китайської та міжнародної західної музичних традицій набуває характеру зустрічного руху. З одного боку,

спостерігається переорієнтування китайських композиторів на західні, особливо американські, культурні цінності, з іншого – їхня творчість стає надбанням тих країн, де вони створюють свої твори, внаслідок чого їхній досвід починає освоюватися місцевими музикантами» (Бай Є, 2014: 4).

Сучасні композитори прагнуть до унікального художнього вислову. Елементи китайської традиції, включаючи пентатоніку, стають одним із можливих ресурсів, але не обов'язковою догмою, оскільки важливішим для сучасного митця є особистий стиль і актуальність вислову. А оскільки китайські співаки-академісти тепер блискуче володіють не лише бельканто та національною манерою, а й техніками сучасного вокалу, включаючи мікрохроматику, сонорні ефекти, розширені прийоми тощо, це відкриває перед композиторами нові можливості.

Творчість найвідоміших сучасних китайських композиторів є найкращою ілюстрацією оригінальності і багатства звукових прийомів у їх творах. Так, наприклад, у «Китайській поезії» для голосу та ансамблю, «*As in a Dream*» для сопрано, скрипки та віолончелі Чень І пентатонні елементи органічно сплавлені з атональністю, сонорикою, поліритмією та тембрами китайських інструментів, створюючи живий синтез Сходу і Заходу (Xiao Li, 2003: 24-25).

Опери «Вовк із Західних гір», «Ніч на пересохлій річці» Го Веньцзіна характеризуються різкою, дисонансною, експресіоністською мовою (Ань Лусінь, 2012). Пентатоніка може виникати фрагментарно як спогад або контраст на тлі панування атональності, кластерів та шумових ефектів.

У опері Тан Дуна «Перший імператор» представлений найширший спектр – від архаїчних пентатонних хорових епізодів, що імітують ритуальний спів, до найскладнішої атональної експресії солістів, електронних трансформацій голосу та сонорних оркестрових шарів (Li Ying, 2014). Пентатоніка тут – важливий, але не єдиний компонент історичного й емоційного колориту.

Творчість Цінь Веньчєня, одного із найвпливовіших сучасних

композиторів, часто більш камерна й медитативна, але використовує складну мікрохроматику, темброві дослідження та сонорні нашарування фактури. Як і вокальній, так і в інструментальній музиці митець «успішно поєднав елементи монгольської музики із сучасними західними композиторськими техніками, що призвело до його унікального художнього стилю та звукового досвіду» (Jiyao Liu, 2023: 62). Його композиція «Тінь сонця IV» є прикладом розвитку та інновацій лінгвістичного вираження в музиці для китайських інструментів. Як й інші сучасні композитори, Цінь Веньчень «прагнув кинути виклик традиційній тональності та естетиці музики *гучжен*» (там само).

Такий експериментальний підхід дозволив створити оновлений звуковий світ, розширюючи межі традиційної китайської музики. Поєднуючи *гучжен* з такими інструментами, як фортепіано, скрипка чи навіть електронні інструменти, композитор досяг унікального звучання, що розширило тембральну палітру музики *гучжен*. Концепція та методологія «нового тембру», розроблена композитором, вплинула на естетичне вираження музики старовинного китайського інструменту. Дослідник Jiyao Liu (2023) відзначає, що заглиблення у музичну партитуру Цінь Веньчєня та дослідження зв'язків між внутрішніми та зовнішніми аспектами музики, нададуть «ширшого розуміння сучасної музичної композиції та запропонують цінні ідеї як для композиторів, так і для музичних аналітиків» (Jiyao Liu, 2023: 63).

Таким чином, огляд сучасної творчості китайських композиторів довів, що пентатонна основа музики може служити тлом або відправною точкою для найтонших висотних відхилень. Якщо подивитися на сучасний китайський репертуар академічних хорів, то можна побачити як традиційні обробки, засновані на пентатонному ладі, так і твори, що використовують пентатонні гармонійні комплекси у вигляді кластерів, паралелізмів у сучасному контексті. Можна виявити й радикально авангардні партитури, які представляють мовні хори, звукові ефекти, алеаторику, де висотність підпорядкована сонорним, ритмічним чи концептуальним завданням.

Отже, сучасна китайська академічна вокальна музика не є сферою

виключно пентатоніки, її висотна організація відображає глобальну позицію китайських композиторів як активних учасників світового музичного процесу. Хоча пентатоніка зберігає статус важливого культурного коду, символу та джерела матеріалу, її використання варіюється від прямого цитування до глибокої, часом радикальної, трансформації та сучасної адаптації до умов глобалізованого світу. Сьогодні в Китаї в композиторській творчості домінують стилістичний і технічний плюралізм: діатоніка, хроматика, атональність, серійність, спектралізм, сонорика, мікрохроматика, алеаторика, електроакустика – усі ці системи не просто «присутні», вони активно й впевнено використовуються як повноцінні інструменти музичного вислову.

Виникнення та розвиток атональної музики в Китаї являє собою яскравий парадокс. Країна з однією з найдавніших і потужніших тонально-модальних традицій (пентатоніка, система *Люй*) у XX столітті активно включилася в опанування радикального західного авангарду, що заперечує тональний центр. Цей феномен не можна зрозуміти поза історичним та культурним контекстом Китаю XX століття.

Зародження атональної музики в Китаї належить до кінця 1970-х – початку 1980-х років. Це період «Реформ і відкритості» Ден Сяопіна, який торкнувся й культури, коли трохи піднялася «залізна завіса». Її появі сприяв цілий комплекс причин, і серед важливих можна вказати отримання доступу до інформації. До країни стали проникати партитури, записи та теоретичні праці західного авангарду (Шенберг, Веберн, Булез, Штокгаузен). Також багато китайських студентів стали навчатися за кордоном. Вперше ціле покоління молодих китайських композиторів отримало можливість навчатися у провідних західних консерваторіях (США, Франція, Німеччина). Серед них – Чжоу Лун (Zhou Long), Чень І (Chen Yi), Тан Дун (Tan Dun), Цюй Сяосун (Qu Xiaosong), Го Веньцзін (Guo Wenjing). Вони безпосередньо зіткнулися з атональністю, серіалізмом та іншими техніками.

Попередній період, особливо Культурна революція, характеризувався жорстким домінуванням соцреалізму з його простою тональністю та



народними інтонаціями. Атональність стала для молодих композиторів символом художньої свободи, сучасності та виходу на світовий рівень (Lei Weng, 2008). Прагнучи вийти за межі як європейської романтичної традиції, що викладалася в китайських консерваторіях, так і стилізацій китайського фольклору, композитори побачили в атональності й серіалізмі радикально новий інструментарій для вираження складних сучасних ідей та почуттів. Повертаючись до Китаю, ці композитори стали «агентами змін», приносячи нові техніки та надихаючи наступне покоління.

Спалах популярності почався в середині – наприкінці 1980-х, коли розпочалися перші сміливі експерименти. Композитори-«поверненці» та їхні послідовники в Китаї почали активно застосовувати атональність і серіалізм. У цей час з'явилися перші значні твори, але музична громадськість розділилася: новатори приходили в захват, а консерватори висловлювали незрозумілість. Пік популярності припав на 1990-ті роки, які вважаються «золотим віком» китайського атонального авангарду. У цей час композитори першого покоління Чень І, Чжоу Лун, Тань Дунь, Го Веньцзін досягають зрілості та міжнародного визнання, а їхні складні атональні і постсерійні партитури активно виконуються на Заході. З'являється яскрава «Нова Хвиля» китайських композиторів усередині країни, наприклад, Цінь Веньчень, які також активно працюють з атональною технікою. Атональність сприймається як магістральний напрям сучасної академічної музики Китаю, символ її інтернаціоналізації (Lei Weng, 2008; Shen Sin-Yan, 2001).

Дослідник Фань Юй (2019) відзначає, що протягом 1980-х – 1990-х років «китайські композитори адаптували серійну техніку до національного культурного ґрунту, синтезуючи цей метод композиції з власними традиціями – ладовими, тембровими, метроритмічними, філософсько-естетичними. Найбільш наочно цей процес можна простежити з прикладу камерних жанрів, яких китайські автори активно зверталися наприкінці минулого століття» (Фань Юй, 2019: 3). На жаль, автор обмежується лише камерно-інструментальними жанрами в своїй роботі, не розглядаючи, вокальну музику.

З початку 2000-х років інтерес до «чистої» атональності та суворого серіалізму починає знижуватися. Атональність із символу свободи для деяких композиторів стала сприйматися як новий обмежувальний догмат. У нового покоління виникло прагнення інтегрувати китайську естетику та філософію на глибшому рівні, не обмежуючись цитатами пентатоніки (Wendy Wan-ki Lee, 2001). Це вимагало пошуку інших засобів, часто більш тонально-орієнтованих чи спектральних. На перший план вийшли тенденції до синтезу, змішування тональності, атональності, фольклору, електроніки, мінімалізму тощо. «Чиста» атональність стала лише одним із засобів виразності та «кольорів» у загальній палітрі сучасних композиторських технік письма.

Не секрет, що радикальний авангард завжди має обмежену аудиторію. Коли в 2000-х роках виник запит на створення доступнішої музики, особливо для кіно, театру, великих замовлень, шоу, композитори, бажаючи залишатися комерційно затребуваними, захопилися спектралізмом, сонорикою, мінімалізмом, електроакустикою, де атональність – не самоціль, а можливий наслідок. Сьогодні атональність в Китаї не зникла, але перестала бути домінуючою парадигмою, вона часто співіснує з тональними або модальними острівцями, мікрохроматикою, сонорними ефектами. Композитори використовують її як один із інструментів для створення напруги, дисонансу, експресії усередині складніших стилістичних синтезів, але застосовують її вибірково, там, де цього вимагає драматургія або концепція твору.

Незважаючи на це, атональна музика в Китаї виявилася потужним каталізатором модернізації. Вона радикально оновила мову китайської академічної музики, вивівши її на світовий рівень і зруйнувавши попередні естетичні обмеження. Вона стала музичним маніфестом покоління, що ламало культурну ізоляцію. Завдяки атональній музиці китайські композитори оволоділи найскладнішим контрапунктом, оркеструванням, формою в рамках нових систем. Саме зіткнення західного атонального мислення з китайською звуковою чутливістю та філософією породжувало цікаві художні результати.

Найяскравішим представником вокальної атональності, мабуть, можна

вважати Го Веньцзіна (Guo Wenjing). Серед композиторів, що активно й послідовно працюють з вокалом в атонально-експресіоністичному напрямі, Го Веньцзін – фігура ключова. Його опери («Вовк із Західних гір», «Ніч на пересохлій річці», «Поема про Ло Фу») та камерно-вокальні твори – це віртуозні приклади драматичної атональності. Його музика часто різка, дисонансна, насичена нервовою енергією. Він майстерно використовує атональність для передачі крайніх станів – розпачу, гніву, екстазу, психологічної напруженості. Вокальні партії його творів вимагають величезного діапазону голосу та експресії.

Атональна музика в Китаї – це сторінка яскравої, але історично зумовленої глави у розвитку національної композиторської школи, проте вже з початку XXI століття інтерес до «чистої» атональності пішов на спад, поступившись місцем більш синтетичним підходам, де вона стала лише одним із багатьох інструментів. Для вокалістів же атональна музика залишається, мабуть, найскладнішим викликом, що вимагає віртуозного володіння голосом як у плані точності інтонування без опор, так і в опануванні розширеної палітри виразних засобів для передачі граничних станів людської душі, так характерних для творчості таких майстрів, як Го Веньцзін.

#### **1.4. Специфіка звуковисотної організації китайської вокальної традиції: між двома акустичними системами**

Музикантам добре відомо, що дванадцятитоновий рівномірно темперований лад (12-TET, 12-EDO)<sup>1</sup> – це компроміс між точністю та

---

<sup>1</sup> 12-EDO (поширена назва для «12 рівних частин октави») також часто називають «рівномірно темперованою» гаммою, «12-тонової рівномірно темперованою» (12-TET) або скорочено «12-рівномірною». Ці різні способи позначення систем налаштування розрізняють два різні наміри. «Темперація» має на увазі навмисне розлад, що зазвичай вимірюється гармонійними відносинами, що дозволяє поєднувати ноти таким чином, щоб на слух наближатися до різних близьких інтервалів, залежно від контексту. «Налаштування» - це просто набір певних, точних інтервалів. [https://tuning.ableton.com/edo/12-tet\(edo\)/](https://tuning.ableton.com/edo/12-tet(edo)/)

практичністю, який став стандартом у західній музиці. У західній культурі рівномірна температура набула повсюдного поширення, оскільки вона дозволяє грати в будь-якій тональності без переналаштування інструменту, зручна для розуміння (коло ділиться на дванадцять частин, як годинниковий циферблат). Але саме ця легка «фальшивість» тонів дозволяє модулювати в будь-яку класичну тональність мажоро-мінору.

У Китаї історично склалася інша музична система налаштування інструментів. Це давньокитайська тонова система, заснована на дванадцяти ступенях *люй* (十二律, 12-Люй), що відповідають півтонам у октаві. Вона виникла в епоху династії Чжоу (близько 1046–256 до н.е.) і стала теоретичною основою традиційної китайської музики. Октаву, як і в системі 12-ТЕТ, також утворюють 12 ступенів, але їх акустична природа інша.

Для обчислення *люй* (нот) китайці використовували акустико-математичний метод на основі труб або дзвонів. За основу брався базовий тон «Хуан-чжун» (黄钟), який задавався довжиною трубки (або струни), що видає еталонний звук. А далі, методом *саньфен суньї* (三分损益, метод трьох частин) її довжина послідовно множилася або ділилася на  $\frac{2}{3}$  (квінта вгору) або  $\frac{4}{3}$  (квінта вниз). Тобто, укороченням трубки (струни) на  $\frac{1}{3}$  – звук підвищується на квінту, подовженням на  $\frac{1}{3}$  – звук понижується на кварту. Так виникав також нерівномірний лад (близький до піфагорійського), але не ідентичний 12-ТЕТ. Кожному *люй* присвоювалася поетична назва, пов'язана з природою або космологією.

Відомо, що в епоху династії Сун на основі системи 12 *Люй* відбувається активний процес ладоутворення. Саме в цей час формується система п'яти дозволених китайською традицією семиступеневих діатонічних ладів. Головними музичними джерелами тієї епохи залишилися Сімнадцять пісень Цзян Куя та Тридцять одна пісня з акомпанементом Сюн Пенлая. Важливе значення для їх розвитку мала Теорія «84 *дяо*» китайського вченого Чжен І (Куан-мін Ву, 2003: 134), яка ґрунтувалася на можливості побудови семи

діатонічних ладів від кожного з 12 *Люй*. Так, давньокитайський лідійський лад був сформований кварто-квінтовою послідовністю перших семи ступенів системи *Люй* з опорою на перший тон. Міксолідійський лад виник як наслідок контактів з індійською культурою, але має тісні зв'язки з лідійським ладом. Дорійський еолійський та іонійський лади трактувалися як обернення лідійського ладу. Починаючи від XIII століття розвиток китайської діатоніки завершується, оскільки вона витісняється пентатонікою (Лі Чунгуан, 1979), але, безсумнівно, система китайської діатоніки мала суттєвий вплив на розвиток національної вокальної традиції.

Китайський 12-ступеневий лад володіє акустичною чистотою, оскільки заснований на натуральних гармоніках. Ця система, на відміну від 12-ТЕТ, не є рівномірною, і в ній октава не ідеально замкнута через накопичення похибок. Систему 12-*люй* китайці використовували для налаштування дзвонів, *цинів* (кам'яних пластин), *цитри гуцин*. Її часто пов'язували з китайською космологією (12-*люй* асоціювалися з місяцями, годинами, стихіями).

У цьому контексті співіснування в Китаї систем 12-*люй* і 12-ТЕТ перед сучасними китайськими вокалістами, особливо тими, хто претендує на універсальність, постає складна проблема існування одразу у трьох інтонаційних вимірах, оскільки голос є не лише найгнучкішим, але й найвимогливішим до інтонаційної чистоти «інструментом». Навчання та практика китайських вокалістів — це постійне балансування між традицією, академічними вимогами та сучасними реаліями. З цього приводу дослідник Сян Ян зауважує, китайський вокаліст «виявляється культурним медіатором між “двома світами” темперзації, він змушений приймати естетично виправдані, але акустично неточні рішення. [...] Це нагадує дилему перекладача, де буквальність (чистота ладу) та адаптація (прийнятність для слуху) виключають один одного» (Сян Ян, 2017:3).

Перш за все, володіння технікою співу, заснованою на рівномірній темперзації, відкриває вокалісту двері у світ західної академічної школи. Сучасне академічне вокальне мистецтво в Китаї переживає період бурхливого

розвитку, який характеризується масштабними державними інвестиціями, зростаючим міжнародним визнанням та унікальним синтезом західних оперних традицій з національною культурою. Країна, що колись стримано ставилася до західного класичного мистецтва, сьогодні є одним з найдинамічніших та найперспективніших оперних ринків у світі.

Одним із найяскравіших свідчень розквіту оперного мистецтва в Китаї є будівництво та відкриття ультрасучасних оперних театрів по всій країні. Національний центр виконавських мистецтв у Пекіні, Шанхайський Великий театр, Оперний театр Гуанчжоу та новий Оперний театр у Харбіні – це лише кілька прикладів архітектурних шедеврів, оснащених за останнім словом техніки та здатних приймати постановки світового рівня. Ця вражаюча інфраструктура підкріплюється потужною державною підтримкою. Уряд КНР розглядає розвиток класичної музики та опери як важливу складову культурної політики на шляху глобалізації та інвестує значні кошти в освіту, створення нових творів та залучення міжнародної аудиторії. Існують державні програми підтримки молодих виконавців, що сприяють їхньому професійному зростанню та виходу на велику світову сцену. Система західної вокальної освіти в Китаї активно вбирає оберті та адаптує найкращі світові практики, і, в першу чергу, традиційну італійську школу бельканто.

Для виконання європейської класики (опера, романс, ораторія), сучасної академічної музики, естради із західними інструментами (фортепіано, оркестр), роботи в змішаних ансамблях необхідно опанувати бездоганне інтонування в рівномірній темперації. Це базова навичка для будь-якого професійного співака в сучасному Китаї. І тому у всіх музичних навчальних закладах від початкової школи до консерваторії обов'язковими є сольфеджіо, спів гами, інтервалів, акордів під акомпанемент фортепіано, хоровий спів. Будь-який педагог фокусує увагу учня на чистоті унісонів, терцій, квінт у темперованому ладі.

Інший світ – всесвіт традиційної китайської системи *Люй* і національного мистецтва співу, заснованого на його принципах. Національна

камерно-вокальна музика – цілком інший світ зі своїми унікальними естетичними канонами та, відповідно, специфічною виконавською специфікою. Необхідно відзначити, що у жанровій сфері національної камерно-вокальної музики західне мистецтво також мало значний вплив. Починаючи з ХХ століття «прийняття та переробка кардинально іншого вигляду вокальної культури, від звуковидобування до естетичної системи, викликали необхідність перебудови та переосмислення всіх її елементів, не тільки виконання, а й жанрової основи» (Лі Сінъянь, 2024: 3). Цей процес продовжується і зараз, оскільки «підхоплені» на хвилі вестернізації європейські вокальні жанри здобули у Китаї різні визначення: «художня пісня» (У Хуньюань), «вокальна мініатюра» (Ден Кайюань), «китайський романс» (Лі Сінъянь). Розробка теоретичних аспектів вокальних творів китайських авторів представляється актуальною і перспективною, на думку Ля Сяньня (2024) через постійний пошук композиторами нових засобів музичної виразності. Наслідком цього є й нові вимоги до виконавців. Тому, розглядаючи камерно-вокальні жанри китайських авторів в ХХ столітті «в сукупності всіх складних інтеграційних художніх процесів і в процесі еволюції, не можна не торкатися паралельно історії формування нової вокальної школи Китаю та її розвитку відповідно до тих виконавських завдань, які ставить перед нею сучасна композиторська творчість» (Лі Сінъянь, 2024: 4).

Головна відмінність у виконанні національного репертуару полягає в тому, що китайське вокальне мистецтво нерозривно пов'язане з фонетикою та тональною природою китайської мови, а також з тисячолітніми музичними традиціями народної пісні та театру. Китайський вокаліст повинен одночасно дотримуватися мелодичної лінії, написаної композитором, та зберігати правильний мовний тон кожного ієрогліфа, щоб текст не втратив сенсу. Так, наприклад, один-єдиний склад може мати високий рівний тон, висхідний тон, низхідно-висхідний тон та низхідний тон. Але залежно від обраного тону значення слова, що співається або промовляється, може набувати різного значення. Неточно проспіваний тон може повністю спотворити сенс або



зробити фразу незрозумілою.

Згідно *Baidu Encyclopedia Star*, запущеною китайським інформаційною платформою Baidu 2019 року, ключовим принципом китайського вокалу є «чітка вимова» (字正腔圆). Цей термін перекладається як «чиста вимова, округлий спів» (Го Сюй, 2019). Потрібна кришталева ясність кожного складу. Через це класична західна техніка *legato* як плавного переходу від одного звуку до іншого застосовується з великою обережністю, щоб не «змазати» межі та тони слів. Це пов'язано з тим, що в китайській мові є специфічні звуки – «ініціалі» та «фіналі», які відсутні в багатьох інших мовах, що вимагає від представника іншої національності спеціальної артикуляційної підготовки.

Ще однією особливістю китайського вокалу є відмінності у погляді на естетику звуку. В китайській традиції вона відрізняється від західної оперної. Традиційно цінується світліший, яскравіший, іноді навіть трохи гнусливий або «плоский» тембр, який забезпечує кращу чутність тексту. Звук часто направляється у передню частину обличчя, у носові резонатори. Це контрастує з «округлим», «об'ємним» і «купольним» звуком, до якого прагнуть у західній опері. Також у китайській музиці часто вважається надлишком широке, постійне вібрато, характерне для західної романтичної опери. Вібрато використовується більш стримано, як прикраса на довгих нотах, і воно часто є більш частим та дрібним. І, безумовно, найяскравішим і найбільш помітним для західного слухача є використання фальцету та головного регістру. У жанрах, що імітують жіночі ролі в традиційній опері, потрібне віртуозне володіння головним регістром та фальцетом, з плавними та різкими переходами між регістрами.

Іноді навіть можна почути думку про певний «конфлікт» двох звуковисотних систем (Лі Мей, 2000, 2005). Однак, конфлікту між ними немає – скоріше, це взаємодоповнювальне співіснування в різних культурних та музичних контекстах, зумовлене відмінними сферами застосування. Дослідниця Лі Мей у своїй монографії, присвяченій теорії музичної темперації, відзначає: «Китайські співаки, навчені європейській академічній

традиції, стикаються з акустичним дисонансом при виконанні традиційного репертуару. Їхній голос, налаштований на рівномірну температурацію, буквально “спотикається” об чисті квінти та нейтральні терції системи *люй*, що призводить до свідомої інтонаційної корекції — явища, відсутнього у західній практиці» (Лі Мей, 2005: 89).

«Дослідження музичного феномену “нейтрального тону”» (2005) Лі Мей — музично-теоретична монографія, яка заповнює академічну прогалину в китайських музичних дослідженнях, що тривалий час ігнорували у багатьох важливих роботах явище «нейтрального тону» у традиційній музиці. Завдяки міждисциплінарному підходу, що поєднує фізику, етнологію та музичну морфологію, розкривається природна ритмічна природа та культурне значення цього феномену. У книзі вперше систематично аналізуються прості співвідношення гармонійних рядів нейтрального тону з математичної точки зору, у поєднанні з даними вимірювань звуку для перевірки теоретичної гіпотези, і проаналізовано механізм передачі нейтрального звуку матеріальними носіями, такими як дзвіночки Шан і Чжоу і духові інструменти з рівними отворами.

Оскільки обидві тонові системи займають різні ніші, а володіння одночасно і тією, й іншою для вокаліста-професіонала є обов’язковим, можна говорити про «культурний бімузикалізм» китайців. Якщо перша система домінує в масовій та сучасній музиці, то система 12 *люй* зберігається в традиційних і церемоніальних жанрах, у китайській традиційній опері. Це впливає й на застосування системи виконавських прийомів. Тому у китайському вокальному мистецтві в XX століття сформувалася диференціація на західно-орієнтований спосіб співу, що отримав визначення «бельканто», і стародавню національну традицію співу, пов’язану із камерним співом з китайськими інструментами, та музично-драматичним мистецтвом.

Китайська національна співоча традиція дуже давня, вона відрізняється від європейської застосуванням високого регістру і технікою затиснутох

гортані (Сунь Ле, 2025: ). Існує пріоритет високого реєстру, що створюється за допомогою «своєрідної техніки співу: цзясан – “штучне горло, яке затискається”, та чженьсан – “справжнє горло”, коли затиск менший, але звук є дуже високим і різким. Провідним інструментом, що підтримує спів у аріях, є скрипка цзіньху, звучання якої також вирізняється фальценти-пронизливим тембром» (Чернявська, Сунь Ле, 2024: 143). Важливим для цього виду мистецтва була дикція та манери руху співака.

Серед найбільш характерних елементів музичної мови китайських народних пісень Лі Ер Юн (2012) вказує на «нетемперований лад, специфічні ладові системи» (Лі Ер Юн, 2012: 7), характерну поліритмію у «поєднанні з вільною мовною ритмікою пісенної фрази, варіантно-імпровізаційне вибудовування фактури. Аналіз музичних текстів, у тому числі різнохарактерних народних пісень і жанрів професійної академічної музики» (там само), заснований на вимові сучасної загальнокитайської мови *путунхуа*, чіткої артикуляції, м'якості звуку. Серед найбільш специфічних вокальних технік у народному співі дослідник називає різновид гірських пісень *хуар*, протяжний спів *чаї дяо* та горловий спів, заснований на біфонічному звуковидобуванні, *хумай*.

Для збереження культурної спадщини та автентичного виконання традиційного репертуару вокалісти часто співають під акомпанемент традиційних інструментів (*цзинь*, *піпа*, *шен*, *баньху*). Тому дві системи, скоріше, доповнюють, а не витісняють одна одну. Ця сфера передбачає наявність інших навичок. Тут важливе досягнення мікрохроматики, специфічних навичок вібрато, глісандо та абсолютної чистоти інтервалів, характерних для конкретного традиційного стилю Пекінської опери – Цзінцзюй, Куньцзюй, регіональних народних пісень, регіональних опер. Однак, фокусуючись на акустичній чистоті квінт, кварт і великих терцій, вокаліст повинен розуміти, що за ладом *люй* стоїть глибокий філософський та емоційний зміст пентатонного ладу та його різновидів («гун», «шан» тощо). Цьому китайські вокалісти навчаються у майстрів усної традиції, яку в Китаї називають

передача «від серця до серця» (Лю Чженнвей, 2019).

«Передача традиційного вокалу – це не просто імітація висоти тону, під акомпанемент інструментів з чистим ладом. Учитель і учень через тисячі повторень “вбудовують” у слухову пам’ять мікроінтервальні зміни, вібрацію орнаментики та перебіг дихання. Такий тренінг виключає використання рівномірно темперованого фортепіано, адже його байдужі півтони руйнують живі тканини стилю» (Лю Чженнвей, 2019: 115), – зазначає дослідник Лю Чженвей в статті «“Гнучкість” звуковисотності в Пекінській опері та її культурна інтерпретація» (2019).

Але найдивовижнішим з точки зору західного музиканта є третій «світ» звуковисотності, з «гібридною» або «контекстно-залежною» інтонацією. Ця навичка необхідна для роботи в змішаних ансамблях, виконання сучасної музики, написаної з урахуванням обох традицій, або для надання традиційній пісні «сучасного» звучання з акомпанементом фортепіано. У цьому випадку вокаліст свідомо корегує інтонацію в реальному часі залежно від контексту. Він може адаптуватися під темперований акомпанемент (фортепіано, західний оркестр), «підлаштовуватися» під «чистий» лад солуючого традиційного інструменту (*цзинь*, *діцзі*), створювати виразні мікрохроматичні ефекти в сучасній музиці.

Щоби розвинути глибокий внутрішній слух і пам’ять на абсолютну висоту тону для відтворення звуковисотного еталону, необхідно довго практикувати імпровізації в різних інтонаційних системах, співати дуєтом з інструментами, налаштованими на різний лад.

З наведених міркувань стає очевидним, що у XX столітті китайські співаки постали перед необхідністю існування у двох акустичних системах: темперованій (12-ТЕТ) та національній системі (12-люй). Якщо йдеться про традиційний репертуар з автентичним ансамблем (Пекінська опера, Куньцой, регіональні традиції), то тут конфлікт ладів мінімізований, оскільки ансамбль складається з інструментів, настроєних у системі *люй* або близько до неї (*хуцзинь*, *піпа*, *діцзи*, *шен* тощо). Звуковисотна організація будується на

принципах монодії, гетерофонії або бурдону, а не на західній функціональній гармонії.

У акомпанементі традиційного театру «жива» система температурації інструментів і мікрохроматичні зміни вокальної партії утворюють органічну єдність. Цей симбіотичний зв'язок існує в «акустичній системі, вільній від рівномірної температурації: від бурдонів *шена* до глісандо *хуциня* кожен інструмент стає “акустичним дзеркалом” голосу, створюючи мережу акустичних напружень, незрозумілих у парадигмі західної гармонії». (Чжоу Цзиці, 2021: 138). У такому контексті інтонаційний пріоритет належить вокалісту.

Інструменти з гнучкою інтонацією (наприклад, смичкові *хуцині*) активно підлаштовуються під мікрохроматичні нюанси, вібрато та ладові особливості співу вокаліста. Це забезпечує формування чистих унісонів, октав і співзвуч, заснованих на обертоновій сумісності в акустичному ладі. Гармонія виникає неявно зі збігу часткових тонів в унісонах, октавах або через гетерофонне накладання варіантів мелодії, що виключає жорсткі вимоги рівномірної температурації.

Коли ж композитор вирішує аранжувати традиційний репертуар з для голосу з фортепіанним акомпанементом, він найгостріше зіткнеться з протиріччям систем. Фіксований темперований стрій фортепіано створює жорстку інтонаційну «сітку», в яку вокаліст, що прагне дотримуватися мікрохроматики *люй* і ладових тяжінь, повинен вписатися. Виникає ризик небажаних дисонансів (биттів), особливо в унісонах, терціях та інших тісних інтервалах.

Досліджуючи конфлікт, що виникає між в процесі синтезу китайської традиційної системи температурації та європейського класичного рівнотемперованого строю, Ван Тінгтінг відзначає, що «фортепіано як “еталон висоти тону” 12-ТЕТ чинить акустичний тиск на традиційний китайський вокал: його фіксовані звуки змушують співака відмовитися від мікрохроматичних коливань, позбавляючи стилістичні мелізми (такі як *яоїнь*

або *чаньїнь*) їхньої смислової функції» (Ван Тінгтінг, 2015: 107). На думку автора, найгостріший конфлікт виникає «в малих терціях (наприклад, мі-соль), де розбіжність між чистим і рівномірним ладом сягає 16 центів, породжуючи тривожні биття» (там само).

Китайські співаки вимушені вирішувати такі протиріччя головним чином за рахунок адаптацій, причому як самої «китайської» мелодії, так і акомпанементу. Традиційна мелодія апроксимується до найближчих ступенів 12-ТЕТ, але це неминуче веде до спрощення або втрати характерних мікроінтервалів і ладових нюансів. Звуковисотна автентичність «приноситься в жертву» сумісності.

Одним з таких адаптацій є китайське бельканто, заснована на взаємодії китайських національних співочих традицій та італійського бельканто (Ден Кайюань, 2018). Головними в ній є основні положення італійської вокальної школи, які, поєднуючись з китайськими національними прийомами, набувають специфіки та своєрідності. Дослідник також підкреслює «важливість пошуку компромісу у постановці голосних звуків, оскільки спів китайських голосних в італійській манері робить дикцію неясною, а китайська постановка веде до втрат гучності звуку» (Ден Кайюань, 2018: 61). Один із способів досягнення *legato* – робота над звуковидобуванням кожного елемента мови китайського слова. Велике значення у роботі «співаків та педагогів має розробка вправ на національному матеріалі для освоєння всіх резонаторів, регістрів та типів голосів» (там само).

«Особливості вокального інтонування – невід'ємна складова тієї чи іншої національної виконавської стилістики в мистецтві співу. Фольклорні витоки тут завжди були визначальними. Говорячи про національні витоки китайської вокальної стилістики, слід мати на увазі і їх виконавське втілення, пов'язане з корінними властивостями звучання китайської мови, народною манерою співу, жанрово-діалектною своєрідністю. Китайський вокальний стиль у всіх його проявах являє собою синтез фольклорних та академічних впливів, де центральне значення мають фольклорні, пов'язані з особливостями

фонетики і лексики національної мови», – зазначає Ден Кайюань (2018: 60).

Підлаштовуючи акомпанемент, композитор або аранжувальник свідомо конструює фактуру, що мінімізує звуковисотний конфлікт. Він повинен уникати прямих унісонів і тісних інтервалів, особливо терцій, між вокальною партією та акордами в критичних точках. На думку Хань Баоцяня, «сучасні аранжувальники застосовують *принцип уникання* при узгодженні традиційних мелодій з фортепіанною гармонією: через порожні квінти, нефункціональні паралельні рухи та виключення малих терцій у вертикалі. Жертвуючи чистотою натурального ладу, вони зберігають модальність горизонтальних ліній. Ця **«переговорна інтонаційна компромісність»** стає акустичним свідченням культурного гібрида» (Хань Баоцян, 2020: 233).

Ще один «секрет» китайських композиторів полягає в активному використанні інтервалів, менш чутливих до мікронеточності, а саме, – чистих кварт, квінт, октав; педальних тонів; арпеджіо; широкого розташування акордів (особливо у високому регістрі, де сприйняття інтонації менш гостре).

Також поширеним прийомом є створення так званих **«зон свободи»**. У пасажах, швидких нотах прикрас або за відсутності акордової підтримки вокалісту надається більше простору для традиційного інтонування. Однак від співака, при збереженні стилістичних елементів (вібрато, мелізми), вимагається свідоме наближення інтонації до 12-ТЕТ, особливо на довгих звуках та унісонах з акордами фортепіано. Це вимагає розвиненого слуху та здатності до інтонаційного перемикавання.

«Професійні оперні співаки використовують стратегію подвійної інтонації з акомпанементом фортепіано: зберігаючи чисту мікротональну настройку в декоративних пасажах, вони застосовують “рівномірне темпероване калібрування” до довгих нот і сильних долей», – відзначає Лі Сян (2017: 154). На думку дослідника, така розділена слухова поведінка формується «через навмисний тренінг протягом приблизно 32-56 годин, що призводить до функціональної деградації традиційної концепції “голосової порожнини”» (там само).



У сучасній музиці для голосу та змішаного ансамблю або оркестру композитор має більшу свободу вибору, але повинен спочатку визначити звуковисотну стратегію для всього складу оркестру, включаючи голос. Якщо він орієнтований на домінування рівномірно темперованих західних інструментів, він пише партитуру, де вокальна партія передбачає інтонування в рамках 12-ТЕТ. Потрібна мікрохроматика (чвертьтони тощо) виписується точно в нотах як композиційний елемент.

Але в сучасній китайській музиці традиційні елементи часто інтегровані у твори. При такому включенні солюючого традиційного інструмента, настроєного в системі *люй*, композитор може створювати епізоди, де голос і традиційний інструмент взаємодіють у акустичному ладі, а західні інструменти виконують фонову роль або використовують співзвуки, сумісні з чистим ладом (кварти, квінти, кластери). Композитор може прямо вказати вокалісту підлаштовуватися під інтонацію солюючого традиційного інструмента.

Іноді композитори свідомо використовують конфлікти двох тональних систем. Зокрема, вони можуть навмисно писати тривалі унісони для голосу та темперованого інструмента, використовуючи виникаючі биття як виразний темброво-інтонаційний ефект.

Як демонструє Чень І (2018), сучасні композитори трансформують акустичний конфлікт у виразний ресурс. У її вокальних творах зустрічається навмисне розходження в 8-15 центів між голосом і фортепіано створює пульсуючий ефект, що візуалізує «розірвану свідомість» героїні. Цей прийом, названий авторкою «драматургією биттів» (律动戏剧), переосмислює темпераційний дисонанс як потужний семіотичний інструмент» (Чень І, 2018: 28).

Що стосується сучасної китайської популярної музики та естради, то в ній практично абсолютно домінує акомпанемент у західній тональній системі 12-ТЕТ. Коли вокаліст виконує партії під фонограму, синтезатори, гітару,

фортепіано, він завжди інтонує строго в рамках системи 12-ТЕТ. У цьому випадку елементи традиційної манерності (вібрато, мелізми) допускаються, але використовуються як стилістичне забарвлення, а їхня звуковисотна основа строго темперована. Мікрохроматика системи *люй* застосовується вкрай рідко і лише як усвідомлений спеціальний ефект. Сумісність із стандартизованим акомпанементом є абсолютним пріоритетом.

Ключем до успішного подолання вище названих звуковисотних викликів є підготовка вокаліста. Академічна консерваторська освіта фокусується перш за все західну вокальну школу (12-ТЕТ, бельканто, народно-сценічна манера), забезпечуючи технічну базу.

Виникнення нових вокальних творів, таких як опера Го Венцзиня «Селище вовчєня», прем'єра якої відбулася в Амстердамі 1994 року, та багато інших довели, що «стилістика китайського співу виявляє нові несподівані ресурси вокального мистецтва, які не сприймаються як екзотичні, але свідчать про якісні сторони якогось нового простору у сфері світової вокальної культури. При цьому в найсучаснішому Китаї все ще йде активний процес формування актуальної школи співу (сьогодні набуває статусу академічної)» (Ян Бо, 2016: 3).

Традиційний спів вивчається як спеціалізація, розвиваючи навичку інтонування в системі *люй*. У спеціалізованих школах традиційного мистецтва (戏曲学校), навпаки, автентична інтонація є пріоритетом. У результаті професійні китайські вокалісти вищого рівня стають **«музичними поліглотами»**, віртуозно володіючи арсеналом інтонаційних моделей і здатними до контекстного перемикування. Їхній феноменальний слух і голосовий контроль дозволяють їм адаптувати звуковисотність залежно від репертуару. В цьому сенсі дослідник Лі Ер Юн (2012) вказує на особливе місце вокальної музики в історії китайської культури, «що опинилася в ХХ столітті на перехресті часів і культур і стала ареною масштабного процесу художньо-естетичного та музично-мовного синтезу, а також необхідністю комплексного

освоєння проблеми втілення національних традицій та їх асиміляції в сучасній вокальній практиці» (Лі Ер Юн, 2012: 1).

Спроби розгляду специфіки ладо-гармонічного змісту автентичної мелодики деяких китайських народних пісень та її метро-ритмічних особливостей випадково зустрічаються у дослідженнях китайської вокальної музики XX століття (Ці Мінвей (2018), Ван Дуангуй (2018) та ін.). Але намагання визначити основні принципи звуковисотної організації в камерно-вокальних творах та обговорити проблему їх виконавської реалізації, на жаль, спеціально не здійснювалися. Між тим, дослідник Тан Кунбо (2022), що розглядав виконавські проблеми камерно-вокальних циклів Лі Інхя, наголошує у своїй роботі на необхідності визначення специфіки відтворення вокальних прийомів в залежності від звуковисотної організації твору (Тан Кунб).

## **Висновки до Розділу 1**

Отже, в музичному мистецтві існує низка різних звуковисотних систем, що утворилися протягом його розвитку. Настарішою з них постає китайська звуковисотна система 12-люй, якій вже більш ніж півтори тисячі років. Вона заснована на квинтовій послідовності і математично розраховувалася відносно точності інтервалів.

В її межах народився пентатонний лад є першою п'ятіркою люй, тобто. Він як частина модальної системи також вважається одним з найдавніших звуковисотних організацій людства. Порівняно з цим в європейський звуковисотний принцип мажоро-мінорної тональності утворився значно пізніше (у XVIII столітті), утворивши іншу систему – рівномірної темперції (12-TET).

З кінця XIX століття почалося стрімке оновлення музичної мови. У країнах Європи а Америки стрімко почали розвиватися нові техніки композиції, що значно вплинули на розвиток ладотонального мислення

композиторів XX століття. Принципи розширеної тональності, функціональної хроматики, різні модальні системи, атональність/додекафонія, сонорика, алеаторика, що були застосовані у європейській музиці, вплинули у XX століття й на китайське камерно-вокальне мистецтво.

## РОЗДІЛ 2

### СИНТЕЗ НАЦІОНАЛЬНИХ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПРИНЦИПІВ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КОРИФЕЇВ КИТАЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА XX СТ.

#### 2.1. Взаємозв'язок модальної на функціональної (гармонічної) систем у камерно-вокальній музиці Чжу Цзяньєра

##### *2.1.1. Камерно-вокальна творчість митця у дзеркалі формування його композиторської індивідуальності*

Видатний китайський композитор Чжу Цзяньєр (1922 – 2017), автор 10 симфоній, численних творів для оркестру, камерних, інструментальних, вокальних творів – корифей національного музичного мистецтва XX століття<sup>2</sup>. Камерно-вокальний доробок митця налічує більш ніж 300 творів, їх зміст є дуже багатоманітним – «внутрішні переживання людини, картини природи, народне життя, глибоко особисті мотиви. Все перейнято щирими почуттями благородної цільної натури, пристрасно любить життя і прагне до світлих ідеалів. Широко використано образотворчі моменти, що відбивають картини природи Китаю» (Ден Кайюань, 2018: 234).

Чжу Цзяньєр рано почав читати й прилучатися до літератури та мистецтва, і, як і його батько, любив дивитися кіно, хоча в той час кіно ще було німим. Його батькові хотілося слухати музику, якою супроводжували тоді фільми, і він купив два фортепіано, щоб навчати музиці свою старшу доньку та трирічного сина. Пізніше, через фінансові помилки родини, Чжу втратив шанс професійно вчитися гри на фортепіано. Він міг покладатися лише на

---

<sup>2</sup> Творчість композитора є яскравим віддзеркаленням суперечливої епохи, в якій він жив і творив. Щоб глибше зрозуміти сенс музичних творів композитора, необхідно вивчити історіографію життєтворчості китайського музиканта: його оточення, етапи творчого становлення, особливості характеру та особистісні якості, його громадянську позицію та специфіку світогляду. Значна частина життя видатного композитора припала на численні потрясіння, пов'язані з китайсько-японською визвольною війною, ідеологічним тиском Комуністичної партії, політикою Культурної революції тощо.

власні відчуття, на слух.

У 1930-ті роки Шанхай був раєм для іноземців, а «золота молодь» насолоджувалася західною розважальною культурою в Шеньжені. У той час там був розквартирований американський корпус морської піхоти, оркестр якого часто проводив публічні виступи. Це були щасливі й незабутні події для молодого музиканта. Чжу під впливом цих концертів почав вивчати акордеон, перейшовши до інструменту від китайської гармоніки. З цікавості він навчився видобувати музичні звуки на сталевій листовій пілі.

Чжу Цзяньер з дитинства мав слабе здоров'я. Коли він навчався у середній школі, його хронічний кашель ставав дедалі серйознішим, і вже у старших класах він майже щодня блював кров'ю. Але, на щастя, він не був невиліковно хворим. Полежавши через хворобу в ліжку протягом п'яти років, він зміг видужати і, після півроку навчання, закінчити середню школу. У 1940 році друзі подарували йому радіоприймач, який допоміг відкрити йому двері в музику.

Навіть через багато років Чжу Цзяньер часто згадував про той нелегкий, але по-своєму прекрасний час. Це був період окупації Шанхаю японськими загарбниками, коли місто перебувало, можна сказати, на «облоговому» становищі. Категорично були заборонені «передачі з ворожих країн». Британські та американські радіостанції заглушались, а радіостанції союзників Німеччини, Італії та падшої Франції – віталися. Можна було почути навіть радянські радіостанції. Часто через секретність новин передачі зводилися до цілодобових, 24-годинних музичних програм. Так «чарівна скринька» відкрила перед Чжу Цзяньером скарбницю світової музики.

Під час своєї хвороби юнак познайомився із Симфонією № 5 Бетховена. За словами самого композитора, ця музика була несумісна з його хворобливим станом. Чжу Цзяньер також згадував: «Коли я почув п'єсу «Море» французького імпресіоніста Дебюссі, я був вражений звуковими ефектами змін, колоритом, новизною. Мені дійсно хотілося перейти від спальні третього поверху до фортепіано на нижньому поверсі, щоб дізнатися, якими звуками це

було зроблено. Я не міг лежати на одному місці, мені треба було рухатися» (Чжоу Чжан, 2003: 196). Радіо стало хорошим ліком, воно заспокоїло його серце і стало на час хвороби його другом у недолі. Він любив лежати із заплющеними очима, куштувати кожен звук, уявляючи образи, аналізуючи та осягаючи сутність музики. Чжу Цзяньбер не міг не думати про те, що одного дня і він зможе написати зворушливу симфонію.

Перший твір Чжу Цзяньбера – вокальний цикл «Спогад» – складався з чотирьох пісень. Після стількох років бездіяльності Чжу знайшов у собі сили «заспівати хрипким голосом старого пісні, що розповідають про щасливе дитинство» (там само). Перше відчуття, коли слухаєш ці витончені пісні, що вони написані не про молодих людей, а про почуття захоплення Шанхаєм 1930-х років. Після вокального циклу «Спогад», щойно закінчивши програму середньої школи Чжу Цзяньбер, створює музичні твори на власні тексти: «Весно, коли ти прийдеш» та «Мрія» і сім інших художніх пісень, у яких відбилася романтика юності.

Усі пісні виявилися настільки сентиментальними, що сестра молодого композитора, слухаючи їх, плакала навзрид. Побачивши її сльози, Чжу Цзяньбер був надзвичайно здивований, для нього виявилось несподіваним те, що написана ним музика може настільки зворушити. Його старий товариш Шень Явей (колишній керівник Нанкінського фронтового ансамблю, постановник великого танцювально-хорового твору «Червоний Схід»), зайшовши одного разу в гості до композитора і почувши його вокальні твори «Весно, коли ти повернешся» та інші, захотів виконати їх у своєму ансамблі. Солістка військового ансамблю виконала пісню «Весно, коли ти повернешся» так проникливо, що на всіх слухачів нахлинули справжні почуття. Але, на жаль, у революційну епоху цю мелодію вважали дрібнобуржуазною, і висловили думку, що її не можна співати хоробрим солдатам, тому до репертуару ансамблю вона не потрапила. Але пісню запам'ятали, вона сподобалася, і стала дуже популярною серед молоді, яка виконувала її у вузькому колі.

Чжу Жунші в юності дуже любив художні пісні Ні Ера, вважаючи його



своїм кумиром. Оскільки поєднання слів у своєму імені «Чен» і «Жун» стійко асоціювалися в нього з епохою феодалізму, музикант вирішив взяти собі псевдонім, у якому б згадувалося ім'я Ні Ера і яке нагадувало б авторові про його пісенні амбіції. У 1943 році він змінив своє ім'я на Чжу Цзяньєр (перекладається як «говорячі вуха», «співаючі вуха»), яким користувався все життя. Так молодий композитор взяв на себе обітницю йти слідами Ні Ера.

Ліричні пісні Чжу Цзяньєра початку 1940-х років звучать на сцені до сьогодні, вони дійсно прекрасні і мають високі художні гідності. Крім цього для молодого музиканта основною метою в житті, яку він визначив для себе ще в ранній молодості, стало – реалізувати себе як воїна революції і стати знаменитим. У дитинстві Чжу уклав таємний договір із своєю сестрою та другом Чжен Міном, який жив поруч з ними, – разом брати участь у революції. Однак через слабе здоров'я він часто навіть не міг вийти на вулицю, тому був змушений залишитися вдома. У цей час у Шанхаї бешкетували японські загарбники. Керівники Червоної армії вирішили відвести в гори особовий склад військового округу, щоб не підставляти слабкі сили під удар.

Через кілька років сестра Чжу, пов'язана з підпіллям, прибула із секретним дорученням до Шанхаю і, забравши брата, повернулася до розташування військової частини. Чжу Цзяньєру довелося разом із нею витримати довгу та небезпечну дорогу. Він мріяв потрапити до Сужонгського військового округу – «гарне місце на гірській стороні» (Сянь Яньшан, 1994: 32). Чжу одягнув військову форму у 1945 році, але через його поганий фізичний стан про фронт, звичайно, йшлося. Завдяки своєму другу Чжен Міну, Чжу став керівником музичної групи Корпусу культурного мистецтва Сучжунського військового округу.

Саме в цей час, під час однієї з військових операцій був захоплений трофейний акордеон. Він став особистою «зброєю» в руках музиканта, тим самим «пістолетом Лей Фена» (там само: 24), з яким він виступав у супроводі хору для солдатів. Це був дворядний кнопковий акордеон, створений у Німеччині. Інструмент мав перемикачі регістрів і відрізнявся особливою

широкою налаштування. Він охоплював величезний діапазон – 10 октав, що зробило його в ті роки дуже популярним. Щоразу, коли потрібно було виступити в ансамблі з акомпанементом, Чжу Цзяньер грав на акордеоні. Також музикант любив грати акордеонний дует Вейбо «Запрошення», перекладення якого зробив самостійно. Під час визвольної війни було захоплено ряд мідних інструментів, за рахунок чого військовий оркестр набув оновленого тембрового забарвлення. Чжу був призначений керівником і диригентом оркестру. Хоча військове життя було дуже складним, настрої Чжу ставали набагато кращими, його стара хвороба відступала, хоча й не пройшла повністю.

У складі оркестру, що представляв військове мистецтво Китаю, Чжу Цзяньер потрапив до Радянського Союзу. Там він зустрів багатьох своїх колег, зокрема, відомого композитора Шень Явея, автора «Нової армійської пісні», композитора Чжана Чена з військового оркестру Східно-Китайського третього полку (який пізніше служив у Пекіні редактором музичного видання), композитора Чжан Жуя, відомого під псевдонімом «Червоний Диявол» і автор музики для *ерху* (опера «Хонся»), композитора Лі Цимина та інших. Під час виступів у цьому творчому колективі Чжу Цзяньер грав на скрипці. Учасники військового оркестру здружилися між собою. Ця дружба була скріплена глибокою революційною переконаністю молодих музикантів.

Чжу Цзяньер був просто засліплений революційним героїзмом і бойовим духом солдатів. Заздрячи сильним і сміливим бійцям і сам будучи позбавленим здоров'я, Чжу написав для них багато бойових пісень. Найвідомішою серед них стала пісня «Привіт, добре». Вона була написана після битви в Лайву в січні 1947 року. Ще одна коротка і лаконічна пісня «Коли ти прийдеш» запам'ятовується тим, що в ній широко використовуються прийоми контрапунктичної поліфонії. Пісня написана у формі бойового кличу з фальцетними репліками на початку куплету, вона сповнена радості перемоги, особливо підкреслено слова «Це наш останній великий удар!».

Досі викликає подив те, як написані в тісній комірці хворобливим

музикантом пісні викликають настільки високий душевний підйом і ентузіазм солдатів. Пафосні слова про «силу духу», «бойове братерство» не викликали сумнівів у щирості автора, а музика реально втілила в собі дух переможної визвольної війни і стала популярною по всьому Китаю.

Як тільки країна була звільнена, композитор з багатьма музикантами з військового оркестру повернувся до Шанхаю. Його призначили на посаду керівника музичного ансамблю державної кіностудії. Керівником і духовним лідером колективу був Ван Юньцзе. Наприкінці 1949 року Чжу Цзяньєр написав музику до кінофільмів «Весна Землі» та «Морський шторм». У 1953 році він закінчує роботу над великим документальним фільмом «Велика земельна реформа». Ця праця композитора була високо оцінена комуністичною партією, внаслідок чого Чжу Цзяньєра перевели до Пекіна.

Одна з тем фільму – знаменита музика «День перетворення». Композитор використав у ній оркестрову обробку для невеликого оркестру з п'яти національних інструментів, куди входили цимбали та труби. Інтегруючи китайські та західні музичні традиції, композитор зробив акцент на місцевому колориті, для чого в оркестрі задіяний *баньху* (різновид *гучіня*), що видає надзвичайно гучний, дзвінкий звук. Зазвичай цей інструмент використовують для виконання життєрадісних та енергійних мелодій. Пізніше ця пісня неодноразово адаптовувалася до різних складів ансамблів китайських інструментів, до західного оркестрового складу та фортепіанного соло, і з того часу часто включається до списку концертних програм.

Якщо говорити об'єктивно, успіх музики Чжу Цзяньєра в перші роки після звільнення залишав бажати кращого. Скромну славу йому принесла лише пісня «Щасливий день». Самостійно вибратися на новий рівень композиції він не міг, що турбувало його більше, ніж голод за японської окупації. Композитор став розуміти, чому Ні Ер наполягав на тому, щоб Чжу Цзяньєр поїхав вчитися до Радянського Союзу. Молодий музикант розумів, що самостійно досягнути премудрості композиції він не зможе, що нестача знань стає для нього дедалі більшою мукою. Ні Ер як мудра людина вказав йому

вихід із створеного лабіринту проблем.

В оркестрових творах Чжу Цзяньєра дивовижним чином переплелися традиції різних культур. Під час навчання в Москві Чжу зацікавився вишуканістю французького імпресіонізму, полюбив широту та розмах російської музики. Однак, вітаючи ці захоплення, авторитетні педагоги з московської консерваторії звертали увагу молодого композитора на необхідність писати музику з національним колоритом, всяк впроваджуючи сміливі експерименти. Оскільки Чжу вмів грати на багатьох китайських музичних інструментах, у своїх творах він всяко використовував пентатонний лад.

Повернувшись до Китаю влітку 1960 року, Чжу Цзяньєр був сповнений амбіцій і бажання служити своїй батьківщині та народу. У 1963 році, коли країну надихнула політична кампанія прославлення героя Лей Фена, Чжу Цзяньєр був глибоко зворушений його історією. Він захотів написати музику, щоб внести свій внесок у прославлення народного героя. У щоденнику Лей Фена він знайшов вірш «Пісні партії», який відгукнувся у його серці, і композиторові знадобилося всього півгодини, щоб рано вранці написати пісню. Вона вийшла дуже емоційною, нагадувала своїм мотивом народну пісню, і розповідала про добрі справи народного улюбленця. Щільний ритм створює наростаючу напругу і підводить пісню до яскравої кульмінації, яка перетворюється на затихаюче широке луно, повторюючи кульмінаційну фразу: «Слава партії сяє в моєму серці».

Прем'єра пісні відбулася на музичному фестивалі «Шанхайська весна». Її виконала і записала знаменита співачка Жень Гуйчжень. Ця пісня також часто звучить на сцені у виконанні тибетської співачки Цай Ден Жуома, що відрізняється сильними емоціями та щирими почуттями. Яскраво виражена національна ідентичність і проникливий голос співачки роблять пісню у її виконанні особливо привабливою. Натхненний успіхом композитор продовжив розвивати тему героя Лей Фена. Він створив «Пістолет Лей Фена», що завоював «славу» масової пісні. Оскільки пісня схожа на військовий марш,

вона відразу полюбилася солдатам і людям, пов'язаним з армійським життям, вона також швидко стала популярною серед цивільного населення.

Чжу Цзяньер запалився ідеєю написання ораторії як художньої форми, яку до нього ніхто не пробував у Китаї. Його дружина Шу Цюнь (викладач старших курсів музичного коледжу, яка колись вивчала вокальну музику в Шанхаї) порекомендувала йому написати грандіозний ліричний твір за мотивами роману. До кінця «Культурної революції» ним була написана ораторія, присвячена широким темам суспільного життя в Сичуані. У 1964 році Чжу Цзяньер написав саундтрек до фільму «Сестри на сцені», у якому оспівується стійкість духу революціонерки, що веде безкомпромісну боротьбу за справу революції навіть у в'язниці.

Композитор завжди хотів відкривати для себе нові жанри та стилі. Хоча він більше не писав великі ораторії, у 1965 році він написав досить масштабну, хоча й єдину, танцювальну драму «Пісня рибалок Наньхай» – ліричне оповідання про захоплююче життя на тлі пейзажів південних островів. Статичні картини прибережних пейзажів змінює динаміка танцювальних сцен, що робить оркестрову музику образною та більш схожою на сценічне мистецтво. Особливо вдалою серед численних музичних номерів вийшла пісня «Рибальська сітка», яку часто виконують як окремий номер на сцені.

У 1960-ті роки Чжу Цзяньер продовжує вдосконалюватися в техніці складання музики, і в його оркестровій музиці простежується явний прогрес. Однак, після певного успіху в галузі симфонічної творчості, композитор вирішив спробувати сили у створенні поліфонії. Його fuga була написана для тріо скрипки, віолончелі та фортепіано на основі пентатоніки, що підкреслює прогрес композиційних методів Чжу Цзяньера.

Події Культурної революції змусили композитора замислитися над проблемою долі художника у вирі політичних зрушень. Він розумів, що художник – не політик, він повинен, перш за все, відповідати високим вимогам музики. Що для художника політичний суд? Це лише передумова, поштовх для задуму твору. Щоб зрозуміти всю глибину сучасних подій, знадобиться час і

простір. У технічному плані Культурна революція на десятиліття закрила людям очі, коли оригінальні традиційні методи стали не застосовні. Відчуття власного *Я* відійшло на далекий план, колективне витіснило особисте. Серед творчих натур з'явилося почуття безвиході – китайське прислів'я гласить: «Коли нема куди йти, тигр їсть небо».

У важких роздумах Чжу Цзяньер прийшов до Шанхайської консерваторії в надії знайти рішення для своїх ідей. На деякий час він із викладача перетворився на учня, який хотів зрозуміти нове мистецтво. Він приділяв заняттям усього по кілька годин, у перервах між роботою, і не соромився питати. Для економії енергії та часу він зібрав відповідні сучасні музичні записи, переглядав, прослуховував і виконував вправи. Після закінчення навчання йому здалося, що він знайшов вихід. Він вирішив обрати як центр своєї творчої діяльності гуманістичний погляд на світ і події, що відбуваються. А як засоби виразності – застосувати зображення коливань емоційних станів людини.

Сьогодні ми можемо з упевненістю сказати, що ім'я Чжу Цзяньера найбільш відоме завдяки популярним пісенним творам епохи 1970-х – 1980-х років, які в жанрово-стилістичному плані є дуже різноманітними, оскільки і вокальній музиці митця «зустрічаються патріотичні пісні, історичний епос, філософська, любовна, пейзажна лірика. Часто у своїх вокальних творах композитор є автором тексту» (Ден Кайюань, 2018: 226). Майстер композиції, прославлений автор таких пісень-хітів, як «Гада Мейлінь», «Вуха чують», «Хвилі Бейдайхе», «Удар від Бога», «Співаємо пісню партії», «Чуємо пістолет Лей Фена», він заслужено став у 1990 році головою Шанхайської асоціації музикантів. Він оспівує «героїчні образи мужніх захисників Китаю, рідної землі, національна тематика та ін. Основним жанровим джерелом тематизму служить пласт північній музичної традиції Китаю з характерними для нього героїчної тематикою і опорою на пентатоніку» (День Кайюань, 2018: 106).

Разом із досягненнями у сфері вокальної музики, важливим музичним звершенням у житті та понад 70-річній творчій кар'єрі композитор вважає

симфонію «У пошуках мрії», яка фактично стала апофеозом його композиторської творчості. Багато видатних шедеврів композитора завоювали великі нагороди в країні та за кордоном, приносячи славу китайській музиці на міжнародній музичній сцені. Серед них можна виділити 10 симфоній, велику кількість оркестрової, камерної, фортепіанної, хорової музики, музики до танцювальних драм, ансамблевої народної музики, саундтреків до фільмів та інших творів, які, «як краплі крові, лягли на нотні стани і стали мільйонами нот» (Ван Юй, 1997: 7).

У 1991 році Чжу Цзяньер був нагороджений Премією за видатний внесок у літературу та мистецтво Шанхаю. У 2001 році його ім'я було занесено на сторінки авторитетного у всьому світі «Нового музичного словника Гроува». Люди, що близько знали Чжу Цзяньера, відзначали, що в його характері було багато неоднозначних рис, які здавалися суперечливими і робили його, начебто, непомітним серед людей. Його друзі згадували, що «композитора рідко бачили в колі друзів чи знайомих, він був мовчазний і не любив спілкуватися. Він був дуже худим, і було неясно, як у такому слабкому тілі жили палаюча пристрасть і велика творча енергія. При цьому він був дуже чутливий до слів і обидливим, що не заважало йому бути плідним композитором» (там само: 6).

Чжу Цзяньер вів аскетичний спосіб життя, він не пристрасився ні до тютюну, ні до алкоголю, йому було досить чашки чаю, а коли він засинав від напруженої роботи, підбадьорюючи себе тим, що переживував кілька шматочків сухого чаю. Його просте життя відокремлювало його від зовсім модних течій, але, тим не менш, його композиторську концепцію не можна назвати примітивною. При всій своїй стриманості, вона, швидше, дуже просунута, оскільки він прагнув слідувати сучасним композиційним методам творення, часто випереджаючи молодших авторів.

Чжу Цзяньер на все життя залишився переконаним «старим конфуціанцем», високо шанував філософію Лао Цзи і обожнював давню китайську поезію. У композитора був м'який темперамент, він ніколи не



сердився на людей і був обережним у висловлюваннях. Однак навіть такий добрий і безконфліктний чоловік, зіткнувшись із нездоровими тенденціями в музичній індустрії, опинився втягнутим у судові розгляди, пов'язані з «порушенням прав», і був змушений боротися за свою репутацію. Але він не злякався репресій, його енергія та сильний ентузіазм давали йому сили. Він говорив, що хто не знав втрат, не стане справжнім переможцем. Зрештою, він виграв справу.

Незважаючи на те, що Чжу Цзяньер завжди був звичайною людиною, зануреною у власні справи, йому не були байдужі події у своїй країні та доля національної культури. Крім того, його також турбувала міжнародна ситуація та вплив Китаю за його межами. Композитор завжди цікавився політикою і збирав інформацію про музичну культуру за кордоном. У нього було власне розуміння світу, і він намагався дотримуватися незалежної думки, хоча його, як справжнього творця, часто відвідував дух сумніву.

Незважаючи на хворобливе тіло, Чжу Цзяньер був дуже твердим і мужнім чоловіком. У роки, коли Китай вразили події, які він вважав національною катастрофою, композитор зберіг лояльність до влади. Це не було конформізмом, музикант щиро любив батьківщину і був готовий померти за неї, його позиція полягала в тому, що помилки будуть виправлені і країна набуде сили. Ці внутрішні переживання глибоко торкнулися розуму та почуттів композитора, і згодом відобразилися в музичних творах, що сформували унікальний музичний стиль.

В останні роки, будучи літньою та хворою людиною, Чжу Цзяньер продовжував, за його словами, «віддавати борги» – писати статті для різних шанхайських музичних видавництв, займатися редагуванням симфонічної, оркестрової та фортепіанної музики, писати монографію. У більшості випадків, це малооплачувана або зовсім не оплачувана робота. Однак, композитор виконував таку роботу, вважаючи її своїм обов'язком.

Таким чином, ми можемо спостерігати важливі віхи життєтворчості Чжу Цзяньера, що корінним чином вплинули на його багатогранну музичну

творчість. Світогляд і громадянська позиція музиканта формувалися в роки японсько-китайської визвольної війни. Це сформувало його палку любов до рідного краю та свого народу. Прагнення захищати свою батьківщину виразилося у військових піснях Чжу Цзяньєра, оскільки сам він фізично був не в силах бути в лавах армії.

Критичне ставлення музиканта до політики Культурної революції не змінило його позитивного ставлення до життя, а лише змусило задуматися про сенс життя та призначення художника у суспільстві. Подальша діяльність композитора у колективі військового ансамблю привела його до усвідомлення необхідності подальшого професійного вдосконалення. Палке прагнення опанувати вищі щаблі композиторської майстерності спонукало Чжу Цзяньєра наполегливо оволодівати знаннями. Композитор відточував свою майстерність у галузі вокальної, інструментальної, камерної, хорової та симфонічної музики, у яких музикант висловив своє художнє і громадянське кредо, а також – погляд на світ.

Отже, дослідники Ван Юй (1997), Лі Сюїн (2012), що камерно-вокальна творчість Чжу Цзяньєра була зосереджена переважно в трьох історичних періодах.

Перший, ранній етап (1940-1945) – експериментальний, коли Чжу створює музику, орієнтуючись на західну камерну лірику (Ван Юй, 1997). Саме цей період заклав і сформував основи його композиторської індивідуальності в сфері вокальної музики.

Другий етап (1945-1955) – десятиліття становлення музичного стилю, коли Чжу Цзяньєр зосередився на вокальних творах і кінематографі. Етап цікавий у двох аспектах. Композитор спочатку творчих теми, які знаходив у реальному житті, а потім їх творчо переробляв і втілював у своїх піснях. Саме в цей час він набуває практичного досвіду, тоді ж формуються впізнавані художні образи у творах композитора – пісні «Добре грає», «Піднатисніть, музиканти!», де Чжу Цзяньєр повністю продемонстрував свої творчі здібності.

І, нарешті, третій етап (1960-1977 роки). Через політичну обстановку в

країні вокальні твори на цьому етапі стали центром творчості Чжу Цзяньєра. Він пробує всі види звучання, але не всі роботи цього періоду однозначні з точки зору якості композиції. Часто кон'юнктурність пісень переважає їх художню цінність. На цьому етапі композитор пише хоровий твір «Взяв Лей Фен пістолет», сольні пісні «Народна пісня на вечірці», «Пісня народних мас», «Переїзд до сільської місцевості», «Вихід на кордон», які набувають помітного впливу та популярності.

У 2005 році музикант розповів про своє бачення шляхів розвитку національного музичного мистецтва і, зокрема, висловив свій погляд на власну творчість. Його коментарі були надруковані у Передмові збірки його фортепіанних творів під редакцією Тун Даоцзиня та Вань Яньциня (Чжу Цзяньєр, 2005), але вони стосуються будь-якого напряму музичної творчості. Тож, розглянемо основні тези, зазначені композитором.

На думку митця, сучасна китайська композиція має ґрунтуватися на незмінних основах національної ідентичності – пентатоніці та лінійному мелодизмі. Однак, для свого розвитку та подолання обмежень цих основ, вона повинна сміливо, але вкрай обережно та творчо інтегрувати та адаптувати західні контрапунктичні та гармонійні техніки. Метою цього процесу є постійне розширення виразових можливостей національної музики шляхом збалансованого синтезу традиції та інновацій. Така взаємодія вимагає від композиторів високої майстерності та глибокого розуміння як китайських, так і західних принципів організації звуковисотної тканини.

Сам Чжу Цзяньєр зізнавався, що намагався робити «всілякі спроби пристосувати західну гармонію, поліфонію, фактуру, лад і тональність до національної китайської музики для збереження її національного обличчя» (цит. за : Ден Кайюань, 2018: 94). «Серцем» китайської музики, особливо ханьської традиції, композитор вважав пентатонний лад. На його переконання це не просто ладова основа музики або техніка, а культурний код, що визначає специфіку національної музики та відрізняє від західної мажоро-мінорної

системи. Будь-яка інтеграція західних елементів має виходити з цього фундаменту.

Принцип розвитку мелодійної лінії є домінуючим і високорозвиненим у китайській традиції. Чжу Цзяньер вважає його ключовим і визначає як «лінійна концепція» (Чжу Цзяньер, 2005: 7). Він протиставляється західним принципам вертикальної організації (гармонія, поліфонія), які вважаються більш розвиненими технічно, але чужими за своєю суттю. Звуковисотна організація має орієнтуватись на логіку лінії, а не на функціональну гармонію.

Композитор підкреслював, «якою б не була західна форма і орієнтована на неї мажорно-мінорна система, все ж інтонаційна система китайської музики орієнтована на пентатонний лад. Гармонійні функції акордів мажорно-мінорної системи іноді входять в протиріччя з пентатонним ладом» (там само: 4). Подолання конфлікту між функціональною гармонією мажоро-мінору та пентатонним ладом є викликом для сучасних композиторів, водночас їх завданням має стати знаходження балансу між двома різними системами. Оскільки жорстке дотримання пентатонного ладу може звужувати та збіднювати музичну мову, необхідно знаходити способи інтегрувати інші елементи, навіть, не-пентатонні звуковисотні системи, запозичені з західних технік або інших китайських традицій, для подолання цих обмежень і досягнення гармонійного стилю.

Західні техніки (гармонія, поліфонія, фактура, тональність) повинні композиторами не запозичуватися механічно, а адаптуватися та творчо переосмислюватися. Така інноваційність має на замінити пентатоніку та лінійність, а розширити та збагатити виразні можливості національної музики. Це адаптування вимагає великої майстерності та обережності на шляху постійного розвитку і експерименту, а не створення замкнутої «нової китайської гармонійної системи» (там само). Такі штучні конструкції обмежують та збіднюють мову. Прогрес досягається через інтелектуальне та творче засвоєння різноманітних прийомів, включаючи західні техніки, для служіння національному виразу.

### ***2.1.2. Ранній досвід інтеграції принципів звуковисотної організації у камерно-вокальній ліриці 1940-х років***

Камерно-вокальна творчість Чжу Цзяньєра 1940-х років стала для молодого композитора етапом пошуку і формування музичної мови, вона співпала з «експериментальним» періодом становлення китайської камерно-вокальної музики ХХ століття. У зв'язку з цим Чжу Цзяньєр став одним з першопрохідців у спробах творчого синтезу національного та європейського музичного досвіду. Його першими дослідями в цьому напрямку стали пісні, які молодий композитор об'єднав в ор.1, що ознаменував початок його творчого шляху (1940-1944). Сюжетний зміст пісень циклу охопив широкий спектр музичних образів. Центральне місце в піснях відведено філософським роздумам про сенс життя, темі любові до батьківщини, побутовим замальовкам, пейзажній та любовній ліриці, розлуці. Загальна композиція першого опуса дуже цікава – перша п'єса має внутрішній поділ на чотири частини, тобто є мініциклом у циклі. Тут явно відчувається вплив як західноєвропейської композиторської техніки, так і традиційної китайської музики, що виявляється елементами пентатоніки в мелодиці вокальної партії твору.

Пісні «Весна, коли ти повернешся» та «Мрія», написані в 1942 році, стали помітним явищем у його творчості. Ці дві пісні абсолютно відрізняються від його «колисенок» та інших пісень, хоча сам автор вважав їх композиторською практикою, пробою. За словами композитора, пісню «Весна, коли ти повернешся» він написав під час важкої хвороби (як і текст лірики, написаний самим Чжу). Він був прикутий до ліжка, оскільки дуже ослаб. Пісня виражає гіркий та безпорадний стан автора. Він очікував від життя більшого, але отримав суворий виклик долі. Настрій розпачу бере за серце, викликаючи сильне співпереживання.

Образний зміст першої пісні ор.1 №1 «*Спогад*» – емоційна розповідь літньої людини про минулі часи. Драматургія поетичного творіння Чжоу Вень Сяна, побудована на контрастному зіставленні драматичної та ліричної ліній,

адекватно втілена в музиці: контрастні зіставлення подій, емоційно загострених та ліричних моментів. Це визначає послідовність епізодів, специфіку музичної виразності як у мелодичній, так і в гармонійній сфері, у фактурному викладі. Одним із засобів драматургічного об'єднання є проведення основної думки – філософського осмислення життя – що звучить у патетичних фразах у другій, третій частинах, у завершенні пісні.

Зміна образних сфер твору призводить до кількох кульмінаційних точок. Слід зазначити, що кульмінація першої частини *Andante tranquillo* готується темповим прискоренням, мелодія набуває висхідного напрямку руху, її найвищий звук (*фа-дієз* на ферматі) наповнюється граничною напругою на динаміці *piano*. У завершенні пісні відбувається повернення до основної тональності *Ре Мажор* на тонічному органному пункті.

Епізод *Andante con moto* – ліричний центр, що відрізняється тональним контрастом (*Сі-бемоль Мажор*), має пожвавлений, життєствердний характер: зміна темпу, співучі широкі інтонації, більш насичена фактура акомпанементу. За структурою – це ряд побудов з яскравою кульмінацією.

Особливий інтерес представляє наступний епізод – *Moderato in quieto* – це ряд тематичних побудов з розгорнутим фортепіанним епізодом, що контрастує з початковим драматичним розділом, пісенно-речитативного характеру зміною темпу *Angosciamente*, хоча це позначення більше стосується емоційної сфери музики. У партії фортепіано використовується відомий прийом гри *яо* на *нібі*, що представляє швидке тремоло на одній струні. У завершенні пісні відбувається повернення до основної тональності (*D-dur*) до спокійного руху першої побудови. Зіставлення першої частини та закінчення пісні надають формі врівноваженість, завершеність у образному та тональному плані.

Зіставлення експозиції та кінцівки пісні надають формі завершеності в образному та тональному плані. Пісня ґрунтується на принципі наскрізного розвитку, зміна емоційного настрою відбувається на одному диханні. Вже з цього твору видно, що у початковий період своєї творчості Чжу Цзяньер мав

майстерність різнобічного зображення внутрішніх переживань та труднощів, що зустрічаються на життєвому шляху героя.

Другий номер ор.1 № 2 «*Хвилі омивають пісок*» – проникнутий лірико-філософським настроєм. У музично-образній сфері центральне місце посідає пейзажна лірика з філософським підтекстом, де емоційний стан героя розкривається за допомогою символічного образу хвиль на піску. Ґрунтуючись на основі західної тональності *Mi-бемоль Мажор*, композитор підкреслює національний колорит у партії вокалу на основі пентатонному звукоряду. Фактура фортепіанний супровід «відрізняється надзвичайною співучістю і служить розкриттю стану гедонії мрійливого нахилу» (Ден Кайюань, 2018: 107). Виступаючи рівноправним учасником дії, фортепіано також демонструє елементи національної музичної мови, повторюючи інтонації партії солісту. Такі звукозображальні прийоми, як фоніка супроводу та специфічний тембр голосу, мелізми у вокальній партії тощо, відіграють істотну роль у відображенні музичного образу, де «домінують споглядальні настрої, спостереження за найтоншою грою фарб в природі, що визначило пошуки звукової мальовничості в музиці. Блаженство, умиротворення, краса і цнотлива чистота таких творів дарує насолоду тонкістю і повнотою емоційних проявів» (Ден Кайюань, 2018: 106).

Композитор прагне до мелодійності, витонченості та завершеності, гармонійного поєднання образності та інтонаційної єдності у віршах і музиці. Його художній стиль близький до фольклорного, ліричний, філософсько налаштований, легко запам'ятовується, природно пожвавлений. Мелодична та ритмічна своєрідність сольної партії перегукуються з інтонаційними зворотами та ритмічними фігурами, характерними для китайських народних співів *цуй*, а нерегулярний метр і поліритмія характерні для вокально-речитативного жанру *бянь вень*.

Наступна пісня ор.1 №3 «*Колискова*» – ліричний центр циклу. Вона виступає своєрідним прикладом пісні-роздуму з домінуючим відтінком смутку та філософським підтекстом – темою просвітлення, яка звучить в т. 31-34 у



рядках «Після ночі буде розквіт» (过了黑夜就是天明). Загальна змістова канва відповідає жанру колискової, зверненню до дитини, сповненому ніжного почуття. Головним завданням мелодики є посилення плавності гармонійного супроводу. Фортепіанна партія плавно розвивається разом із вокальною, співпереживаючи та підтримуючи тембрально, залежно від сюжету то ущільнюючи, то розріджуючи щільність пластів музичної тканини. У ній яскраво виявлені національні елементи завдяки заломленню прийомів виконання на *баньху*, що відображаються кількома різновидами форшлагу *і інь*.

Остання, четверта пісня Оп.1 № 4 «*Я хочу повернутися на батьківщину*», слугує своєрідним фіналом чотирьох пісень. Вона заснована на темі розлуки. Зміст пісні символічний: він відображає емоційні переживання героя. Композитор написав пісню в тональності *Фа Мажор*, надаючи їй національного забарвлення через пентатоновий звукоряд у ходах мелодичної лінії. Взаємозв'язок музики та тексту здійснюється завдяки дуету партій вокалу та фортепіано, яке демонструє колористичні можливості у розкритті музичного образу.

Пісні «*Весно, коли ти повернешся*» та «*Мрія*» були створені композитором у 1944 році, вони стали помітним явищем у його творчості. Вони суттєво відрізняються від попередніх камерно-вокальних творів. За твердженням Чжу Цзяньєра, слова та музику пісні «*Весно, коли ти повернешся*» він написав сам під час важкої хвороби. Прикутий до ліжка, він дуже ослаб від важкого захворювання. Тому пісня відображає його гіркий та безпорадний стан. У віршах та музиці ми можемо відчутти, що «молодий композитор очікував від життя більшого, а доля насміялася з нього. Настрій розпачу бере за серце, викликаючи сильне співпереживання» (Лі Сюїн, 2012).

*Повні сади квітів і трави зів'яли,  
Самотній лист зітхає з журбою;  
Минулі радощі зів'яли,  
Залишилась лише порожня туга.*

Вода не тече, птахи не співають;  
 Сіре небо, сіре серце.  
 Весно, чому ти так довго не повертаєшся?  
 Квіте, чому більше не розкриваєшся?  
 Не стримати палкого почуття в душі,  
 Бажання, палаючого, як вогонь,  
 Мов голуб білий, летіти крізь хмари, летіти!  
 Та коли ж здійсниться бажане?  
 Ти, смарагдовий ангеле,  
 Ти, боже надій!  
 У щоденних гарячих снах я благаю:  
 Весно, коли ти повернешся, коли ти повернешся?  
 Коли ти повернешся?  
 Сонячне світло таке бліде,  
 Квітка життя вже зів'яла;  
 Зів'яле серце чекає,  
 Весно, коли ти повернешся?  
 Ах...

У тексті пісні ми можемо відчуті емоції безпорадної, хворої, помираючої людини, доведеної до розпачу. Важко повірити, що після такого розпачу людина змогла повністю відновити здоров'я та прожити понад дев'яносто років! Як стверджує Лі Сюїн, «адже Чжу Цзяньер кілька разів стояв перед воротами пекла. Від цієї роботи віє холодом смерті та нещастям, але вона справляє найсильніше враження, змушуючи задуматися про людське буття» (Лі Сюїн, 2012).

У пісні «Весно, коли ти повернешся» створюється сумний настрій. В тональності *соль мінор* в партії фортепіано в нижньому регістрі лінія викладається «пустими» паралельними квінтами, на їх тлі права рука виконує інтонації «зітхання». Сама вокальна лінія з відчуттям важкості і «передиханням» викладається короткими фразами. Чжу Цзяньер насичує музичну тканину пісні нестійкими гармоніями, частими відхиленнями в інші тональності, що відображає емоційну невизначеність і біль. Композитор пропонує складніше фактурне рішення партії фортепіано, чергуючи поліфонічний та гомофонно-гармонічний склад, і надаючи їй більшу самостійність як незалежному пласту музичної тканини.

Пісня починається в спокійному русі, слова артикуються рівно, без зайвого вібрато, але досить виразно. Загальний колорит похмурий, що виражає сум і пригнічений настрій. Щоб передати відчуття безсилля, виснаження хворого, композитор стримує рух, укрупнюючи тривалості. Цей епізод необхідно співати менш емоційно, рівним негучним звуком. У наступній фразі спостерігається плавно затихаючий рівень звучання, адже хворий витратив сили і йому необхідно відновити здоров'я. Однак у ньому живе бажання та надія повернутися до свободи. Довгі зітхання «Ах» наприкінці музичних фраз необхідно співати виразно й осмислено, одним тоном, закінчуючи на *до*.

Діапазон пісні невеликий, від *сі-бемоль* малої октави до *мі* другої. Образний зміст пісні висуває дуже високі технічні та сценічні вимоги до співака, оскільки передбачає майстерне володіння голосовим апаратом. Фонетика трискладових фраз має бути збалансованою, послідовною, вимову не легковажною і, тим паче, не поспішною.

Незважаючи на те, що вокальна партія здається вельми простою та рівною, у ній закладені дуже сильні емоційні зміни. Виконання цього твору вимагає як достатньої насиченості в середньому та низькому регістрах, так і сильної здатності контролювати тихе звучання. Тому в нижньому регістрі необхідно інтенсивніше наповнювати звук, але при цьому уважно стежити за його силою. Наприклад, на початку пісні керувати звуком дуже важко, він тихий, ніжний, але не може через це ставати «порожнім». Тріольні інтонації у фразах потрібно співати рівномірно та послідовно, не легковажно та неакуратно. Усе це висуває високі технічні вимоги до контролю дихання та голосу виконавця.

Щоби голосом передати творчий задум автора, «Весно, коли ти повернешся», ґрунтуючись на почуттях скарги, сумної ностальгії та стогону, необхідно визначити «виконавську тональність твору» як *пряме, плоске звучання, контроль звуку в тонкому, слабкому стані*, щоб висловити почуття крайньої безпорадності, самотності, безпорадності та зневіри автора. На початку пісні темп досить повільний, вимова слів плавна, пряма, без зайвого

тремоло, тембр контролюється в похмурому стані, щоб передати почуття туги, стогону, пригніченості.

Музика змінюється у т. 19 у бік більшої емоційності. Це досягається через зміну розміру: з 4/4 на 2/4 та вказівки *rosso più mosso*, що надає відчуття збудженості. Під час співу слів «Вода не тече вода, птахи не співають» (流水不流, 百鸟不鸣) рух змінюється, стаючи більш вільним, а звучання голосу отримує можливість «великих злетів і падінь» (Лі Сюїн, 2012), що дозволяють «виразити обурення автора своєю хворобливою безпорадністю» (там само). Коли співаємо цю фразу, додаємо трохи рухливості, голос стає більш хвилястим порівняно з попередніми рядками. Його тембр змінюється на більш різкий разом із фортепіанним супроводом через насичений гармонійний план. Динамізація досягається за рахунок застосування дрібних тривалосте, альтерованих гармоній, уведення мелізмів у партії фортепіано, збільшення динаміки до *ff* і зміни артикуляції.

На словах «Не стримати палкого почуття в душі, Бажання, палаючого, як вогонь», ритм стає щільнішим, стан голосу та виконавчий настрій повинні змінитися: від попередньої скарги та смутку до прагнення та надії на одужання, повернення до природи, повернення до свободи. Ця фраза супроводжується гармонійним загостренням, що додає емоційного забарвлення, підсилюючи ролі звукозображального та психологічного драматургічного тла, що створює загальну картину змін настрою героя. Заклучна фраза пісні закінчується довгим звуком «Ах!» на *сі-бемоль2*, який обов'язково потрібно співати щиро та значуще, поступово затихаючи на *diminuendo*, змінюючи звук на похмуру картину «танець сухої трави у холодному вітрі». В цей час в альтерованих гармоніях застосовуються затримання, використання зменшених септакордів для створення напруги та почуття страждання.

Стан відчаю після кульмінації виражається ще у двох репліках декламаційного плану, де альтеровані гармонії у фортепіано «розсвічують»

важкий психологічний стан героя. Вокальна партія змінюється в тому місці, де поетичний текст вимовляється з особливим сентиментальним почуттям. У зв'язку з цим вона має бути озвучена похмурим тембром, дещо розцвічуючись у тріольних мелізмах, ніби відображаючи безпорадність та засмучені почуття автора.

Пісня «Мрія» також була створена в 1944 році, коли стан Чжу Цзяньєра почав трохи покращуватися. Вона закликає до життя, вселяє оптимізм, оповідаючи про поворот у долі, проблеск надії, поліпшення фізичного стану та ясність думки. Порівняно з похмурою «Весною», музика «Мрії» тепла та енергійна, вільна, з широким вокальним діапазоном. Композитор написав у рукописі свого пісенника: «У другій половині 1944 року мій стан покращився, я вже можу вставати. Весною 1945 року в мене настрій веселий, на початку серпня вирушаю на північ провінції Цзянсу, щоб взяти участь у житті Четвертої Армії» (цит. за: Ван Юй, 1997: 8). Отже, через два роки нова пісня продемонструвала зміни у фізичній формі та настроях її автора.

«Мрія» дарує радість безкінечної надії, малює захопливі картини світлого майбутнього, де панує радість, де в пошані праця і прославляються герої, що не бояться небезпек. Таким чином, загальний стан для концертного виконання можна охарактеризувати як піднесений і вільний. Тональний план в загальному сенсі складає шлях від *соль мінору* до *Сі-бемоль мажору* зі значними контрастами і модуляційними відхилами. Позитивний настрій створюється завдяки висхідним рухам шістнадцятих у партії фортепіано, голосу вгору і вниз, стан радості *Юе* стримується нотками світлої журби, тому що ми побачимо результат здійснень не зараз, а лише у далекому майбутньому.

Коли співачка Лі Сюїн вперше вирішив виконати цю пісню, він зустрівся з Чжу Цзяньєром. Виконавиця згадує, що під час обговорення цієї пісні в очах композитора заблищали сльози. Він люб'язно посміхнувся і сказав: «Це єдиний радісний і веселий твір у моїй ранній творчості» (Лі Сюїн, 2012). Але, як зазначає співачка, коли я виконую цей твір, я завжди бачу перед собою радісний вираз очей Чжу Цзянь'єра, і згадую, як ми разом обговорювали цю

пісню. Після цього виконавцю неважко уявити хворобливий стан, у якому композитор тоді перебував, та збуджений настрій молодого композитора після одужання від важкої хвороби. Тому у «Мрії» демонструються складніші, порівняно з попередньою пісню, відтінки переживань. Вона покликана передати дуже багато захопливих настроїв та надій, які відбуваються протягом одного дня життя – радість порятунку з безвиході та безмежної надії на майбутнє. Тому «виконавська тональність» така: *активний стан вимови, виразна хвилястість вокальної лінії, радісний стан, сповнений прекрасних надій.*

Для вокаліста ця пісня представляє величезне поле звукового простору, в якому реалізуються такі складні виконавські прийоми, як стрибки на широкі інтервали, найскладніша філігранна мелізматика, хроматичні ходи, поєднання різних видів інтонування тощо. Емоційні переживання мають змінюватися залежно від чотирьох різних рівнів «мрії»: «весняна мрія» (春的梦), «поетична мрія» (诗的梦), «моя мрія» (我的梦), «червона мрія» (红的梦) (Лі Сюїн, 2012).

За словами Лі Сюїн, який довго спілкувався з композитором, «це ключ до розуміння того, як треба співати цю п'єсу» (там само), оскільки в єдиному музичному полотні поєдналися любов, особисте щастя та успіх рідної країни.

У першому куплеті пісні, де йдеться про красу та здоров'я людини, задіяний дуже високий діапазон звучання, У перших трьох фразах «весняної мрії» інтервал дуже широкий – від *re1* першої октави «стрибком» до *сі-бемоль2* другої октави. Радість автора через покращення стану здоров'я оживає в нотах, тому, коли співаємо фразу високого регістру «Я бачу сон, що в мене золоті крила», потрібно виконувати її дуже легко та радісно. Автор намагається передати радісні емоції, тому у області високого діапазону потрібно відтворити життєрадісні відчуття. Далі мелодія стрімко опускається вниз.

Епізод пісні, пов'язаний з «поетичною мрією», нагадує багатопланову картину, створену з сотень образів та подій. Музика стає дуже ритмічною, при

виконанні лінія голосу повинна мати м'яку хвилястість, ніби купання в весняному повітрі, легке хвилювання, передаючи чарівну відчуття поезії та живопису.

Під час виконання слів «Поспішають люди, їдуть машини, летять літаки» великого значення надається пульсації та звуконаслідувальним засобам, що створюють образ сучасного урбанізованого суспільства. Велике значення має звукові барви у лініях вокалу та фортепіано, що відображають образи весни, де голос інтонаційно імітує спів птахів, а партія фортепіано – швидкі потоки вод. Загальний настрій – піднесений, одухотворений, поетичний, гармонійний план супроводу – насичений альтерованими гармоніями.

У пісні також оповідається про відродження життя у північній провінції Цзянсу континентального Китаю. Кульмінаційний епізод пісні пов'язаний з «червоною мрією», він виконується у максимальному динамічному діапазоні на словах:

*Обійму тебе, О,  
Співаю тобі,  
прославляю тебе. О,  
Прагну тебе, О,  
Люблю тебе. О!*

У високому регістрі у п'яти фразах «Обіймаю тебе, о, співаю тобі, о, прославляю тебе, о, прагну тебе, о люблю тебе», емоції поступово нарастають, доки на вигук «Ах!». Дві ноти *сі-бемоль2* т. 57-58 формують кульмінаційний інтонаційний хід. Під час їх виконання потрібно звернути увагу на мелодію, щоб зберегти безперервність емоцій. У т. 58 довгий *сі-бемоль2* – найсильніший та найгучніший ноті для сопрано досягається максимальна напруга, втілюючи дух «співу найсильнішого звуку життя» (Лі Сюїн, 2012) в гармонії *Соль-бемоль Мажор*, яка перед розв'язанням у *Сі-бемоль Мажор* надає особливо піднесеного емоційного забарвлення. Тут потрібно звернути увагу на коректне визначення місць для вдиху, підтримку безперервності емоцій, виконання на одному подиху.



Отже, рання камерно-вокальна творчість Чжу Цзяньєра (1940-ті роки), що стала етапом пошуку та формування музичної мови композитора, збіглася з «експериментальним» періодом становлення китайської камерно-вокальної музики XX століття. У зв'язку з цим композитор опинився серед першопрохідців у спробах творчого синтезу національного та європейського музичного досвіду.

Ранні камерно-вокальні твори Чжу Цзяньєра виникли на ґрунті, підготовленому китайськими вокальними жанрами кінця XIX – початку XX століття та загальноєвропейськими класико-романтичними традиціями, що дало поштовх розквіту національних композиторських шкіл. Вокальний цикл ор.1 та пісні, створені в 1944 році, стали «пробою пера» композитора, коли він формував засоби виразності своєї музичної мови. Отже, ранній період творчості, зокрема, сфера камерно-вокальної музики, сформував індивідуальність композиторського стилю Чжу Цзяньєра. Пісні 1940-х років характеризуються барвистим письмом, яскраво представляючи індивідуальність композиторського стилю митця, який уже в той час став музикантом високого рівня.

Виконавиця камерно-вокальних творів Чжу Цзяньєра Лі Сюїн (2012) вважає, що вокальні твори композитора відповідають високим художнім стандартам мистецтва, його пісні випромінюють світ ліричних настроїв та переживань людини. Коли автор пише серцем, виконавець також має співати серцем – це і є «від серця до серця» (Лі Сюїн, 2012).

Наприклад, пісні «Весно, коли ти повернешся» і «Мрія», на думку співачки, написані від щирого серця, з усією душею. Міняючись серцями, чи можемо і ми, виконавці, від щирого серця глибоко зрозуміти та пізнати твір, а потім віддати всі сили для його інтерпретації та виконання? Дружина пана Чжу Цзянь'єра, Шу Цюнь, слухаючи виконання двох пісень, сказала Лі Сюїн: «Виконувати такі твори потрібно з відчуттям епохи, співати так, як співали вокалісти 30-40-х років XX століття» (там само).

Виконавиця вважає, що її розуміння та дії щодо слів композитора

стосуються людини, яка живе на початку ХХІ століття, тому є очевидним неможливість повернутися до стану співаків першої половини ХХ століття. Але ми не можемо через це ігнорувати чи упускати розуміння та аналіз контексту створення твору, біографії автора, соціального середовища тощо. Більш того, розуміння твору та автора має починатися з серця, здійснювати «духовне спілкування» з митцем іншого часу та простору. Тільки тоді ми зможемо добре використати «мову» нашої сучасної епохи для інтерпретації обстановки та настрою епохи твору — прагнучи не до зовнішньої, а до духовної схожості, щоб досягти «духовного розуміння» та «духовного злиття» (Лі Сюїн, 2012).

Виконавцям – професіоналам необхідно зосередитися на інтерпретації, для чого важлива глибина пізнання матеріалу та його розуміння. Цьому передуює велика робота – вивчення особи композитора, історії створення твору, чому він присвячений, хто його співав раніше і як. Отже, ми можемо краще застосовувати «дискурсивний» підхід нашого часу, зрозуміти мотиви автора. Почати потрібно з серця, відчувати те, що відчували митці різних країн і часів. У цьому сенсі інтерпретація – не пошук форми, не декорації для сцени, це «пряме спілкування з душею» в спробі розгадати волю Божу» (там само).

## **2.2. Розвиток взаємодії національної та західної звуковисотних систем у камерно-вокальній творчості Дін Шаньде**

Дін Шанде<sup>3</sup> (1911-1995) – видатний китайський композитор, піаніст і

---

<sup>3</sup> У перші роки навчання він вивчав виконавство на багатьох інструментах, був прийнятий до Шанхайської національної музичної консерваторії восени 1928 року і навчався у Чжу Сіцина, Хуан Цзи та Френка. Після закінчення університету він обіймав посаду професора музики у жіночому нормальному коледжі Тяньцзіня Хебей. Після того, як він став директором Шанхайської національної консерваторії музики, у 1947 році він вирушив на навчання до Франції, до Паризької музичної консерваторії, де вивчав композицію у Н. Буланже та А. Онеггера. Після повернення до Китаю Дін Шаньде обіймав посаду віце-президента Шанхайської консерваторії, заступника голови Шанхайського відділення Асоціації китайських музикантів, президента та головного редактора Шанхайського музичного видавництва, а також заступника голови Асоціації китайських музикантів. Дін

музичний педагог, відомий не лише в своїй країні, а й за її межами. Цей музикант який створив багато прекрасних музичних творів і отримав високий статус в історії сучасної китайської музики. Його твори були не лише визнані багатьма професіоналами, але й глибоко улюблені слухачами. Жанровий діапазон робіт пана Дін Шаньде широкий і варіюється від дитячих сюїт для фортепіано, художніх пісень, народних пісень до фортепіанного акомпанементу концертів та симфоній тощо.

Творча спадщина музиканта складає 36 опусів, що включають фортепіанну, камерну, вокальну, симфонічну, хорову музику, та ще більш двадцяти неопублікованих творів або без присвоєння номера опусу. На додаток до створення великої кількості музики, Дін Шаньде також написав багато статей про музичні дослідження та музичну освіту, які залишили нам цінну музикознавчу спадщину. Вчений є автором більш ніж ста наукових та чотирьох монографій, серед яких, – «Контрапункт суворого стилю» (1952), «Подвійний контрапункт» (1954), «Нариси з техніки фуги» (1957), «Дослідження про прийоми композиції» (1987).

Унікальність композиторського шляху Дін Шаньде вже у 1930-40-х роках була зумовлена залученням «до традиційної музики, можливість отримання музичної освіти за європейською системою, тісні професійні контакти із музикантами, незвичайний для китайського музиканта слуховий досвід, що включає окрім китайської національної музики високі зразки європейської» (Ден Кайюань, 2018: 93) музичної культури. Їх потужний вплив, сприйнятий композитором у молоді роки, дав паростки, коли Дін Шаньде став писати музику.

Музикант протягом усього свого життя навчався. Його творчий метод не залишався незмінним. З кожним наступним опусом він вступав у область пізнання нових особливостей ладо-гармонічних систем, принципів побудови форм, прийомів фактурного письма, економії художніх засобів та

---

Шаньде має дуже високий статус у музичній індустрії в країні та за кордоном і зробив величезний внесок у розвиток музики в Китаї.

розпорядження ними, методів розвитку «із ядра», способів використання гармонічних та реєстрових барв.

Безумовно, на камерно-вокальну творчість композитора вплинуло європейське пісенне мистецтво, що «у XIX столітті було дуже романтичним та надихаючим» (Чжан Лілі, 2017: 4). Щоб краще висловити почуття та сенси, які хоче передати пісня, у ній мають ідеально поєднуватися музика та поезія. Тому в художніх піснях, чи то лірика у поетичній формі, чи зворушливий спів, супровід фортепіано становить дуже важливу і невід’ємну частину твору.

Дін Шаньде «пише всю пісню відразу, а не акомпанемент до неї після того, як була написана пісня. Для нього вся пісня – це цілісний продукт єдиного загального мислення» (Чжан Лілі, 2017: 5). Дін Шаньде стверджував, що «містичне мислення в галузі написання пісень походить із Заходу» (цит. за: Чжан Лілі, 2017: 12) і називав себе «реаліст» (там само). Композитор вивчав західні техніки композиції, вважаючи глибоке відчуття національної музичної спадщини визначальним.

Серед величезної кількості музичних творів Дін Шаньде багато видатних художніх пісень. До найбільш репрезентативних належать «Ода Голові Мао», «Місячна ніч у Яньнані», «Гірська пісня врожаю», «Коли розквітне сакура», «Сонце радісно сходить», «Прекрасна троянда», «Майра», вокальний цикл «Поетичні замальовки Західного Юньнаня» тощо. Ці пісні були створені в певному історичному контексті та мають виразний дух часу. Зміст камерно-вокальної творчості Дін Шаньде різноманітний: патріотичні пісні, селянська тематика, обробки трудового та обрядового фольклору, філософські символічні картини, іронічно-сатиричні пісні, пейзажна та любовна лірика

Композитор звертається до різних поетичних текстів. Серед них – класична давня китайська поезія (Цюй Юань), народні пісні (Тянь Дефан, Ван Лаоцзю), «сільська тематика» (Цуй Лецюань), партіотичні вірші (Сяо Хуа, Чжоу Ган, Фан Цзюнь), сучасна поетична лірика (Шао Юнцян), творчість поетів, що жили протягом XX століття (Лі Цзі, Ю Хуосяо, Су Боцін, Куан

Чжибай, Чжай Хун'юсі, Цзінь Бо).

Художні пісні Дін Шаньде відображають внутрішні переживання персонажів. Їх виконання, на думку Лінь На (2011) «схоже на манеру малювання штрихами. Такі малюнки потрібно малювати дуже тонким пером, а пісні, за аналогією, асоціюються з точними, делікатними, елегантними та емоційно насиченими звуками» (Лінь На, 2011: 79).

### **2.2.1. Художня пісня «Місячна ніч у Яньнані»**

Художня пісня «Місячна ніч у Яньнані» (1961) є однією з найяскравіших камерно-вокальних творів, що відображають унікальний стиль творчості Дін Шаньде, де національна складова «вбудовується» у західну ладо-тональну систему. Лю Фен (2015), доцент музичного факультету Художнього коледжу при Хайнаньському університеті в своєму дослідженні написав, що «вокальна композиція “Місячна ніч у Яньнані” є однією з 32 найвідоміших пісень Дін Шаньде. Вона демонструє унікальні творчі прийоми композитора, відображає національний стиль та особливості того часу, якому він присвячений, а також має велику літературну, естетичну та педагогічну цінність» (Лю Фен, 2015: 7).

Літературний текст пісні «Місячна ніч у Яньнані» взято з однойменної поеми Лі Цзі, написаної в липні 1961 року. У ньому вісім строф, розділених на чотири частини. Ці вірші описують вигляд Яньаня, який постає перед Лі Цзі, що повертався до округу вночі, а також відчуття, викликане у поета:

*Котить свої чисті води ріка Хуанхе,  
Блакитне небо розкинулося над Яньань.  
Люди Яньаня засліплені красою місяця.  
Гори й ріки виблискують сріблом.  
Дивлячись на них, хочеться співати пісні на березі ріки.  
Нехай люди посплять сьогодні ввечері.*

Перші чотири речення в основному описують пейзаж Яньаня. «Гори», «ріка», «люди» та «місяць» утворюють витончену картину ночі – тихої та прекрасної. Останні фрази нерозривно пов'язані з першими: заклик людей

«спати сьогодні ввечері» показує, що автор глибоко любить людей Яньаня та сам округ. Формулювання поета гармонійно поєднується з образами, які він обрав. Використання певних слів не лише розширює структуру пісні та робить її ритм жвавішим, але й, що важливіше, додає тексту багатий зміст і дає вокалісту ширший простір для вільної інтерпретації настрою композиції.

Оригінальний текст складається з двох частин. Дін Шаньде при створенні свого твору розділив музичну структуру на дві частини з підрозділами. Він відійшов від вихідного матеріалу, змінивши оригінальну структуру літературного тексту, збагатив композицію унікальними музичними прийомами та надав їй глибшого та більш емоційного звучання. У жанрі народних пісень Шеньсі «Сінтянью» (信天游) довгі ноти наприкінці першого рядка зазвичай супроводжуються розспівом на заповнювальні слова "йо" (哟), "ей" (哎), "оу" (噢) (Лю Фен, 2015: 7). Композитор також додав у цю пісню багато заповнювальних слів для вираження інтонації, що надало твору більшої національної самобутності та розмовності.

Музичний текст розділений на дві частини та чотири підрозділи. Він має специфічну структуру. З самого початку інструментального вступу створюється особливий настрій та атмосферу – це одна з головних особливостей творчості Дін Шаньде. На початку вступу мелодія *Andante* звучить повільно та тихо.

Композитор застосовує змішані техніки письма – вертикальні побудови, що включають елементи тризвуків, кварто-квінтових побудов, утворюючи своєрідні звукові плями, що відтворюють певну звукозображальну функцію. Завдяки фортепіанному акомпанементу, що виконується розширеними пентатонними акордами, мелодія набуває місцевого колориту Північного Шеньсі, який, здається, веде нас за собою в тиху та спокійну ніч.

Після вступної частини слідує два такти, у яких легкі та рівні квартові та квінтові акорди шістнадцятими нотами готують слухача до входу вокальної партії. Надалі ця фігурація фортепіанного акомпанементу, що повторюється

протягом усієї пісні, стає основою, що грає роль зв'язуючого елементу. Перший розділ представлена двома пасажами з короткими зв'язками. Виразними засобами композиторського письма автор показує глибокі почуття людей до Яньаня, революційної святині китайців. Суть цього прийому полягає у побудові музичних фраз із двох частин-речень, що дуже популярно у північних народів.

Завдяки специфічній побудові, характерній для гірських пісень Північного Шеньсі, – це період з двома антифонними фразами, використовується популярний у Шеньсі лад *Чжі*. Вставка інтерлюдії з використанням збільшених тризвуків та колористичних акордів, побудованих квартами та квінтами, переводить перший період у ладі *До Чжі* у другий період у ладі *Фа Чжі*. Це також структура з двома антифонними фразами. Зв'язок між двома частинами полягає в квартовому секвенційному пересуванні ладу *До Чжі* до *Фа-Чжі* та загальної каденції. Після закінчення першої частини йде 10-тактовий фрагмент, що знову повертає до атмосфери спокійної ночі.

Другий розділ загалом також складається з двох періодів. Хоча фактура супроводу тут така сама, як у першій частині, темп прискорюється (*Piu mosso*), а атмосфера стає більш живою. Третій період написаний у ладі *До Юй*, лінія мелодії безперервно зазнає злетів і падінь, що супроводжуються синкопованим ритмом, показуючи збуджений настрій героя. У четвертому фрагменті модуляція у лад *Соль-бемоль Юй* посилює емоційне напруження. Хоча тональність цього уривку відрізняється від попереднього, тут також використовується прийом парафразу на оригінальну мелодію, який спів сусідніх строф робить схожим на метафору «вигук – відгук луни», що також покликане показати внутрішній стан страждаючого серця героя. Остання строфа «*Нехай люди посплять сьогодні ввечері*» не закінчується в основному тоні *Соль Юй*, голос робить «стрибок» угору на домінантову ступінь *Ре*, створюючи інтонацію питання, сповнену впевненості.

Пісня «Місячна ніч у Яньані» є вираженою модальною мелодією,



написаною у повній відповідності з національними традиціями. Її розгортання відбувається за принципами китайської національної ладової системи. Її організація у пісні являє цілу низку модуляцій, що надають твору багатства гармонійних фарб та яскравий, свіжий національний колорит. Дослідник Лю Фен (2015) розглядає модуляційний план пісні, вважаючи за основу систему тоніки *Гун* (宫, gōng - I ступінь), називаючи дану побудову «принципом "спільної каденції"» (Лю Фен, 2015: 9), оскільки обидві частини завершуються в одній системі *Сі-бемоль Гун*, що утворює структурну цілісність. Оглядаючи тональний план твору з точки зору системи тоніки перший розділ починається з системи *Фа Гун* у ладі *Чжен* на V ступені, переходить на кварту вгору до системи *Сі-бемоль Гун* у лад *Фа Чжі*, а потім ще на кварту вгору до системи *Мі-бемоль Гун* у лад *До Юй* у першому періоді другої частини. Твір завершується в системі *Сі-бемоль Гун* у ладі *Соль Юй*, у тій самій системі *Гун*.

Дін Шаньде, будучи гарним піаністом, завжди надавав великого значення створенню фортепіанного акомпанементу. Композитор прагнув до тісного поєднання супроводу зі змістом, вираження поетичної атмосфери та внутрішнього світу персонажів, підкреслюючи, що «при виконанні фортепіанного акомпанементу до пісні необхідно звертати увагу на фактуру, текст та емоції пісні. Акомпанемент має бути близьким до змісту пісні, висловлювати художню концепцію поезії та почуття персонажу» (Ван Даянь, 2009: 234).

Як і в багатьох інших художніх піснях Дін Шаньде, прелюдія до цієї пісні бадьорить і налаштовує на оптимістичний лад. Перші вісім тактів басу – це основні звуки гармонії, що підтримуються квінтовими та октавними протяжними звуками, а звуки у високому регістрі мелодії мають типовий для північних народів Шеньсі тон. Виконавець повинен грати з постійною швидкістю та динамікою або на *mp*, або на *p*, звертаючи увагу на виконання художньої концепції пісні та дотримання місцевого народного стилю. Після невеличкої паузи двома тактами арпеджованого малюнку у формі дуги, у трохи швидшому темпі, готується вхід вокальної мелодії. Під час гри важливо

відчувати дихання та використовувати емоційну виразність, щоб надихати виконавця.

Супровід у двох частинах пісні майже ідентичний, проміжок посередині також майже збігається з вступом. Однак супровід у двох підрозділах кожної частини має контрастні риси. У першому і третьому періодах використовується фактура, що поєднує басову партію лівої руки у чвертях і арпеджіо у правій руці шістнадцятими тривалостями. Вони надають звукозображальний ефект місячної ночі та мерехтливих водних блисків. Цей фактурний малюнок є основним у супроводі пісні. У другому і четвертому періодах використовується фактура з акордовими структурами у шістнадцятках або восьмих нотах у лівій руці, тоді як права рука грає мелодію пісні в октаву, що створює враження чіткості та єдності. Темп акомпанементу змінюється, що досягається скороченням акордів. Ці акорди не є узгодженими. Така зміна повністю узгодженого попереднього інтервалу призводить до контрастності, що покращує колорит усього твору та дає відчуття яскравішого пейзажу, залитого світлом нічного місяця.

На слові «Небо» на другій долі з'являється дисонанс збільшеного тризвуку зі зниженими другою та шостою ступенями. Це створює колористичний контраст із попередніми повністю консонансними інтервалами, посилює образність твору та робить нічний пейзаж більш виразним. У тритактовій зв'язуючій частині між першим і другим періодами бас супроводу змінюється від одиничних нот до щільно розташованих акордів із додаванням альтерацій, дещо посилюючи емоційність. Під час гри слід звертати увагу на зміни динаміки, кольору та темпу. Особливо у такті безпосередньо перед вступом голосу важливо добре узгодити цей момент з виконавцем.

Крім того, під час гри на фортепіано слід звертати увагу на розвиток ладу та тональності пісні. Наприклад, на початку другого розділу лад змінюється з *Фа Чжі* на *До Юй*. У супроводі модуляція відбувається природно через застосування альтерованих акордів. Фортепіанний супровід повинен звертати

увагу на зв'язок модуляцій, плавно переходячи до наступного розділу музики під єдиним арпеджованим малюнком у шістнадцятках. Також у акомпанементі має враховуватися відповідність стилю акомпанементу народних пісень Шеньсі.

У китайській художній вокальній композиції зазвичай використовують стиль бельканто або поєднання західного та китайського методів співу. Коли виконують пісню «Місячна ніч у Яньані», особливу увагу звертають на утворення єдиного музичного образу між текстом пісні та музикою, яка створює загальну атмосферу веде мелодію соліста. У цій пісні не вимагається великої майстерності, щоб створити відповідний настрій, оскільки вона спочатку розрахована на масштабну аудиторію та має чудовий емоційний вплив, розрахований на ефектність при включенні у великі концертні програми. Співак повинен звернути увагу на емоційний зв'язок з музикою, щоб вчасно та синхронно змінювати інтенсивність звуку, швидкість, тембр. Емоційний стан співака повинен змінювати силу звуку, темп і тембр відповідно до музичної атмосфери, відтворюючи витончену національну стилістику мистецьких пісень Дін Шаньде. Стил композитора в цій авторській пісні унікальний, і треба вміти відобразити його оригінальність та відчутти його відмінність від аутентичної народної пісні.

Мова тексту пісні «Місячна ніч у Яньані» належить до сучасної поезії, близька до життя, проста та щира. Мелодія природно й тісно поєднується з мовою, маючи розмовний характер. Під час співу слід, аналізуючи текст, вловити поетичну атмосферу, відчутти себе в описаній ситуації, досягаючи гармонійної єдності звуку й емоцій у вокальному виконанні. Тому, аналізуючи лірику, треба спочатку зрозуміти художню концепцію поеми, а потім, під час співу, знайти для себе те відчуття занурення в атмосферу образів, яке дозволить гармонійно об'єднати мелодію та гармонію при вокальному виконанні цього твору.

Китайська традиційна теорія співу узгоджує спів закінчень строф з подібними голосними китайської мови. Тому, у тексті «Місячна ніч у Яньані»

не акцентується текст перших частин речень, у яких звучать слова «прозорі», «сині», «круглі», а виділяються кінцеві слова другої частини кожного речення – «світло», «місяць», «вода», «сон». Основним звуком цих фраз є голосний, і тому під час співу голосний може бути відповідним чином розширений. Наскільки це можливо, перед римою можна додати фонему, що вимовляється відкритим носовим звуком. Коли звук вимовляється плоским язиком, м'яке піднебіння піднімається, а гортань залишається в нижньому положенні вимови, що породжує яскравий фронтальний звук. Також можна відзначити, що для отримання соковитої тембрової забарвленості звуку, створеної як невелике збагачення щодо чистого основного тону, у звуковій області голосного звуку при видиху повітря треба трохи підняти куточки рота, що ущільнить звук.

Цікаво, що в пісні «Місячна ніч у Яньані» наприкінці кожного речення використовуються вигуки «ей», «ах», «йю», «ох», «о» тощо. Під час співу слід ретельно відчувати інтонацію та емоції заповнювальних слів, співати їх зі щирістю. Крім того, через їх використання, з одного боку, музична фраза розширюється, а з іншого – ці слова мають довгу тривалість. Під час співу слід контролювати потік видиху, забезпечуючи повну тривалість довгих звуків та високих нот. Таким чином, оповідання передає більше відчуттів. Якщо не вдається підібрати потрібне слово з відповідною римою, то подібні вигуки рятують становище, безпосередньо затягуючи в потрібному місці текст пісні. Крім того, вони виражають різні емоції та відображають природні розмовні звички, що зустрічаються у місцевих народів, що населяють Шеньсі.

Не варто ставитися до цих беззмістовних складів легковажно, оскільки вони є інструментом, що дозволяє розширити навантажену змістом фразу як з боку початку, так і кінця, наповнюючи її різними емоціями та додаючи інтимності. Ще до концертного виступу треба ретельно розібрати, які емоції виражає той чи інший вигук і підібрати до нього відповідний тон.

Для того, щоб під час концертного виконання тривалий час контролювати своє дихання, треба звернути увагу на виконання розширеного

діапазону середніх та високих частот. Так, наприклад, на слові «а» (啊) у фразі «Небо над Яньанем блакитне а» відбувається стрибок з *re1* на *do2* та тримається протягом трьох з половиною тактів. Перед виконанням слід добре підготуватися: у момент вдиху миттєво уявити висоту звуку, відчуті легке наповнення та опір у попереку, і витримати повну музичну тривалість.

Діапазон цієї пісні *do1* – *соль2*, але мелодія, що виконується, зазвичай знаходиться у середньо-високому регістрі, так званому перехідному регістрі. Хоча це сприяє виявленню яскравого ліричного тембру співака, у перехідному регістрі гортань легко піднімається, а дихання – «спливає».

В рядках «В небі з'являється величезний круглий Місяць» неодноразово з'являються високі звуки *фа2*, *соль2*, що покликані змінити загальний тембр голосу, прикрашаючи його. Це зона переходу для тенорів і найскладніша зона змішування натурального та фальцетного регістрів для початківців. Під час співу слід звертати увагу на змішування натурального та фальцетного регістрів, зберігати стан глибокого вдиху. Тут лише глибоке дихання дозволяє підтримувати цілісність атмосфери пісні, не дроблячи її виконання на незв'язні фрагменти.

Композитор іноді застосовує доволі широку звуковисотну інтервалу амплітуду у мелодії. Так, наприклад, початок кожної фрази у перших двох реченнях, слова «Річні хвилі» та «Небо над» мають стрибки на октаву. Якщо розглядати інтервали цих двох місць разом, вони сягають дуодецими. Для звичайного виконавця це справжній виклик. Під час співу слід завчасно готувати дихання, щоб вдихнути достатню, адекватну кількість повітря, зберігати стабільність співочого апарату, особливо гортані. Чим вище рухається мелодія, тим більше слід звертати уваги на опускання дихання, досягаючи природності та єдності зміни регістрів.

Синкопи також неодноразово зустрічаються в цій пісні – лише у вокальній мелодії їх налічується двадцять чотири. Вони передають хвилювання головного героя. Співаючи ці синкопи, слід звертати увагу на зміни сили звуку. Початок кожного рядка має синкопований ритм, а мелодія

переважно рухається в середньо-високому регістрі. Перед фонацією дихання слід набирати глибше, співати «на повітрі», співати плавно й природно, передаючи тонкі зміни сили звуку на сильній і слабкій долях синкопи.

На початку другої частини, у фразі «Гори й річки сріблом сяють ей» з'являються знаки альтерації, а емоції пісні також змінюються. У цей момент слід зберігати стабільне та сильне дихання, тембр має бути яскравим і повним пристрасті, виражаючи безмежну глибину почуттів. Часті зміни динаміки від *crescendo* до *decrescendo* висувають високі вимоги до контролю дихання співака.

В основному, композицію «Місячна ніч у Яньані» можна віднести до ліричної пісні. При досить рухливій мелодії, емоції в ній відносно стійкі, а головна мета співу – «порушити почуття» (Лю Фен, 2015: 19). Перший розділ головним чином описує краєвиди Яньаня, емоційно досить спокійний, загальна лінія плавна, звучання м'яке, що зображує чудові краєвиди води в річці Яньхе, що сяє під місяцем. Другий розділ описує глибоку тугу за «людьми Яньаня», почуття палкі, а емоції переходять від спокою й стриманості до більш жвавих. Співаючи цю частину, слід бути сповненим пристрасті, звучання – яскравим і емоційним. Наприклад, на словах: «блискуче срібло», «гірський струмок» і «річна хвиля», коли вимова стає виразнішою та яскравішою, треба звернути увагу на інтимний характер тону, яким виражається захоплення картиною яньаньської ночі та прихильність до народу, що населяє цей край.

«Місячна ніч у Яньані» починається з *Andante*, потім рух пришвидшується у *Piu mosso*, потім повертається в *a tempo* і, нарешті, пісня знову закінчується в *Andante*. Загалом пісня виконується відносно спокійно та повільно. Іноді необхідно вносити невеликі корективи в темп, щоб краще передати зміст. Останні два такти вступу, за якими слідує початок першої частини вокальної партії рівні, але швидкість може бути належним чином прискорена при співі слів «люди Яньаня», а на словах «особливо круглий Місяць» може бути трохи сповільнена, даючи відчуття завершеності фрази.

Починаючи з другої частини, рух може бути незначно пришвидшений

порівняно з попереднім фрагментом, тому що атмосфера стає відносно активною. Крім того, в останньому реченні «нехай люди, посплять сьогодні ввечері, о» може бути доцільним уповільнення швидкості, оскільки це кінець усієї пісні. У пісні є значні уривки, коли лунає лише мелодія акомпанементу без слів, і діапазон її динаміки дещо ширший.

Найбільш значущі вислови цієї пісні чітко виділені, в основному позначками *mp* та *mf*. Під час співу слід дотримуватися відповідних нюансів сили звуку, гармонійно поєднуючи їх із загальним емоційним настроєм пісні. Звук має бути стабільним і барвистим, горло не слід надто широко відкривати, основним має бути звук середньої сили, якщо немає спеціальних позначок динаміки, у високому регістрі слід намагатися співати тихіше. У фразі «Люди Яньаня наймиліші йо» теситура висока, динаміка змінюється з *mf* на *f*, а звук «цзуй» (最, *zuì* - «найбільш») є найвищою нотою пісні. У більшості людей, що населяють Яньань, від природи дуже високі голоси, тому їх природний діапазон вищий, їм легше співати акцент на верхніх нотах з інтенсивністю від *mf* до *f*, де на слово «най-» припадає найвища нота пісні. Під час співу слід звертати увагу на опущене дихання, повністю відкривати резонатори, входити у високий стан співу та підкреслювати стверджувальну інтонацію тексту.

У фразі «Гори й річки сріблом сяють ей» лад змінюється, динаміка також посилюється до *mf*. Під час співу слід звертати увагу на контраст ладових барв. Кінцеве слово «о» закінчується не на тоніці, а на домінанті, залишаючи простір для роздумів. У музичній обробці можна використати вказівку *mezza voce* або *piano*, сповільнити темп, послабити силу звуку. Однак обов'язково слід витримувати тривалість звуку, не можна завершувати завчасно або втрачати опору дихання.

Ладо-тональне мислення композитора у пісні «Місячна ніч у Яньані» відзначається витонченим синтезом модальності та функціональності: пентатонний лад природньо створює єдину систему разом з тональною мажоро-мінорною гармонією та елементами хроматичної функціональності. Така «змішаність» технік письма породжує наявність у пісні не єдиного, а



декількох опорних тонів. Такий «ефект рівноправності тонів» (Ван Дуангуй, 2019: 84) виникає, на думку Ван Дуангуя через декілька причин: «по-перше, за рахунок того, що у вокальній мелодії відсутні хроматизми і напівтонові тяжіння до певного ступеня, а в партії фортепіано – дисонуючі акорди зі своїм розв'язанням. По-друге, кожен із зазначених тонів періодично збігається з сильною долею такту, а також виявляється виділеним за рахунок часової тривалості: мелодичний рух часто-густо зупиняється на них більше, ніж на один такт» (там само).

Переходячи від консонансних тональних акордів до включення дисонансів, автор досягає звуконаслідувального ефекту відблиску світла на воді. Основою ладу виступає модальна система, а саме, – лади *Чжен* і *Юй*, що поєднуються з альтерованими ступенями, наприклад, з II зниженим ступенем, що наближає звучання до стилістики імпресіонізму. Драматургічний контраст, що утворюється між ладами *Чжен* і *Юй* можна трактувати як перехід від світлого, природнього, епічного ладу *Чжен* до драматичного, особистісного *Юй*-ладу, що характеризує образ головного героя. Таким чином здійснюється символічний рух від зовнішнього спостереження до внутрішнього переживання.

Домінуючим є лад *Чжі*, характерний для північно-китайського стилю провінції Шенсі. Перехід до ладу *Юй* надає музиці ліричної глибини та емоційної напруги. Композитор використовує модуляції за квінтовым колом, що надає формі рух уперед і символізує розвиток емоцій. Кварткові стрибки створюють відчуття «відкритого простору», асоціюючись з просторами Шеньсі. Якщо проаналізувати процес кадансування у партії фортепіано, то можна помітити, що змість очікуваного завершення на тоні *Соль Юй*, мелодія стрибає вгору на тон *Ре*, створюючи ефект відкритого питання. Синкопований ритм у вокальній партії передає хвилювання героя, поступово посилюючи динаміку емоцій. Фортепіано відбиває прийоми гри та наслідує тембр китайського інструменту *гуцинь* через квінтово-октавні вертикальні побудови у вступі, розпливчасті арпеджіо, що нагадують перебирання струн.

### 2.2.2. Образ любовної лірики у пісні «Коханий дарує мені соняшник»

Серед камерно-вокальних творів композитора високу художню цінність має пісня «Коханий дарує мені соняшник» (1961) на слова сучасного поета Ю Хозцяо. Ця пісня сповнена краси, тонкої лірики та теплих почуттів. Дослідниця Чжан Лілі (2017) називає Дін Шанде найбільш представницьким композитором, що створює сучасну китайську музику. На її думку, «художні пісні пана Дін Шанде мають очевидні риси свого часу та володіють високим ступенем інтеграції поезії та музики, рідкісним вираженням почуттів» (Чжан Лілі, 2017: 4). У контексті ладо-тонального мислення композитора значний інтерес становить розгляд емоційної складової пісні, залучені техніки композиції, роль тексту та фортепіанного супроводу, а також навички, що необхідні для виконання цього твору.

Період створення пісні збігся з часом, коли інтелігенція «пішла в село, на гірські роботи» (Чжан Лілі, 2017: 5), тому текст має виразні ознаки того часу. Лірика має дуже впізнавані риси того часу. Пісня співається від імені дівчини, рівним оповідним тоном. Дівчина співає про свою любов, про те, як вона з нетерпінням чекає зустрічі з коханим.

Зазвичай закохані, виражаючи свої почуття, дарують троянди. На початку пісні дівчина, чекаючи на зустріч із коханим, сподівається, що він принесе їй червону троянду, сповнену любові та палку, як вогонь. Але коли вона бачить коханого, то з подивом вигукує:

*«Ох! Нема троянди, нема троянди!»*

У цей момент дівчина сильно замислюється: невже він не любить її? Адже він міг принести їй червону троянду, повну любові та ніжності! Вона трохи збентежена, адже в руках коханого – круглий соняшник. Її обранець пояснив їй, що це був соняшник, який він сам посадив і виростив уперше, опинившись у селі. Дівчина не отримала червону троянду, тому вона дуже роздратована та засмучена.

Але коли її коханий пояснює причину, вона помічає, що тон його мови

такий прекрасний. Дівчина не ображається через відсутність троянди; навпаки, їй здається, що голосу коханого під час пояснення був сповнений любові і звучав дуже мелодійно. Цей звичайний соняшник у руках коханого стає незвичайним. Цей золотистий соняшник наче перетворюється на маленьке сонце, що наповнює її серце теплом любові й випромінює сліпуче сяйво. Перший розділ тексту вводить нас у сюжет, виразно передаючи емоційний стан дівчини: очікування зустрічі з коханим, радість від побачення, захоплення кожним його рухом і навіть тоном голосу.

Другий розділ:

*«Ах! Він подарував мені цей соняшник,  
цей соняшник, схожий на стільник».*

Порівняння соняшника зі стільником (де є солодкий мед) передає думку дівчини, що в подарунку коханого, як у стільнику, міститься любов солодша за мед.

Коханий просить дівчину посадити соняшник біля вікна, щоб, піднімаючи очі, вона бачила життєрадісну квітку і щоразу згадувала його, тим самим ніжно висловлюючи свої щирі почуття:

*«Я сподіваюся, що ти зможеш побачити соняшник,  
повний життєвих сил, як тільки виглянеш у вікно.  
Я сподіваюся, що ти будеш думати  
про мене кожного разу,  
коли побачиш соняшник».*

Цими словами хлопець неявно виражає свою найщирішу прихильність до дівчини. Дівчина також визнається в коханні по-своєму:

*«Кожного разу, коли я бачу круглий соняшник,  
мені здається, що я бачу крізь нього  
твоє посміхаюче обличчя.  
Коли соняшник хитається від вітру,  
мені здається, що коханий  
сміється і махає мені рукою».*

Дівчина тонко розуміє це ніжне визнання. Щоразу, коли вона дивиться на соняшник, їй здається, що крізь його круглу форму вона бачить усмішку

коханого. Завершується пісня двічі повтореним рядком:

*«Коханий подарував соняшник»,*

виражаючи глибоку любов, яку дівчина відчуває через соняшник, та щастя, що сповнює її. Інтенсивне вираження почуттів та зміна мелодій роблять цю пісню живою та цікавою. Пісня виблискує щастям, вона жива та цікава завдяки вкрай емоційному виразу та безперервній трансформації мелодії.

Пісня «Коханий дарує мені соняшник» містить багату гаму почуттів. Виконавець повинен особливо уважно передати цю багатогранність та розвиток емоцій. Для цього насамперед потрібно глибоко зрозуміти зміст пісні, дозволити емоціям вести виконання, постійно змінювати тембр відповідно до тексту та мелодії. Кожен склад має звучати в єдиному резонаторі для досягнення одноманітності звуку. Ритм пісні досить плавний, темп повільний. Виконавець повинен дбати про постійно округлий тембр і суворо контролювати дихання, використовуючи мінімальні зміни для передачі емоційних нюансів.

Виконання камерної пісні відрізняється від оперного. Навіть якщо співак бажає передати певні зміни настрою, він не повинен робити це через підсилення гучності або різку зміну тембру, оскільки це може легко зруйнувати поетичність та емоційний зміст пісні. Це вимагає від виконавця надзвичайно точної та витонченої роботи над звуком і емоціями, щоб ефективніше передати атмосферу та почуття пісні.

З точки зору музичної форми, структура пісні є тричастинною. Незважаючи на часті модуляції, вони відбуваються у стабільному контексті. Зміна тональностей надають музичному змісту динамізму, допомагають ефективніше передавати емоції, роблять образ повнішим, збагачують гармонійність мелодики та сприяють розвитку музичної сюжетної лінії.

У пісні пентатонний лад природньо «живе» в межах тональної гармонії. У пісні «Коханий дарує мені соняшник» перша модуляція від тональності *Соль-бемоль Мажор* у *Сі мажор*. Друга модуляція — плавний перехід від *Соль Мажору* до *Сі-бемоль Мажору*. Третя – від *Сі-бемоль Мажору* в паралельний

*соль мінор*. Четверта модуляція – від *Сі-бемоль Мажору* до *Соль-бемоль мажору*. Кожна модуляція дуже оригінальна, вона відбувається дуже креативно, і кожного разу, коли виконується перехід в іншу тональність, застосовується збільшений септакорд. Збільшений септакорд може посилити ефект розширення, збагатити гармонійний зміст, збагатити звуковий колорит пісні та створити чарівнішу атмосферу. Тому, зважаючи на навчання композитора у Франції, можна спостерігати вплив на нього стилістики імпресіоністів, оскільки цей художній напрям найбільше зосереджений на створенні звукового кольору.

Використання збільшених тризвуків дозволяє музиці поступово відходити від гармонійної системи мажоро-мінору, створюючи в переплетенні гармоній атмосферу таємничості та ілюзорності, посилюючи здатність твору передавати атмосферу. Це надало можливість зберегти національні традиції, звільнивши при цьому музику від суворих академічних обмежень.

Щоб зробити музичний супровід пісні більш вільним, автор дозволив музиці дійти до крайності в емоційному вираженні, використовуючи для цього відносно коротку і не дуже правильну форму та невеликий ступінь транспонування. Він показує емоційні зміни невеликими змінами тону музики, не руйнуючи красу лірики і, водночас, дозволяючи слухачам насолодитися неймовірним звуковим роздоллям.

Перший розділ пісні використовує пентатоновий лад, після цього композитор змінює звучання, додаючи кожній новій тональності сьомий ступень. На ньому формується септакорд, який не руйнує гармонію музики та лірики. Такі тональні відносини додають музиці атмосферності та привабливості. Невеликі зміни тональності передають емоційні зміни в пісні, не руйнуючи при цьому красу тексту, забезпечуючи слухачам винятковий аудіальний досвід. Це підвищило виразність ладу, не порушуючи при цьому гармонійного поєднання музики та тексту.

Фортепіанний супровід – дуже важлива частина художніх пісень, він може принести в поетичну лірику більш красиву атмосферу, показати багаті та

делікатні емоції, посилити вплив пісень, дозволити пісні та акомпанементу протистояти один одному. Партія фортепіано здатна посилити настрій, який виражає пісня. У пісні «Коханий дарує мені соняшник» вступна частина за допомогою повільного фортепіанного ритму передає очікування дівчини на зустріч з коханим, ефективно вводячи слухача в атмосферу, підсилюючи солодке почуття кохання та створюючи очікування сюжету пісні. Фортепіанна партія дає співакові час для введення в необхідний емоційний стан.

Завдяки фортепіано виконавиці зручніше відчувати себе у модуляційних переходах через підтримку звучання при супроводу, уникаючи проблем з тоном звуку. Завдяки тембровому забарвленню мелодії і змінам ладо-тональної атмосфери співачка занурює слухачів історію кохання молодого чоловіка та жінки.

Зміни гармонічних барв краще відбивають психологічний стан дівчини, завдяки чому слухач глибше розуміє стан їх відносин, їх почуття, чому коханий подарував дівчині саме соняшник, а не червону троянду, відчуваємо ніжне вираження кохання хлопця та захоплення дівчини соняшником. Завдяки підсиленню фортепіанної партії та розвитку сюжету в тексті, невеликі модуляції поступово підводять пісню до кульмінації, дозволяючи співакові через свій голос повніше та багатше розкрити зміст і почуття, вкладені в пісню.

Тричастинна форма пісні (АВА') будується за допомогою чергування епізодів за допомогою модуляцій, кожна з яких привносить своє емоційне забарвлення. Найчастіше – це збудження, збільшення хвилювання. Характер музики в цілому спокійний, для збереження медитативного характеру, переважають повільні тривалості, які розспівуються. Синкопування використане мінімально, виключно для створення змін в бік схвилюваного настрою.

Маючи при ключі знаки певної тональної гармонії, композитор вміло вбудовує в кожную з них елементи пентатонного ладу. Тим самим він залишає незмінною національну основу музики, збагачуючи її сучасними елементами західної ладо-тональної системи. Наприклад, у фортепіанному вступі

застосовуються пентатонові кластерні вертикальні побудови. В цілому супровід є своєрідним емоційним каталізатором. Інструмент також створює необхідну звукову атмосферу. У вступі арпеджіо у верхньому регістрі імітують сяйво соняшника. У модуляційних переходах саме фортепіано проводить через звукові фрази та вертикальні звуковисотні будови поступові тональні та хроматичні зрушення. Верхній голос акомпанементу у правій руці часто дублює голос співачки, підсилюючи його таким чином.

Твір відображає ідеологію епохи «відправки молоді в село» (Чжан Лілі, 2017: 5), що контрастує зі звичною любовною символікою – замість троянди герой дарує соняшник, що символізує обмеження вибору і підкреслює реальну ситуацію. Таким чином, в пісні відбувається переосмислення любовної теми через призму праці – соняшник замість троянди.

Структурна драматургія тексту умовно може бути викладена таким чином: Очікування дівчини – Здивування («О! Нема троянди!») – переосмислення («його голос звучить мелодійно») – трансформація образу (соняшник стає «маленьким сонцем») – взаємність почуттів («коли коливається – наче він махає»). В процесі співу важливо звертати увагу на виконавську техніку, вибір тембру та регістрову динаміку. Діапазон співачки потребує контролю перехідного регістру, особливо в епізодах високих нот. Фразування довгих фраз на словах «Соняшник», «Ах» вимагають дихальної опори. Темброва і динамічна палітра голосу повинна змінюватися – від легкого співу з півголосу у початковій розповіді до насиченого ліричного тембру у кульмінаціях.

### **2.2.3. Творчі пошуки звуковисотної системи у вокальному циклі «Поетичні замальовки Західного Юньнаня»: взаємодія пентатоніки та західного авангарду**

Вокальний цикл Дін Шаньде «Поетичні замальовки Західного Юньнаня» (1984) був створений на слова сучасного поета Чжай Хун'юсі. На думку дослідника Чжен Сюлін (2018), в даному творі музикант «досяг



чудового художнього рівня композиції завдяки використанню багатств народної музики та впевненого знання композиційних прийомів Західної Європи. Він розвивається у своїй творчості завдяки постійним інноваціям та саморозвитку» (Чжен Сюлін, 2018: 34).

Створюючи музичні замальовки одного з районів Китаю, Дін Шаньде майстерно поєднує сучасні композиторські прийоми з національною ладо-інтонаційністю, безпосередньо висловлює почуття та за допомогою художньої виразності перетворює звичайні пейзажні образи, описані в оригінальних віршах, на об'ємні музичні картини, оспівуючи красу батьківщини. Перед слухачем постає мальовниче полотно, на якому зображені високі красиві гори та повноводні річки. Ліричний твір йде прямо від серця, а оригінальна поезія підкріплює впевненість у правильному розумінні музичних образів. Фортепіанний акомпанемент відіграє вагомую роль у художньому відтворенні пісень циклу, що підтверджують слова самого Дін Шаньде: «Я завжди приділяв велику увагу акомпанементу, прагнучи досягти тісного зв'язку зі змістом, виражаючи настрої та внутрішній світ персонажів» (цит. за: Чжен Сюлін, 2018: 6).

Перша пісня циклу «Дивлячись на ніч» написана у розмірі 6/8, темп повільний – *Lento espressivo*. Композитор звертається до стилістики вальсу у фортепіанній фактурі та ритмічній фігури австрійського танцю, майстерно поєднуючи їх з національну інтонацію мелодії. За допомогою акордів у вигляді вертикальних звукових побудов досягає єдності з текстом пісні. Гармонічною інновацією стало застосування у фортепіанному вступі політонального двоголосся – в лівій руці опора на *фа-дієз мінор*, у правій – на *до-дієз мінор*. Однак, це не виключає наявності ознак пентатонного ладу в межах зазначених тональних гармоній. Права рука виконує ритмічну фігуру квінтами; їх поєднання утворює великі септими, малі септими та навіть складені акорди, створюючи політональний звуковий колорит і музичний образ, який рветься на свободу і прагне піднятися вгору. У вокальній партії (т. 9-13) відбувається модуляція на основі *Сі-бемоль Мажору* та *Фа-дієз Мажору*, з ознаками ладу

Гун. Така модуляційна драматургія «символізує радісний настрій від сходження до Воріт Дракону» (Чжен Сюлін, 2018: 37). У т. 14-18 модулює від сі мінору до Сі-бемоль Мажору, змінюючи ладове забарвлення – такий прийом використання тональних змін для зображення настрою пісні явно відображає стиль пізнього європейського романтизму.

Виконуючи пісню «Дивлячись на ніч», розмір 6/8 слід розділяти на дві групи по три ноти, це забезпечить більш плавне дихання, природніше зв'язування слів, а вираження настрою стане точнішим. Крім того, при співі слова «Пенлай» у фразі «Чарівний край Пенлай» необхідно звернути увагу на затримку дихання на *rel*. Під час співу слід дозволити диханню плавно переходити, не порушуючи лінійність музики через широкий стрибок. Не можна використовувати методи «стискання», «розширення» або «крику», потрібно застосовувати виключно академічний метод звуковидобування, який дозволяє досягти правильної динаміки при голосоведінні. Пісня має відображати збентеження та відчуття незручності, а щоб досягти цього, необхідно використовувати помірну динаміку. Важливо також передати дещо містичний настрій твору.

Друга пісня «Жінка народу Сані» – вільна, необмежена ритмом пісня у темпі *Adagio liberamente*. Вступу солісту передуює розгорнутий фортепіанний вступ з щільною фактурою. Акомпанемент і надалі підтримує глибокий і сильний голос співачки. В т. 11-22 використовується найхарактерніший для провінції Юньнань лад – мінорний лад *сі Юй*, основний розмір – 3/4, що надає музиці сильну пульсацію з ритмічної точки зору; з точки зору руху мелодії, метод поєднання невеликих хвилеподібних ліній та широких стрибків робить мелос дуже проспіваним. У виконанні пісні «Жінка народу Сані» треба звернути увагу на складні випадки декламації одного складу кількома звуками та на широкі стрибки у мелодичні лінії.

Під час співу особливу увагу слід приділяти точності звуку. При співі квінтового стрибка на слові «гора» у фразі «Гірські пейзажі різні» потрібно м'яко артикулювати звук, знайти правильну позицію вимови, використовуючи

достатній об'єм дихання для контролю голосу, не «штовхати» його силою, й не кричати. Крім того, у цій слові «пейзаж» є низхідний стрибок на збільшену кварту, після чого негайно йде хід на велику секунду. Виконання цієї мелодії повинно бути дуже детальним і точним. Розмір 3/4 та співуча мелодія часто викликають асоціації з танцювальною темою та зазвичай використовуються для зображення музичного образу співу й танцю. У змінах тональності у т. 31-36 мелодія значно змінюється, наче пейзажний живопис, де контури картини стають чіткішими, виражаючи сильний та вольовий дух.

Третя пісня «Чоловік і дружина у човні» має філософське трактування човну як метафори шлюбу. Загальний темп пісні – *Moderato*, розмір 3/4, мелодія побудована на відповідній ритмічній фігурі. У акомпанементі пісні партія правої руки використовує паралельні інтервали, утворюючи контрапунктичний контраст з лівою рукою. Композитор застосував «гендерний тип» ладо-тонального мислення для зображення образів двох персонажів. Він задіяв порівняння ладів *Соль Мажор* та *Сі-бемоль Мажор* у сполученні з ознаками ладу *Гун* для зображення чоловіка та *соль мінор* (з ладом *Юй*) для зображення жінки, описуючи сцену, де подружжя стоїть на носі човна, «спираючись на перила у павільйоні Туаньшань» (Чжен Сюлін, 2018: 39).

У вокальній частині фортепіанний акомпанемент правої руки використовує паралельні інтервали, а одноголосна лінія лівої руки контрастує з мелодичним голосом; застосовується контрапунктичний метод двох голосів для зображення різних музичних образів. Вокальна партія та акомпанемент використовують різні розміри: вокальна партія – простий розмір (3/4), фортепіанний акомпанемент – складний розмір (6/8). Щоб досягти гарного поєднання акомпанементу та співу, можна співати дві восьмі ноти як дуоль, що дозволить їм не заважати одна одній, уникнути нерівномірності та досягти ідеальної єдності співу та акомпанементу.

Зростання складності виконання цієї пісні вимагає від виконавця і поглибленого розуміння твору. Потрібно ще більше звертати увагу на точність інтонування та ритму, контролювати звук, щоб тембр став солодшим, дихання

– зв'язним, плавним та пружним. Одночасно артикуляція та вимова повинні бути чіткими й точними, ще більш виразними. Наприклад, слова «чоловік», «дружина», «пара», «стояти» припадають на сильні долі, але з точки зору виконання звучання цих слів має бути легшим, тембр – більш ясним, прозорим, дихання – зв'язним, вимова – чіткою.

Також фраза «Зелені хвилі, срібні вали, вітер дме» є продовженням попередньої; у зміні настрою слід додати трохи збудження, контроль дихання також повинен змінюватися разом із настроєм, динаміка повинна змінюватися від початкового *tr* до дещо яскравішого *mf* і нарешті до *f*, атака звуку повинна змінюватися від м'якої до різкої, створюючи образ безкінечної низки прекрасних пейзажів. Крім того, слово «група», «павільйон», зазвичай важко вимовити чітко. Під час співу спочатку потрібно потрапити на голосний «а», а потім повернутися до фіналі «п», тільки так можна чітко вимовити ці слова, не перекриваючи голосовий тракт і не створюючи зайвих проблем; лише таким чином можна довести слово до кульмінації. При співі слова «спиратися» слід усміхатися, піднімати м'язи щік, дихання має бути стабільним, виконувати з пружністю та контролем дихання.

Четверта пісня «Джерело Метеликів» – найшвидша (*Allegretto*), найжвавіша та з найстрогішим ритмом у всьому циклі. Акомпанемент пісні використовує метод почергового виконання подвійних нот та арпеджованих акордів, що тісно переплітаючись з аркоподібною дуже плавною вокальною мелодією, змальовують музичний образ пари, що летить до «Джерела Метеликів». Арпеджовано-мартельований тип супроводу із сильно вираженою національною манерою виконання розкриває яскраві звукові ефекти, що репрезентують природні пейзажі: джерельна вода, що дзюрчить, метелики, що танцюють, Нефритове озеро Ерхай та Срібні гори Цаншань, які взаємно доповнюють один одного. Звук сріблястий, прозорий, що малює залиті світлом простори з красивими краєвидами.

Виконуючи сцену яскравого метушливого (*giocoso*) танцю метеликів у «Джерелі Метеликів», потрібно контролювати звук, щоби тембр став

солодшим, а артикуляція – ще більш зв'язною і плавною. Так, у фразі «Юнаки та дівчата, квіти, наче оксамит» слова «квітка», «молодий», «рік» тощо під час співу необхідно особливо звертати увагу на спосіб виконання закритого звуку «і»; його тренування може призвести до стисненого звуку, що робить його нерівним, неясним, без проникності. Виконання приголосного «h» також дуже вимогливе; цей звук гортанний, тому під час співу потрібно швидко перейти від «h» до «и», а потім швидко перейти до «а», щоби досягти стандарту вимови з чіткою артикуляцією та чистим звуком, ефективно забезпечуючи точність вимови. Також є інші слова, наприклад «джерело», де слід звертати увагу на правила вимови «а», «п», звертати увагу на поєднання мелодії з основою голосного «а», контроль діафрагми та розслаблення горла; тільки так можна виконати весь твір з відчуттям міри.

П'ята пісня «Камелія» – у повільному темпі (*Adagio*). Композитор дуже ретельно якнайточніше зображує образ чарівної, приємної, чистої, білої, пахучої квітки. Тому кожен характеристичну квітки він відображає іншою тональністю. Акомпанемент пісні «Камелія» побудований за принципом політональної техніки: в партії правої руки при ключі виписані чотири бемолі (сфера тональної гармонії *фа мінор*), в партії лівої руки – чотири дієзи (сфера тональної гармонії *до-дієз мінор*). Таким чином, розбіжність у 8 альтерованих знаків між руками піаніста створює акустичну напругу, що символізує контраст тендітної квітки та її життєвої сили. Подібне поєднання створює динонантистність, складне гармонічне звучання. Ця новаторська техніка додає твору своєрідний колорит, ставлячи гармонійну крапку у всьому циклі.

Вокальна партія починається у т.10 у пентатоновому ладі *фа Юй*, переходячи поступово в інші лади – *до-дієз Юй* та *ре-дієз Юй* для зміни звукотембрового колориту. У мелодії використано рідкісний у вокалі низхідний збільшений квартовий стрибок, що вказує на те, що точність інтонування є ключовим аспектом цього твору. У т. 27-30 композитор повертає ознаки тональності *фа мінор*, також використовуючи чотири бемолі в ключі, але, на його основі переводить ладо-гармонію та мелодію у лад *до Цзюе* для

завершення пісні, а також усього циклу.

При підготовці до виконання циклу необхідно точно розуміти зміст тексту, звертати увагу на стиль та точність звуковисотної організації кожної пісні. Композитор у цьому творі використав такі прийоми, як часті модуляції, політональність, пантональність. Під час співу постійно потрібно контролювати рух голосу, стабільність дихання, управління тембром, а також динамічні нюанси.

Отже, камерно-вокальний цикл «Поетичні замальовки Західного Юньнаню» – це твір, створений композитором у віці 73 роки. В циклі застосовано багато сучасних змішаних технік композиції, дотримано улюблену стилістику композитора, що ідеально «вбудовує» національну модальну систему у західні ладо-тональні композиторські прийоми.

Аналізуючи ладо-тональне мислення композитора, необхідно зазначити, що цикл «Поетичні замальовки Західного Юньнаню» став піком експериментальних пошуків Дін Шаньде з поєднання китайської модальності та західного авангарду. Ключовими особливостями звуковисотної організації циклу стали застосування композитором політональності у піснях «Дивлячись на ніч», «Чоловік і дружина у човні», «Камелія». У пісні «Камелія» також використовується тритонові інтервали, швидкі модуляційні зміни, модальна мінливість.

Історичне значення вокального циклу «Поетичні замальовки Західного Юньнаню» можна відзначити як кульмінацію творчих пошуків Дін Шаньде в сфері всіх складових музичної мови. Пісні циклу відзначені поліфонічною складністю, що виражена в одночасному використанні контрастних тональностей, метрів, фактурних утворень. Автентичне відтворення національної ладової системи Юньнаню стає частиною авангардної техніки письма з різкими дисонатними інтервалами у мелодиці, політональними техніками у фортепіанному супроводі, складною модуляційною драматургією та гармонічними інноваційними вертикалями. Такий твір й сьогодні залишається інноваційним викликом для сучасних виконавців, вимагаючи від

них загостреного абсолютного слуху для орієнтування в атональному просторі, фізіологічної гнучкості голосу, філософського розуміння символізму змісту. Камерно-вокальна творчість Дін Шаньде значно вплинула на композиторів «Нової хвилі» (Чень Ї, Го Веньцзін), які й сьогодні продовжують експериментувати з новими композиційними прийомами письма, не залишаючи в якості основи своєї творчості національну складову.

## **Висновки до Розділу 2**

Даний розділ присвячений корифеям китайського камерно-вокального мистецтва XX, які у 1940-х – 1980-х роках впроваджували синтез національних та європейських принципів музичного мислення. Матеріалом розділу обрано камерно-вокальні твори Чжу Цзяньєра і Дін Шаньде.

Рання камерно-вокальна лірика корифея китайського національного мистецтва Чжу Цзяньєра, створена 1940-1944 роки ґрунтується на основі західноєвропейських класико-романтичних традицій із збереженням «національного обличчя» (вираз Чжу Цзяньєра) музики. В цей час композитор активно практикується на створенні художніх пісень за зразком європейської камерно-вокальної лірики Ф.Шуберта, Р.Шумана, Й.Брамса. Тому звуковисотна організація його вокальних творів базується на тональній мажоро-мінорній системі з використанням типових гармонічних послідовностей T-S-D-T з включеннями функціональної хроматики для підсилення вираження емоцій.

Рання камерно-вокальної творчість 1940-х років стала генезою його камерно-вокального стилю, етапом формування музичної мови композитора, який збігається з «експериментальним» періодом становлення китайської камерно-вокальної музики XX століття Чжу Цзяньєр став одним з першопрохідців у спробах творчого синтезу національного та європейського музичного досвіду.

Дін Шаньде, «композитор старшого покоління», довгий час вивчав



народну музику, як китайську, так і європейську, зокрема, навчаючись в Європі. Відштовхуючись від набутих знань, він створив власну технологію композиції, на основі якої написав багато камерно-вокальної музики, в якій застосував принцип поєднання модальності та функціональності. Однією з характерних ознак його музики стало застосування декількох тональних центрів та сполучення декількох пентатонних ладів. Ладо-гармонійне мислення композитора в пісні «Коханий дарує мені соняшник» відзначається інноваційним поєднанням пентатонної основи зі складними західними гармонічними вертикальними побудовами. Ладова структура ґрунтується на китайській пентатоніці, але з використанням ряду модуляцій та альтерованих гармоній. Кожна модуляція супроводжується великим збільшенням септакордом, що створює ефект «розчинення тональності» та апелює до стилістики імпресіонізму, (вплив творчості К. Дебюссі, М. Равеля).

Таким чином, можна спостерігати вдалий синтез застосування змішаних технік письма, що використовують на західному інструменті фортепіано пентатонні лади та поєднують їх із хроматичними вертикальними звуковими побудовами. З розвитком китайської та культури рівень вокального виконавства також постійно підвищується. Мистецькі шедеври старшого покоління китайських композиторів, особливо «Поетичні замальовки Західного Юньнаню» пана Дін Шаньде, заслуговують на ще більшу увагу з боку широкого кола любителів вокалу та виконавців.

### РОЗДІЛ 3

## ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ ЗВУКОВИСОТНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-АВАНГАРДИСТІВ

### 3.1. Камерно-вокальна музика Тан Сяоліня: на шляху до створення національної музичної мови авангардними техніками композиції

#### 3.1.1. *Формування нових принципів звуковисотної організації у композиторському мисленні митця-«періопрохідця»*

Поняття «китайська сучасна музика» асоціативно пов'язується з представниками музичного мистецтва, серед яких почесне місце посідає постать Тан Сяоліня (1911-1948)<sup>4</sup>. Його музична спадщина служить прикладом новаційним поєднанням західних прийомів сучасної музичної композиції з національними китайськими традиціями, що стало для Тан Сяоліня основоположною ідеологією творчості та навчання учнів (Цай Жою, 2009: 56).

Отримавши початкову професійну музичну освіту в Китаї, Тан Сяолінь у 1939 році вирушив на навчання до США, де його наставником спочатку став професор Н. Локвуд зі Школи музики Оберлінського університету, а потім, з 1941 року, професор Р. Донаван з Єльського університету, куди перевели перспективного студента. У 1942 році успіх Тан Сяоліня помітив П. Хіндеміт, який на той час був деканом Єльського університету. Під його керівництвом Тан Сяолінь навчався композиції і став гордістю свого вчителя.

Китайський митець так згадував своє спілкування з П.Хіндеміном: «Було

---

<sup>4</sup> Тан Сяолінь (Шугуан), уродженець Гуандуна, народився 17 квітня 1911 року. Помер 1 серпня 1948 року в Шанхаї. З дитинства любив традиційну китайську музику, з 7 років міг грати на різних китайських інструментах, особливо добре на ерху та піпі. Почав писати музику з 11 років. У 1931 році перевівся до Шанхайської національної консерваторії, на відділення теорії музики. Своєю освіченістю він завдячує своєму педагогу Чжу Іну, відомому вчителю музики з Пудуна, який вивчав теорію у професора Хуан Цзи. У 1939 році їде до США для подальшого навчання, де вивчає сучасні методи композиції у композитора зі світовим ім'ям П. Хіндеміта, який вважав його найталановитішим серед своїх учнів.

великою честю бути пов'язаним із Хіндемітом; єдиний страх – що я недостатньо хороший, щоб бути гідним учнем. <...> Він ніколи не проголошував себе окремою Школою. Важливо зазначити, що Хіндеміт ніколи не нав'язував учням жорстких доктрин, а заохочував їх розвивати власну художню ідентичність. Тому не існує “Школи Хіндемита” в композиції, і я не намагався б відповідати їй, навіть якби вона існувала. Перш за все, я китаєць, а не західний. Я повинен поважати свою власну ідентичність. По-друге, я – це я, а не він чи хтось інший, і я повинен мати власну індивідуальність... Мій композиторський стиль полягає в помітній тональності, використанні китайської тональності» (цит. за: Rui Li, 2023: 69).

Формально Тан Сяолінь не отримав наукового ступеня, оскільки вважав, що він йому нічого не принесе, хоча теорію композиції П. Хіндемита він вивчав старанно й наполегливо протягом чотирьох років. У Єльському університеті Тан Сяолінь став лауреатом премії Джона Дея Джексона за струнне тріо. У 1944-45 роках його твори виконували та записували на платівки в США. 1945 року «Романтичну пісню для арфи та альту» Тан Сяоліня виконував сам П. Хіндеміт. Видатний німецький композитор також двічі диригував хором, який виконував музику Тан Сяоліня. Крім того, «Струнне тріо» композитора грав знаменитий Джон Д. Джексон (його ім'ям названо престижну премію за досягнення в камерній музиці в США). Незважаючи на успіх музики Тан Сяоліня на Заході, і, зокрема в Америці, де її, без перебільшення, вважають світовим шедевром, його пісні та хорові твори, значною мірою, відтворюють національну китайську традицію.

Восени 1946 року Тан Сяолінь повернувся до Китаю та став професором композиції та завідувачем кафедри теоретичної композиції Шанхайської консерваторії. Він також був першим китайським композитором, який впровадив техніку композиції П.Хіндемита у викладання та створення творів. За словами Сан Тонга, до того часу викладання теорії композиції в Шанхайській консерваторії ґрунтувалося переважно на працях англійського теоретика музики Е. Праута (Prout, 1891). Навіть гуртожиток відділу

композиції консерваторії тоді носив його ім'я (цит. за: Rui Li, 2023: 68).

Під час викладання у Шанхаї Тан Сяолінь пояснював сучасні методи композиції за відомим підручником П. Хіндемита «Техніка композиції» (Hindemith, 1937), який містив передові погляди того часу. Можна сказати, що Тан Сяолінь є не лише першим китайським композитором, який слідував за музичними гігантами світового рівня, які складали музику в минулому столітті, але й першим музичним педагогом, який представив західну модерністську музику XX століття в Китаї.

Однак Китай перебував у період громадянської війни, і молодь прагнула знайти шляхи побудови сучасного суспільства та завершення хаосу. Тому студенти-музиканти більше захоплювалися сучасною музикою, новими композиторськими техніками та створенням нових стилів національної музики. У 1940-х роках двоє викладачів теорії композиції Шанхайської консерваторії запровадили нововведення: одним був німецько-єврейський музикант В. Френкель, який використовував підручник з гармонії А. Шенберга та бахівський контрапункт як матеріал для вивчення гармонії та вільного контрапункту, представивши техніку дванадцятитонової системи, пізній романтизм та Другу віденську школу, починаючи з Р. Вагнера.

Другим викладачем був Тань Сяолінь, він привніс систему теорії композиції П.Хіндемита до китайського музичного модернізму. Хоча він повністю не підтримував дванадцятитонову систему та естетичні ідеї Другої віденської школи, він поділяв погляд В. Френкеля на розвиток китайської музики, тобто віддавав перевагу поєднанню духу китайської народної музики з новими композиторськими техніками як впливовому засобу музичної творчості.

Таким чином, «повернення в Китай Тань Сяоліня принесло нові модерністські техніки до музичної освіти в Шанхайській консерваторії, що дало надію на розвиток музичного модернізму в Китаї» (Rui Li, 2023: 68). Окрім наголосу на аудиторному викладанні, він запрошував студентів додому для прослуховування музики після занять, щоб розширити їхній кругозір. Тань

також заохочував студентів працювати з народними мелодіями, оскільки у власній творчості високо цінував традиційну народну музику.

Незважаючи на відносно коротке життя, Тань Сяолінь залишив музичну спадщину як композитор (хоча деякі рукописи його ранніх творів були втрачені). Тим не менш, за своє коротке життя композитор встиг написати 18 вокальних творів, серед яких, – 10 камерно-вокальних пісень, безліч сольних і камерних інструментальних композицій для західних та для китайських інструментів. На думку Rui Li, композиторський шлях Тан Сяоліня можна поділити на два етапи (Rui Li, 2023: 70). Перший етап припав на навчання в Шанхайській консерваторії та перші роки навчання в США. У цей період він створив низку вокальних творів та обробок народної музики. Другий етап – останні шість років життя, коли його мистецька творчість стала зрілішою: він написав знаменитий «Дует для скрипки та альту», «Романс для альту та арфи», а також камерно-вокальні твори «Пенланцзі», «Розставання», обробки народних пісень «Маленька стежка» та «Проводи коханого», а також твір а cappella «Пісня справедливості».

Більшість музичних творів Тан Сяоліня зазнали потужного впливу П. Хіндемита, що значно змінило образ китайської музики, зробивши її більш сучасною та зрозумілою світу. Але композиторська техніка тан сяоліня не стала жорстким застосуванням теорії П.Хіндемита, а природним поєднанням сучасних гармонічних структур та хроматичної функціональності з китайськими народним мелосом, прокладаючи шлях китайської модерністської музики. Дійсно, сам П.Хіндеміт підкреслював, що «техніка має бути послідовно доступною та виконуватися так майстерно, що її робота стає непомітною» (Rui Li, 2023: 70).

Композитор увесь час думав про свою батьківщину, він хотів писати про Китай, при цьому бажав використовувати нові техніки письма XX століття для створення сучасної музики. Але його приваблював й інший бік композиції, який міг забезпечити національний генетичний код його творів. Завдяки розумінню національної традиції, яка була близька авторові, він зміг виразити

себе у музичних творах. Він хотів бути унікальним, поєднавши китайську традицію і сучасні методи композиції, що, у результаті зробило його першопрохідцем. Таким чином, сучасне та національне у музичних творах Тан Сяоліна є нероздільним.

Ще однією характерною рисою творчості Тан Сяоліня була спроба повністю позбутися впливу європейського романтизму, який він вважав емоційно перевантаженим (Вен Сяююй, 2008: 210). Композитор надмірно підкреслює вплив суб'єктивних відчуттів та контрастів звукових барв, що споріднює його твори зі стилістикою імпресіонізму. На думку Ван Юйхе (1992), музичні твори Тань Сяоліня, будь то інструментальні чи вокальні, сольні чи хорові, явно намагалися позбутися стилю класицизму та романтизму, уникаючи традиційної тональної гармонічної структури, заснованої на мажорних та мінорних тональностях. Це дозволило вільно використовувати висоту тону, ритм, такт, а також традиційну та сучасну гармонію відповідно до змісту, утворюючи строгий і витончений художній цілісний твір (Ван Юйхе, 1992).

Тан Сяолінь «розриває кайдани тональної традиційної музики Європи, пробиваючись у світи інших звукових систем, де панує абсолютна свобода у всьому: у мелодиці, темпі, ритмі» (Вен Сяююй, 2008: 210). Але така свобода не є анархією – у кожному творі композитора завжди чітко вивірений зміст, витримана логічна структура, виразові засоби представляють комбінацію з кількох, цілком ясних музичних ліній, а для виконавців композитор задає суворі правила.

Техніки композиції Тан Сяоліня поєднали «китайський етнічний стиль із методами нововіденської школи, що надало його музиці витонченої чарівності, вписавши його ім'я у видатні постаті китайської класичної музики» (Цао Шулі, 2010: 70). Тан Сяолінь активно концертував зі своїми творами в США. Будучи вихованцем П. Хіндеміта, він успадкував від нього «тяжіння до неокласики ХХ століття, намагався відійти від впливу традиційної тональної гармонії європейської музики» (там само). У своїй ранній пісенній творчості Тан

Сяолінь орієнтувався, головним чином, на майстерність гармонічної системи акордів П. Хіндемита, його структуру дванадцятитонової тональності з опорним тоном.

Як учень П.Хіндемита, Тан Сяолінь значною мірою орієнтувався на його гармончне вчення. Однак Тан Сяолінь не копіював його повністю, а додавав власні інтерпретації, сміливе трактування. Наприклад, П.Хіндеміт вважав, що дванадцять тонів Серії 1 належать до однієї тональної системи, тому не потрібно використовувати ключові знаки для позначення тональних зв'язків. Однак Тан Сяолінь ніколи не уникав поєднання сучасних гармонічних технік з традиційною тональною гармонією у своїх творах і також використовував ключові знаки, щоб продемонструвати унікальну привабливість китайських національних ладів.

За влучним виразом Цай Жою, «сучасність» музики Тан Сяоліня виражена в «використанні гармонії, фактури та тональності в його творах складнішому, ніж у його попередників» (Цай Жою, 2009: 58). Використання гармонії, фактури та ладо-тональності у композитора стає більш складним порівняно з попередниками. Композитор користується характерним прийомом – багатоваріантністю серійних організацій, в тому числі, у формі «варіації, що розвивається» (К.Дальхауз), чим активно формує структуру та надає форму музичному твору. Звуковисотний план такої композиції завжди знаходиться у нерозривному взаємозв'язку з іншими елементами музичної мови твору, такими як фактура, тембр, ритм, жанр тощо. Друга особливість – розширення традиційної гармонійної структури акордів, які зазнають впливу китайських пентатонних ладів. Працюючи з музичним матеріалом китайської народної творчості, композитор дуже серйозно і сміливо виявляв свою рішучість у створенні нового сучасного, але при цьому зберігаючи національне.

Після передчасної смерті Тан Сяоліня, за проханням його учня Фу Лея, від якого засмучений П. Хіндеміт дізнався про смерть свого улюбленого студента, видатний німецький музикант написав передмову-спомин для «Антології творів Тан Сяоліня». Це був єдиний випадок, коли скромний



студент з Китаю був удостоєний уваги великого маестро. Китайський переклад цієї дорогоцінної передмови був опублікований у Китаї через тридцять чотири роки. У споміні про Тан Сяоліня П.Хіндеміт написав: «Я захоплююся ним, тому що він (Тан Сяолінь) – видатний китайський інструменталіст. Крім того, він настільки глибоко вивчив західну музичну культуру та техніку композиції, що йому вдалося розвинути свої таланти до межі, коли він став видатним музикантом на своїй батьківщині. Це чудовий приклад оновлення, а також зв'язку між китайською та західною музичною культурою, які він пов'язав тонкістю людського спілкування. Якби Тань Сяолінь мав можливість й надалі розвинути свій талант, то в музиці своєї батьківщини він став би найвидатнішим новатором, а між музичними культурами Сходу та Заходу – мудрим посередником» (цит. за: Чжан Ліцзюань. 2002: 31).

### ***3.1.2. Сучасне і національне у романсах Тан Сяоліня***

Камерно-вокальні твори Тан Сяоліня «є справжніми скарбами китайської сучасної музики» (Вен Сяюй, 2008: 209). Навіть маленьку пісню композитор писав по три чи чотири місяці, витрачаючи на кожну роботу багато зусиль. Хоча його камерно-вокальних творів написано не так багато, кожна пісня – справжній шедевр: «Відтоді, як ти пішов» на слова Го Можо, «Пенланьцзі» та «Весняний дощ, весняний вітер» на слова Чжу Січжен, «Одна про праведний дух» на поезію Веня Тяньсяна, династія Сун (вірш «Позитивна пісня»), «Пісня про чисту мирність» на слова Лі Бо та ін. Ці художні пісні – зрілі твори, які Тан Сяолінь створив у нових техніках модернізму. У музичному матеріалі пісень він успадковує й розвиває модерністські методи композиції П. Хіндемита. Але їхні мелодії по-справжньому китайські, оскільки Тан Сяолінь не лише наслідує вчителя, але прагне поєднувати теоретичну основу системи Хіндемита з китайською національною музикою. У своєму письмі він часто користувався прийомом частих повторень двох тональностей. Ідеальне поєднання китайських і західних художніх пісень дозволило створити Тану Сяоліню новий музичний стиль.

Взагалі, пісні композитора можна розділити на дві категорії залежно від теми. Перша група, в основному, ініційована імпульсом часу. У них використовується сучасна поезія на актуальні теми, яка відображає різні аспекти життя людей. Такі твори, як правило, максимально реалістичні, розповідають про поточне життя, дають пояснення подій об'єктивного світу з позиції уявлень, що домінують у суспільстві наразі. У піснях такого роду елементи життя країни, як, наприклад, воєнні битви, трудові звершення, потрясіння часу поєднуються в єдине полотно, що відображає певну епоху в художніх творах. Такі твори мобілізували великі групи людей на боротьбу за незалежність та процвітання країни. Як правило, це «жорсткі» художні пісні героїчного спрямування, в основі яких лежить танцювальний мотив і чіткий ритм. Таке мистецтво має більше пропагандистське значення та виховну соціальну роль.

Інша категорія пісень звернена у бік класичної поезії і, зокрема, давньої придворної китайської поезії. Пісні на основі цієї поезії зосереджені на оспівування краси і мудрості. Автори таких творів навмисно підкреслюють своє захоплення елегантністю давніх мелодій, лаконічністю та благозвучністю фраз. При створенні цих художніх пісень композитори стримують нестримний темперамент і роблять пісні максимально якісними та витонченішими, що приводить слухачів у стан екстазу. Таємнича магія давньої поезії доповнюється складними обробками музичної партії, що робить цю різновидність пісень витонченішим художнім твором, ніж пісні з першої категорії. Особливість традиційної китайської культури укладена в її рефлексивності. Більшість авторів китайських художніх пісень активно звертаються до внутрішнього світу людини, показуючи його емоційні переживання, «зацикленість» на власних думках, що стало перевагою і для Тан Сяоліня, переважна більшість творів китайською мовою написані в цьому жанрі.

Однак соціальна реальність 1930-х – 40-х років, пов'язана з внутрішніми та зовнішніми проблемами Китаю, зумовила творчий вибір Тан Сяоліня. Бушуючий у країні національно-визвольний рух, що визначав емоції людей,

став головною творчою метою при написанні пісень композитором. У його піснях знову залунали переможні барабани. Він боровся за серця людей і хотів надихати народні маси своїми піснями, тому кількість художніх пісень, у тому вигляді, в якому їх уявляв собі Тан Сяолінь, зменшилася, а кількість тих, які, на його думку, потрібніші народові Китаю, збільшилася. Але все ж, у глибині душі, Тан Сяолінь був піднесеним романтиком, тому він знову повернувся до створення художніх пісень на основі давньої поезії, коли почав навчатися за кордоном.

До 1940-х років поєднання технік композиції XX століття та традиційної китайської музичної культури як метод написання музичних творів вже не було оригінальним. Різні художні твори старшого покоління музикантів є тому підтвердженням. Однак кожен автор, який хотів залишити помітний слід у китайському мистецтві, шукав свої особливі шляхи втілення музичного образу. Для Тан Сяоліня такою особливістю стало зосередження на відображенні внутрішніх переживань особистості, а пізніше його стиль змінився під впливом його вчителя, П. Хіндемита. Секрет його успіху криється у виборі тематики поетичної основи. У композитора було гостре відчуття відібраного матеріалу. Він добре розумів, що торкне людини за живе, а що ні.

У камерно-вокальних творах Тан Сяоліня дуже сильно виражена національна специфіка. Його пісні дивовижним чином поєднують світ, національність та особистість. Примітно, що одного разу на Тан Сяоліня справив дуже сильніше враження вірш «Відтоді, як ти пішов» (自君之出矣), перероблений сучасним поетом Го Можо з творів давньої класики *юефу*.

Оригінальний текст однойменного віршу Сунь Цзюцань зі збірки «Де'ятнадцять старовинних поем» («古诗十九首») був написаний класичною китайською, для якої характерні лаконічні рядки, стрункий ритм. Взявши його за основу Го Можо переробив текст, використовуючи вільний стиль, без фіксованого розміру та рими, мовою близькою до сучасної китайської *байхуа*. Поштовхом для цього був рух «Четвертого травня», коли точилася боротьба за

нову літературу. До цього часу Тан Сяолінь вважав, що чистий, справжній, глибокий зміст можна знайти лише у давній поезії, і до цього він обирав вірші лише у знаменитих китайських поетів. Але вірш Го Можо був написаний такою гарною мовою, він відкривав внутрішні переживання героя, розповідаючи про тугу за домом, про любов. Ця тема зворушила композитора і викликала у нього хвилю почуттів. Тан Сяолінь, який жив за кордоном понад сім років, виявилися близькі й співзвучні рядки, написані Го Можо, який перебував у вигнанні в Японії. Тан Сяолінь вирішив написати пісню на ці слова.

Загальний зміст оригіналу пов'язаний із ситуацією, коли жінка відправляє на війну чоловіка і дуже сумує за ним. У Го Можо текст перетворюється на символ самотності сучасної людини, розірваної між любов'ю та соціальною реальністю. Го Можо змінює «градус» емоцій у своїй інтерпретації: якщо у оригіналі вони звучать більш стримано – як скорбота, пригнічена туга, то у сучасному варіанті значно збільшується експресія – майже до крику болю, що характерно для стилістики експресіонізму. Тілесні образи оригіналу, що змальовують героїню («схудла», «сумує») перетворюються на метафори страждання, жертвності, трагізму буття (наприклад, «страждання як вогонь, що спалює», або «як хаос природи, що обрушується на серце»). В оригіналі мова ведеться від імені жінки, у Го Можо голос стає універсальним: це не стільки жіноча туга, скільки образ загальнолюдського екзистенційного болю та відчуження.

Пісня «Відтоді, як ти пішов» була написана Тан Сяолінем під особистим керівництвом П. Хіндеміта. Тут застосовано метод композиції, принцип якої описаний у роботах Тан Сяоліня як метод «двох основ» (*framework*) (цит. за: Цай Жо Ю, 2009: 59). «Використання цього методу означає розділення твору на два звукові діапазони – важку партію басу та легковажну високочастотну мелодійну лінію. І, незалежно від того, наскільки різні їхні звукові частоти, вони повинні становити дві чітко написані мелодії. Процес створення такого «каркасу» повністю незалежний від інших звуків акордів» (Там само). З іншого боку, метод «двох основ» можна трактувати як прийом використання

китайської пентатоніки, яка є частиною натуральної хроматичної гами, і природно сумісної з нею гармонічної послідовності Західної музики. У творі «дві основи» добре проглядаються і мають певну незалежність. Крім того, пісня була перекладена автором англійською мовою і виконувалася у Сполучених Штатах.

Мелодія та гармонія однойменної пісні Тан Сяоліня легка, як вода, особливо запам'ятовується її мелодія. Розвинена від тону поезії, хоча у вірші всього чотири строфи, вона глибока і багата, і здається, що пісня нескінченна. «Відтоді, як ти пішов» – зразок для наслідування у пісенному мистецтві, приклад доброго смаку, чарівності та ніжності. Вона виражає почуття розслабленості в домашній обстановці, тепла, яким оточує сім'я. Це нагадування про дружину та дітей, про малу батьківщину, про численних родичів, готових прийти на допомогу, про почуття безпеки в рідному домі. Таким чином, поезія Го Можо відповідала високим естетичним стандартам Тан Сяоліня, якого глибоко вражає тема страждань та розлуки.

«Відтоді, як ти пішов» – пісня-монолог, яка містить щось потаємне, інтимне, про що знати повинні лише двоє. У цьому вірші використано метафори та приховані сенси, що відповідають давній китайській традиції *юефу*.

*«Місяць золотий, і вночі я хочу подарувати його тобі.*

*Але я хочу, щоб швидше прийшла шумна весна,*

*засвітило яскраве сонце, і ми були разом».*

Хоча пісня Тан Сяоліня на перший погляд здається дуже простою, але вона доволі складна за своєю гармонічною структурою. Очевидно, що перша фраза, якою визначається мелодія, ґрунтується на тональному центрі. Перша фраза мелодії пісні – це арка, що пов'язує всю розповідь, а друга фраза – це барвіста «повітряна мелодія». Через лаконізм виражальних засобів кожна з фраз ретельно продумана і досить точно передає відчуття спустошення та самотності.

Тему самотності підкреслює й фортепіанний акомпанемент. Подальше

визначення тонального центру є дуже суперечливим, крім того, є безліч варіантів у звукоряді. Якщо спробувати глибше проаналізувати твір, можна помітити, що у т. 9-10 композитор значно ускладнює ритм, активно змінює метроритмічну основу:  $4/4 - 3/4 - 5/4$ . Такий складний ритм свідчить про вплив на композитора західної сучасної музики. Тому ця коротка пісня з вельми «простим» музичним матеріалом завдяки витонченому обігруванню всього однієї тональної основи та змінному ритму стає дуже виразною.

Кульмінацією всієї пісні є фраза: «Си Цзюнь – як повний місяць», що загострює почуття до межі. У цей час фортепіано виконує дисонуючий акорд на відкритих струнах. Наприкінці всієї фрази у співака звучить вібрато. Слід зазначити, що до цього моменту автор не використовує вібрато в музичному матеріалі соліста. Музика пісні, як і поетична історія, «огорнена» певною таємничістю, недосказаністю, трагедією, багато чого лише мається на увазі, але це відчувається через внутрішній біль самого автора. Однак, якщо сприймати лише ліричний сенс пісні, можна не відчутти її справжньої глибини, не побачити її «двійного дна».

Тан Сяолінь обожнював давню китайську поезію, і тому його пісні зрілого періоду більше належать саме до цієї категорії. Він читав усе, що знаходив, і відзначав для себе рядки, які не залишали його байдужим: у Лі Бая, Чжана Цзюліна, Чжу Січжень та ін. Теми пісень Тан Сяолінь обирає з поезії династій Тан і Сун. Так, наприклад, пісню «Пенланьцзі» музикант створив на слова Чжу Січжень, жінки-поетеси з династії Сун. Оригінальний текст вірша, що розповідає про те, як образили скромну, невинну і сором'язливу дівчину, наштовхнув композитора на скорботні роздуми про війну, про страждання та руйнування, які вона принесла, і про те, як чисті й піднесені почуття до рідної землі. У творчій техніці композитор прагне зберегти стиль китайської народної музики та простоту мелодії.

«Пенланьцзі» – романс, написаний Тан Сяолінем під час навчання в США у П.Хіндемита. Текст заснований на вірші поета династії Сун Чжу Січжєня. Вірш має символічний смисл – Пенланьцзі є назвою скелі на річці

Янцзи, місцем з багатою культурною асоціацією. Тому в поемі порівнюється стійкість людей зі скелею, висловлюються почуття вигнання поета через війну та підкреслюється його турбота про країну. Тан Сяолінь зберіг оригінальний настрій через поєднання китайського пентатонного звукоряду та сучасних гармонічних технік письма. Тому пісня відрізняється більшою складністю та мінливістю в ладо-тональному плані: зміна ладу слугує для активного формування цілісного художнього образу. Через різноманітність та некласичних акордових побудов і гармонічних послідовностей, що використовувалися Тан Сяолінем, виникає новизна принципів звуковисотної структурності.

Структуру пісні можна розглядати як тричастинну. У першому розділі можна виділити дві рівнозначні фрази у верхньому та нижньому голосах, але які поєднані в ціле. Композитор прагне виразити свої думки та почуття композитора про батьківщину. У цій мелодії ми можемо відчутти, що при створенні мелодії Тан Сяолінь перебуває під сильним впливом народної музики, але він не дотримується основного тону мелодії при розвитку ліричної мелодії, а змінює гармонічний матеріал відповідно до поставленого художнього завдання.

Композитор дотримувався традиційної тональної думки, використовуючи два бемолі для позначення тональної природи основної мелодії та демонстрації відтінку китайського ладу. Пісня починається з тонального центру *соль*, який особливо яскраво проявляється у кульмінації мелодії та наприкінці пісні. Мелодія має ознаки пентатонного ладу з тональним центром *ре*. Такі асоціації виникають через низхідні послідовності, що включають тони *ре, до, сі, соль*. Таким чином, мелодія здобуває національний колорит та ліричну забарвленість.

У даному фрагменті відсутні гармонічні тональні послідовності, оскільки переважає лінійна фактура. Фортепіанний акомпанемент ґрунтується на багатошаровій фактурі, у якій явно виділений верхній голос. Партія фортепіано повільно змінюється, але акцентованим залишається звук



*соль*. Таким чином, тональний центр тут встановлюється шляхом акцентування тоніки, а не через функціональні гармонічні відносини. Більше того, центральною вертикальною побудовою цього фрагменту стає ундецимаккорд на *соль*. Ця вертикаль безпосередньо пов'язана з мелодією. Композитор ретельно вибудовує багаторівневий план розвитку гармонічних комплексів, які утворюють драматургію пісні – від спокою до напруги у розвитку мелодії, акомпанементі та гармонічному плануванні.

Якщо ми проаналізуємо співвідношення голосів фактури, то помітимо, що, по суті, у ній м'яко перекликаються чотири лінії. Коли всі ці чотири лінії об'єднані в одне ціле, фактура ніби «переливається» різними гармонічними барвами, але в їх відносинах явно переважає тональний центр *соль*.

У акордових побудовах відчувається вплив вчення П. Хіндемита. Дві групи вертикальних структур з'являються по черзі наприкінці пісні, завдяки чому цей музичний фрагмент створює дуже щільний гармонічний звуковий план. Розглядаючи дві групи акордових побудов, можна відчутти різницю в їхній звукотембровому забарвленні, оскільки одна з груп побудована за принципами акордових структур П. Хіндемита, а саме, п'ятої групи (невизначені тризвучні акорди – збільшений тризвук або квартової структури). Найціннішим інтервалом з точки зору гармонічної вертикалі має бути інтервал третього порядку *ля-до*. Тому він і є домінуючим у творі. Таким чином, відзначимо, що Тан Сяолінь «вперше застосував абсолютно нову мову гармонії та композиційну практику» (Чжан Ліцзюань, 2002: 31).

Акорди другої групи більше відповідають принципам функціональної гармонії. Традиційна гармонія підкреслює акорди терцієвої структури, тоді як «значення інтервалів у акордах Хіндемита змінюються, спираючись на його термін “гармонічна веселка”, і передають сутність свободи та непередбачуваності природи й всесвіту» (Чжан Ліцзюань, 2002: 90). Таким чином, лінія з основ акордів акомпанементу та басові акорди мають свої власні різні функції. У Вченні Хіндемита та його теорії гармонії установка основи акорду має виконуватися басом із вищим значенням інтервалу (там само). У

пісні Тан Сяоліня неможливо знайти традиційні акорди й класичні гармонійні функції, натомість прийнято нову класифікацію акордів, а звуковисотна організація будується на основі використання різних груп вертикальних акордових побудов. Таким чином, фактурний розвиток першого розділу, збагачення гармонії неспішне, що покликане підтримувати відносну стабільність, виражаючи почуття спокою та відчуженості. Однак такий спокій триває недовго.

У другому розділі, не тільки у партії соліста, повні приреченості, але й у акомпанементі, всіма музичними засобами передається почуття пригніченості та розгубленості. У т.18 настрій поступово переходить від спокою до високої енергії. Композитор використовує гармонійні коливання, щоб виразити зміну настроїв у пісні. Мелодія в такті 18 супроводжується тризвучним акордом квартової побудови, який слугує для заповнення ритмічних пауз та демонстрації тембру. Наступний акорд (т.19), що має великою септиму у вертикалі, також виконує функцію заповнення. Тому в музиці супроводу Тан Сяолінь часто застосовує паузи, мелодію веде переривчастими фразами, змінює ритми, які звучать то більш протяжно, то більш напружено. Все це доповнюють короткі розрізнені звуки, що нагадують ридання. Різноманітність цього центрального розділу робить структуру твору різко контрастуючою з попереднім розділом.

У третьому розділі структура фактурної тканини змінюється, але порівняно зі попередньою, вона стає відносно більш вирівняною. Тут використовується група хроматичних акордів, але напруга гармонії стає різкішою, ніж раніше. В т. 24-30 всі вертикальні побудови, крім останньої, є акордами великої напруги, яка швидко зростає, а гармонійні коливання очевидні, що контрастує з більш плавними попередніми гармонічними вертикалями. До кульмінації мелодія приходить миттєво, музика швидко концентрується і, нарешті, розв'язується в тональному опорному тоні *соль*, тим самим об'єднуючи музичні стилі вступу та фіналу. Може здатися дивним, що напруга в останній фразі досягає піку, а потім стрімко падає, але мелодична

фраза в останньому акорді продовжується в національному стилі, демонструючи характеристики китайських національних ладів і поступове зниження напруги, що робить фінальний акорд дуже логічним. Емоційна траєкторія пісні розвивається від спокою в початковому розділі до стану підвищеної збудженості в пізній частині. Крім того, гармонійне коливання розумно спроектоване відповідно до настрою пісні.

У всьому творі, у вертикальних побудовах, у фактурній тканині, у структурі відображається композиторський стиль творчості Тан Сяоліня. І хоча середня частина роботи у більшості набуває рис експресіонізму, видається дещо хаотичною через дивні, на перший погляд, синтаксичні зв'язки, вона дуже відповідає назві та стилю всієї роботи. Унікальний стиль твору Тан Сяоліня полягає в тому, що він зумів об'єднати китайську та західну музичні мови в єдине ціле.

Очевидно, що при створенні своїх пісень Тан Сяолінь був під впливом композиторських технік П.Хіндемита, інтегруючи свої власні інновації, зокрема мелодії, на які вплинули китайські народні стилі. Цей синтез призводить до музики, що поєднує модерністські музичні характеристики з вираженим національним колоритом. Важливо, що композитор творчо застосовував модерністські техніки та не втрачав власної індивідуальності. Тому ця, на перший погляд, проста пісня відображає унікальну творчість композитора. Контекст цієї пісні вартий дослідження та роздумів.

Національні мелодії у піснях композитора природно поєднуються з гармонічним матеріалом вертикалей і за формою організовані в логічні структури. Національна приналежність його музики – ще одна відмінна риса Тан Сяоліня. Музичний стиль композитора тяжіє до поетизації історичних персонажів, лірики, вічних цінностей, любові до природи, поблажливого ставлення до людей. Тан Сяолінь використовував лаконічні засоби виразності, і часто надихався китайською поезією.

Отже, у всіх перерахованих роботах можна побачити характерні прийоми композиційної творчості Тан Сяоліня: невеликі модуляції

тональності, нова інтерпретація обробки гармонії, використання чергувальних ритмів, мінливий зв'язок мелодії та акомпанементу, використання письма за методом «двох основ» (перетин пентатоніки з хроматичною гамою).

Унікальність стилю Тан Сяоліня проявляється у розкритті змісту лірики засобами висотної модуляції та ритму, що робить мелодію живою та емоційною. У гармонійному плані класичні пентатонні мелодії Тан Сяоліня були переосмислені композитором і «перетворилися» на своєрідними сучасними гармонічними структурами. Музична мова пісні видалася дуже цілісною, у ній сучасне й традиційне тісно інтегрувалося, і завдяки цьому твір набув яскравого інноваційного звучання.

Характер всіх художніх пісень Тан Сяоліня камерний, вони найбільше ближчі до жанру китайського романсу<sup>5</sup>, який найбільше унаслідував ознаки європейської камерно-вокальної музики (Лі Сінъянь, 2024: 17). Музика Тан Сяоліня позбавлена ефектності концертного виконання перед масовою публікою. Вона для малих приміщень, вона тонка й елегантна. З іншого боку, вона глибока й бездонна, у ній море смислів, її потрібно «повільно усвідомлювати й відчувати її смак» (Вен Сяоюй, 2008: 210).

Вже багато років ніхто не співав творів Тан Сяоліня, і ніхто не слухав останнім часом його пісень. Виконавці не ризикують братися за його пісні; вони вимагають від співака граничний рівень володіння виконавською майстерністю, інакше є ризик піддатися критиці за удавану простоту.

Варто зрозуміти одну з важливих причин, через яку роботи Тан Сяоліня викликають таку настороженість у вокалістів. По-перше, його твори пронизані самою суттю традиційної китайської музичної культури – висловити багато в малому. А обмежені засоби пред'являють підвищені вимоги до техніки виконання, володіння регістрами. По-друге, художні пісні Тан Сяоліня не аморфні, а, навпаки, сповнені життєвої сили та емоційної залученості, що

---

<sup>5</sup> Лише один останній твір композитора «Пісня про чесність» («Чжен Ці Ге») призначена для хорового виконання.

знову ж таки суперечить скромності виражальних засобів. До того ж, пісні Тан Сяоліня засновані на нових методах композиції, які вважаються одними з найважчих у освоєнні.

Завдяки своєрідності отриманої освіти його унікальна композиторська музична мова перетворилася на суміш різних систем, тому технічні прийоми, які використовує композитор, дуже відрізняються від його попередників. Тут і чарівність давньої китайської музики, і добре знання китайської традиційної культури, і вміння грати на китайських традиційних інструментах, і отримана у Сполучених Штатах освіта, і досвід, отриманий у Шанхайській національній школі музики – все це визначило стиль його роботи. З кожним роком зміст і стиль навчання поступово відводили його від традиційної гармонії. Але звернемо увагу на загальне розуміння композитором музики: він строго дотримується принципу тональності, автор не ставить його під сумнів.

Говорячи про емоційність пісень Тан Сяоліня, треба не забувати про раціональність, яку автор демонструє всюди. Композитор не дозволяє емоціям порушувати основні принципи письма. Він навмисно підкреслює загальну раціональність, і кожна п'єса зроблена логічною та раціональною з точки зору технології, мистецтва, змісту та стилю. Тому його роботи, незалежно від того, у якому стилі вони написані, мають надзвичайно високу художню й технічну цінність. Так званий стиль мелодій у його піснях завжди має сувору форму. Насправді ця «суворість» зводиться до органічного синтезу тону й інтонації мелодії в музичній формі.

Пісні Тан Сяоліня образні, і в цьому не лише заслуга текстів. Поєднання інтонацій посилює сприйняття картин давньої поезії. Коли у нього звучить сумна мелодія, уява настільки яскраво малює беспорядну постать вигнанця, що ми буквально бачимо цей образ, ніби зійшов з акварелі живописця. Однак поетика музичних творів Сяоліня не руйнівна, вона гуманна й несе надію й спокій.

Коли поезія віршів поєднується з мелодією та гармонією і стає піснею, вона стає кращою й багатшою, ніж початковий текст. Вокальний твір

концентрує саму суть літературного контенту, доводячи пісню до найвищого ступеня лаконічності. При цьому глибина змісту не втрачається, а лише посилюється. Але для повного розуміння пісні треба добре знати мовні нюанси й відчувати стиль давньої поезії, для чого треба багато читати.

Таким чином, ми бачимо, що творчість Тан Сяоліня продовжує глибоку китайську традицію піднімати мистецтво до елітарного рівня, коли для його розуміння потрібна багатогранна освіта, вміння бачити прекрасне, почуття міри, філософське ставлення до життя. І в цьому пункті сам він бездоганний. Хороша освіта та гострий розум дозволили йому глибоко зрозуміти художню концепцію та сутність китайської поезії.

Старанне вивчення нових композиційних методів і практика їх поєднання з китайською народною музикою дала йому можливість показати цю поетичну красу людям наступних поколінь. У його музиці був знайдений баланс нового й традиційного, темпераментного й раціонального, що й зробило його творчість унікальною. З точки зору вибору текстів пісень можна відзначити, що Тан Сяолінь перебуває під сильним впливом традиційної китайської культури, у якій завжди цінувалося поєднання поезії та музики. Найкраще про темперамент самого Тан Сяоліня розкажуть тексти, які він обрав для своїх пісень. Його художні пісні, що підкреслюють найкращі якості китайського народу – любов до близьких людей, доброту, турботу про дітей – поповнили культурну спадщину Китаю.

Якщо коротко резюмувати внесок Тан Сяоліня у еволюцію ладо-тонального мислення у його піснях, треба відзначити поступовість його новаторських пошуків. Однак, головною темою всіх його інновацій стало прагнення осучаснити китайські національні традиції, адаптувати їх і зробити зрозумілими всьому світу. Композитор пише пісні на вірші як сучасних, так і стародавніх поетів, віддаючи перевагу авторам династії Сун і Тан. Вокальні мелодії його творів відзначені виразним національним колоритом, але гармонічний супровід близький до західних сучасних технік письма.

Навчання у П.Хіндемита 1942-1946 роки мало визначальне значення на

становлення композиторського стилю Тан Сяоліня. Під впливом німецького майстра молодий композитор засвоює новітні змішані звуковисотні прийоми, відмовляючись від тональної гармонії мажору-мінору. Активно розробляє принципи серійних мелодико-гармонічних зв'язків, використовує вертикальні гармонічні структури без застосування тритонів (часто на основі класифікації акордів П.Хіндемита) для звукового відтворення музичного образу. Дисонантні акорди, що містять тритони, використовуються для відтворення певної напруги, драматизму. Між тим, основою творчості композитора є національна складова, в зв'язку з чим він широко застосовує модальні системи, навіть виставляючи ключові знаки для певного пентатонного ладу, синтезуючи його з атональними елементами вертикальних побудов.

Таким чином, Тань Сяолінь пройшов шлях від еклектичного поєднання західних і китайських елементів до їх переосмислення та синтезу, що надає нову якість: відмовлення від європейської тональної гармонії, збереження китайської звуковисотної ідентичності через пентатоніку та модальність. Еволюційний шлях композитора демонструє свідомий пошук власного стилю між модернізмом і традицією, що зробило його піонером китайського музичного авангарду.

Тан Сяолінь не встиг створити великої кількості камерно-вокальних творів, але кожен з них – шедевр, який запам'ятовується доведеною до досконалості мелодикою та дивовижними, «причіпливими» приспівками, які надовго запам'ятовуються. Він писав свої пісні довго, повертаючись і переробляючи їх по кілька разів, з істинно китайським старанням і наполегливістю, доки не бачив, що виходить як треба. Коротка музична кар'єра митця не дозволила йому повністю реалізувати свій потенціал, але закладені ним принципи (такі, як використання народних мелодій з сучасними гармоніями) стали орієнтиром для наступних поколінь китайських композиторів.



## 3.2. Ло Чжунчжун – «духовний батько китайської модерністської музики» (Ф.Коувенховен)

### 3.2.1. Еволюція композиторського мислення: прорив у нову епоху

Серед сучасних послідовників Тан Сяоліня у сфері застосування сучасних технік композиторського письма в камерно-вокальній музиці гідне місце займає його учень Ло Чжунжун<sup>6</sup> (1924-2021). У 1947 році він створив і опублікував свою першу пісню «За горами є гарне місце», її успіх заклав основу для подальшої композиторської діяльності митця, в якій він досяг видатних успіхів у різних жанрах: вокальній музиці, камерній музиці, оркестрових творах, соло та музиці для танцю. Вокальна творчість була важливою сферою діяльності Ло Чжунжуна, який створив понад тридцять художніх пісень, багато з яких написані на вірші стародавніх поетів.

Ло Чжунчжун є найбільш представницьким китайським композитором, який писав у XX столітті музику із використанням сучасних методів: додекафонії, неокласичного напрямку та китайської пентатонної мелодики. Протягом усього творчого періоду він створював художні пісні, стиль яких різноманітний. Будучи учнем Тана Сяоліня, Ло Чжунчжун перейняв багато елементів музичної мови свого наставника, який, як відомо, був учнем П. Хіндемита. Проте його мова є новою та унікальною, з широким різноманіттям застосовуваних технік. Зокрема, дивовижна його практика змішування власного унікального стилю з етнічними тонами.

З особливим трепетом і увагою він ставився до китайської художньої пісні. Намагаючись усіляко поширювати її в країні та за кордоном, він довів її

---

<sup>6</sup> Ло Чжунжун (罗忠镕), уродженець Сичуані, видатний композитор, теоретик, професор, лауреат почесної медалі "Золотої зірки китайської музики". У 1942 році він розпочав вивчення інструментальної музики та композиції в Музичній школі провінції Сичуань у Ченду (нині Консерваторія Сичуані), спеціалізуючись на грі на скрипці. Пізніше він навчався композиції, теорії та контрапункту у Тана Сяоліня та Діна Шаньде, сміливо експериментував і врешті-решт розробив свою унікальну теорію дванадцятитонової серійності на основі пентатоніки, яку застосовував у своїх творах.

до вершини своєї майстерності модернізації, вкладаючи в цей жанр чималі зусилля. Завдяки його старанням побачили світ такі художні пісні, що стали справжніми художніми перлинами камерно-вокальної музики ХХ століття. Серед них – вокальна мініатюра «Збирання квітів лотосу на річці» (涉江采芙蓉) на староданій анонімний текст збірки «Дев'ятнадцять давніх віршів» (《古诗十九首》之一) про юність, любов, тугу розлуки; цикл «Пісні Осіні» (秋之歌) з трьох віршів поета Ду Му епохи Тан (杜牧绝句三首) про осінню природу, дорогу, дружбу: пісня «Гірська подорож» (山行) про осінню прогулянку в горах; «В дорозі до Наньліна» (南陵道中) про дорогу та тугу; «Послання до чиновника Хань Чо в Янчжоу» (寄扬州韩绰判官) дружній вірш.

Чарівністю старовинної поезії та стародавньою символікою овіяні «Пісня про місяць над Емейшань» (峨眉山月歌) на знаменитий вірш Лі Бо; «Хвиля змиває пісок» (浪淘沙) про швидкоплинність часу, «Небо Пенцзюаню» (鹏鹕天) про почуття, розлуку та природу; «Пісня про продаж сина» (卖儿谣) на народний сюжет, що сповіщає про трагедію бідності. Ціла низка камерно-вокальних творів написана на основі поетичних текстів у жанрі «ци»: «Весна в Цзяннані» (江南春) Ду Му – пейзаж та «натяк» на падіння династії; «Чан'є» (嫦娥) на слова Лі Шан'їня – легенда про богиню Місяцю; «Горда рибацька пісня — Осінні роздуми» (渔家傲——秋思) про сумний настрій та «Мелодія „Продавець квітів“ — Напис на вежі Юеян» (卖花声——题岳阳楼) на поезію Фань Чжуньянь; «Ловлячи рибу» (摸鱼儿) на трагічний вірш Цзинь Го; «До пісні „Відблиск неба серед абрикосів“» (附杏花天影).

Ці камерно-вокальні твори на вірші китайської класики та народні тексти, виконуються *a cappella* або у супроводі фортепіано. Ло Чжунчжун дбайливо поєднував «стародавнє» (поезію) із «сучасним» (музичним втіленням текстів). Художні пісні Ло Чжунчжуна були спрямовані на дослідження меж можливості «китаїзації», «музикальності», «технізації» та «вокалізації». Що

стосується мелодії, то всі вони зберігають музичну лінійність та специфіку вокального стилю, а в спробі застосувати нові технології він створив багато нових технік композиції, знайдених композиторами в ХХ столітті. Він застосовував їх відповідно до своїх уявлень про межі китайської гармонії та тональності.

При виборі теми своїх пісень як лірики він переважно використовує знамениту китайську класичну поезію і, рідше, сучасну поезію. Особливо йому подобається давня поезія з її глибоким змістом, а тематика, найближча йому – кохання, родина, дружба тощо. Багато пісень відображають суб'єктивний погляд композитора на життя.

Камерно-вокальні твори Ло Чжунжуна відрізняються яскравим національним колоритом із використанням сучасної західної додекафонної техніки. Він новаторськи поєднує дванадцятитоновий звукоряд із пентатонним ладом. На думку музикознавця та співака У Хуньюаня (2016), творчості композитора властиве прагнення до «гармонії мудрості». Його музика «виражає ідеї гуманізму, різні якості людського характеру – радість, злість, сум, щастя, мудрість. Твори Ло Чжунжуна ґрунтуються на інтелекті, раціональному мисленні. У його творах містяться елементи новаторства, які композитор називав «новими мотивами» (“新花样”), які в його творчості нагадують сяючі перли, що відбивають світло мудрості» (У Хуньюань, 2016: 136).

Музикознавець Юе Гуан (2016) зазначає, що серійна техніка, досі не використовувана в китайських вокальних творах, внесла в ліричну інтерпретацію твору значне художнє збагачення та відчутно розширила уявні межі простору пісенного мистецтва (Юе Гуан, 2016: 113). Але вона також поставила перед співаком складніші завдання. У зв'язку з цим розгляд виконавських труднощів камерно-вокальної музики Ло Чжунжуна є сьогодні дуже важливим питанням.

Ло Чжунжун вважається одним із найвпливовіших композиторів

музичного модернізму в Китаї після від'їзду В. Френкеля та Ю. Шлоса. У 1940-х роках Ло Чжунжун вивчав гру на скрипці в Шанхайській консерваторії, де також займався композицією під впливом свого однокурсника Сан Тона. Навчаючись у Тан Сяоліня, він однозначно перейняв вплив композиторської техніки П.Хіндемита. Однак, згідно з власними словами Ло Чжунчжуна, на його композицію «Збирання квітів лотосу на річці» (《涉江采芙蓉》) вплинув більш прямий, але менш відомий фактор – есе про дванадцятитонову техніку чеського композитора та теоретика Цтірада Когоутека (цит. за: Li, Rui, 2024: 97).

Музичну кар'єру Ло Чжунжун можна поділити на три періоди, які тривали з кінця 1940-х років понад півстоліття: ранній період (1940-ті – початок 1960-х), середній період (початок 1960-х – кінець 1970-х) та пізній період (початок 1980-х – 1990-ті) (Li, Rui, 2024: 98).

Протягом свого «раннього періоду» Ло Чжунчжун більше уваги приділяв практиці композиції через широкий спектр тем та форм, сміливо досліджуючи поєднання західних традиційних композиційних технік із китайською народною музикою, особливо – з народними піснями та танцями, народною інструментальною музикою та традиційним театром, щоб знайти шлях для створення нових стилів китайської музики. У його композиціях цього періоду помітні сліди західноєвропейської класичної школи та пізнього романтизму (там само).

Сюй Ін (2022) зазначає, що найбільш представницьким вокальним твором композитора цього періоду є цикл «Пісні осені» (1962), де він ще дотримувався традиційних композиторських технік. На думку дослідниув, цей цикл «став новою спробою створення китаїзованої художньої пісні та вважається одним із шедеврів раннього періоду цього жанру» (Сюй Ін, 2022: 4). Вокальний цикл «Пісні Осені» (《秋之歌》) на три вірші поета Ду Му епохи Тан. Такі віршовані форми мають структуру сімох ієрогліфів на рядок, описуючи пейзажі, які поет побачив на шляху до Наньліну човном, і виразив

через це свою самотність. З точки зору мелодичного розвитку та ритмічної організації, у творі відчувається вплив Тан Сяоліня, але композитор виявляє оригінальність у звуковисотних побудовах. Ло Чжунчжун синтезує квартову гармонію сучасних гармонічних технік із пентатонними ладами, відображаючи національний колорит китайської модерністської музики. У творі залучені акорди III і IV груп за класифікацією П. Хіндемита, Акорди IV групи застосовано для демонстрації напруги у кульмінації та у коді. Композитор створює такий ритмічний простір, що відповідає ритму декламації вірша: у творі використовуються розміри 3/4, 2/4 та 5/4, що надає мелодичним хвилюванням пісні схожість з тоном вірша.

Протягом середнього періоду, який тривав майже двадцять років, Ло Чжунжун продовжував експериментувати з націоналізацією музики, дотримуючись традиції попереднього періоду. У плані композиційної техніки він почав експериментувати з модерністськими техніками в деяких своїх творах. Однак це відбувалося напередодні політичної нестабільності в Китаї, яка згодом призвела до «Культурної революції». В цей час композитор перебував у Пекіні, він не уникнув переслідувань і був засуджений як контрреволюціонер. Тому за кількістю композицій Ло Чжунжун писав менше, ніж у попередній період. На цьому етапі його композиторське мислення «перебувало переважно в руслі хроматичної гармонійної системи» (Liu Juanjuan, 2004: 55).

Після закінчення «Культурної революції» розпочався новий період реформ та відкритості у політичній, економічній та культурній сферах. Нове соціокультурне середовище значно стимулювало ентузіазм Ло Чжунжуна у його музичних пошуках. Він став більше цікавитися різними формами камерної музики, включаючи камерно-вокальні твори. Композитор відійшов від прагнення емоційного вираження та почав експериментувати з більш авангардними техніками. Це привело до трансформації творчого підходу митця і відійти «у структурному плані ще більше від традиційних композиційних норм» (Liu Juanjuan, 2004: 56).

Композитор почав експерименти не тільки з сучасними західними техніками композиції, а й з жанровою сферою, що вплинуло на еволюцію його музичної мови, зокрема, становлення його індивідуальної стилістики, музична мова якої ґрунтується на «пентатонічній дванадцятитоновій техніці». Його композиторська кар'єра досягла піку завдяки роботам цього пізнього періоду (там само: 64).

Наприкінці 1970-х років, незважаючи на закінчення Культурної революції, реформи та відкриття лише починалися, і офіційного схвалення авангардної музики ще не було. Фактично, після громадянської війни 1947 року модерністська музика зазнавала жорстких обмежень, і музичний модернізм у Китаї стримувався. Після заснування Нового Китаю (КНР) модерністську музику засуджували як «продукт капіталізму». Це посилювалося під час Культурної революції, коли до будь-якої музики, пов'язаної з модернізмом, застосовувалися серйозні санкції. Це соціальне потрясіння зупинило розвиток музичного модернізму в Китаї. Зрештою, тривале пригнічення породило бунтарський імпульс у деяких композиторів, що спричинило бум китайської модерністської музики після закінчення Культурної революції.

У 1979 році Ло Чжунжун успішно опублікував дванадцятитонову художню пісню «Збирання квітів лотосу на річці» («涉江采芙蓉») у журналі «Музична композиція» («音乐创作»), ставши прикладом для інших модерністських композиторів (Li, Rui, 2024: 97). З того часу музичний модернізм у Китаї увійшов у фазу швидкого розвитку у XX столітті. Ризикований вчинок Ло Чжунджуна також отримав визнання музикознавців. Дослідник Ван Нінї (1981) зазначав, що: довгий час «дванадцятитонову композиційну техніку сприймали як невідому потвору і наївно пов'язували з політичними концепціями, такими як так званий “помираючий імперіалізм” і “занепадаючий капіталізм”» (Wang Ningyi, 1981: 41). Ло Чжунжун сміливо «прорвав» цю заборону зону та «провів експериментальну практику, що можна

вважати значущою подією» (там само).

Дослідник китайського музичного модернізму Чжен Інле (2020) також вважав, що дванадцятитонові система та подібні композиційні техніки та твори XX століття довгий час «зневажливо називали “формалізмом” і вважали ерессю в музиці» (Чжен Інле, 2020: 39). Творчість Ло Чжунжуна ознаменувала нову епоху в китайській сучасній музиці (там само).

Ло Чжунжун був творчим «випробувальником»: від традиційних технік на ранніх етапах до сучасних технік у середній та пізній періоди та гнучкого використання національного матеріалу — це свідчить про його постійне прагнення до інновацій у композиційній техніці. Крім того, його твори значною мірою перебувають під впливом його вчителя Тан Сяоліня. Як сказав Ло Чжунжун у інтерв'ю 1995 року: «Мої музичні ідеї походять від Тан Сяоліня та Шень Чжибая (Shen Zhibai)» (цит. за: Li Rui, 2024:107-108.). Ця інновація не лише добре продовжила національний стиль китайської модерністської музики, створений Тан Сяолінем, але й продемонструвала більш різноманітне злиття музичного модернізму та китайської традиційної музики. Його музичний стиль знаходиться десь між імпресіонізмом і серіалізмом з виразним пентатонічним колоритом, і багато музикантів вважають його «духовним батьком китайської модерністської музики» (Kouwenhoven, 2001: 316).

### ***3.2.2. Атональна техніка композиції у пісні «Збирання квітів лотосу на річці»***

Пісня «Збирання квітів лотосу на річці» стала сміливою спробою Ло Чжунжуна у інноваційному застосуванні дванадцятитонові техніки. Композитор взяв за основу текст поеми зі збірки «Дев'ятнадцять давніх поем». Це п'ятирядкові вірші були написані за часів династії Східна Хань. Деякий час тому це історичне джерело було відредаговано та видано як «Вибрані твори Чжаоміна» за південної династії Сяотун (Дзюаньдзюань, 2005: 15). Їх стародавня давній основа підтверджує їх цінність «поза часом», що дає композиторові свободу виражальних засобів і необмежений простір для



творчих пошуків. Для виконавця і слухача подібне відчуття віддаленості часу та простору також створює певне розуміння оповіді, оскільки кожен інтерпретує події у власному сприйнятті.

Ло Чжунчжун звернув увагу на вірш «Ванцзян Цай Фуронг» («Збирання квітів лотосу на річці») про тугу бурлака за домом. Роботу над піснею композитор розпочав у 1979 році, у дуже похмурий і сумний для Китаю час. Йому хотілося привернути увагу до китайського твору, який після кількох років занепаду, викликаного Культурною революцією, вперше міг бути представлений не лише в Китаї, а й за кордоном. Це була спроба навести аргументи, чому варто слухати китайську музику. Це мала бути впізнавана пентатоніка з легко запам'ятовуваною мелодією. Автор зробив структуру твору лаконічною, з контрастними змінами динаміки, чітким ритмом акомпанементу, що відображає нові надії, і додав елемент західного авангарду – дванадцятитонову техніку.

З погляду на поетичний зміст, у поемі виражено почуття туги за домівкою. Поетична основа музичного твору робить його мистецтвом глибшим і привабливішим, а крім того, відповідним китайському класичному стилю. З іншого боку, дозволяє застосувати модернізацію та інноваційні техніки, які за належного почуття міри не зруйнують гармонійну цілісність твору. Якщо уважно переглядати тексти, то серед дійових персонажів можна виділити «страждальниць-жінок» та «бурлака». Художні образи «білого лотосу», «розлуки» можна трактувати як різні взаємини між родичами, між тими, що поїхали на заробітки – чоловіків та дітей сільських жінок, або всієї родини. Ця туга набуває форми роздумів. Сумуючий бурлак озвучує свої почуття:

*Перетинаючи річку, щоб зібрати квіти лотоса,  
Орхідейне болото таке запашне.  
Кому ж я їх віддам?  
Мої думки блукають далеко,  
І все ж я тужу за своїм старим домом.  
Довга дорога тягнеться далі,  
З тим самим серцем, але розділеними відстанню,*

*Я житиму в горі до кінця своїх днів...*

У вірші показана ціла гама почуттів і переживань через поетичну структуру з п'яти ієрогліфів у рядку, в якому мандрівник, збираючи квіти, не знаходить, кому їх подарувати, викликає його глибоку тугу за дружиною, створюючи сумну атмосферу.

Трепетне очікування героя зустрічі з домом, виражене словами:

*Я з нетерпінням чекав,  
шукав у пам'яті старе місто,  
всі роз'єднані, сумні й старі.*

За часів династій Хань, особливо розквіту династії Східна Хань, можливість навчатися приваблювала багатьох до столиці знань, де амбітні молоді люди ставали вченими і шукали слави. З цією метою майбутні студенти покидали свої домівки і сподівалися на допомогу бюрократії при працевлаштуванні. Але платних посад було занадто мало, а прохали багато, тому можливості знайти роботу були дуже обмежені. Це неминуче призводило до того, що виявлялося все більше розчарованих людей, що поверталися додому. Поезія «Ванцзян Цай Фуронг» є яскравим представником оповідей про таких «бурлаків», у якій зображено ностальгічні роздуми.

За такого погляду на поезію ми не можемо розглядати «Ванцзян Цай Фуронг» як вірш про кохання, його треба інтерпретувати як глибше почуття туги за домом. Навіть у такій простій формі, як п'ятивірш, можна знайти кілька смислових рівнів. Декорацією сцени є ріка, в якій плавають квітки лотосу. Другий образ не видимий, але цілком реальний – той, для кого ці квіти призначені. Це – «страждальниця» без кохання чоловіка чи, можливо, мати «бурлака». Ще один образ пов'язаний з рідним містом, озираючись на яке персонаж бачить лише «безкраю дорогу». І, нарешті, «два закохані серця, що жили в цьому місті»: немає пояснення тому, молоді вони чи старі – ми знаємо лише те, що вони «сумні й сумні». Насправді проста, на перший погляд, поезія сповнена складних емоцій і ззовні виглядає як заплутаний для розуміння внутрішній світ.

Щоб «розплутати» клубок суперечностей, прихованих у ліриці твору, композитор застосовує дванадцятитонову техніку. Щоб послабити тенденцію домінування тонального центру, він переходить до тональної стриманості, яка має зламати визначеність гармонічного мислення. Для зображення непередбачуваності того, що відбувається, композитор використовує низхідні пасажі. Елегантність художньої концепції автора полягає в тому, що «прості», на перший погляд, почуття виражені в складній формі. Це відповідає концепції класичної поезії та глибше розкриває прихований пласт внутрішньої емоційності. Слід звернути увагу на те, наскільки складним чином композитор акцентував низхідний звуковий малюнок, який має надати жалібності зображуваній ситуації: так за легкою ностальгією ховаються складні емоції й палкі сердечні переживання.

Пісня структурована у збалансовану двочастинну форму, де чотири фрази послідовно використовують чотири серії. Твір суворо дотримується дванадцятитонової техніки, кожна фраза містить дванадцять різних семітонів. Мелодична частина твору складається з основного виду та трьох його трансформацій. Ця структура дозволяє з «математичною точністю» інтегрувати характерну дванадцятитонову систему: кінцевий тон першої фрази є початком наступної, забезпечуючи природний перехід між ними з суворою внутрішньою логікою.

Дванадцятитонова серія першої фрази утворює «джерело» системи – основний вид, який «можна розділити на два лади: китайський пентатонний лад та гептахорд (семітоновий звкоряд), розташований за інтервальними співвідношеннями пентатоніки» (Li, Rui, 2024: 106). Така серійна структура встановлює пентатоновий стиль цього твору. Друга фраза постає першою трансформацією основного виду, утворюючи його ракоход, що проводить мелодію (серію) в зворотньому русі. Третя фраза є другою трансформацією, інверсією, що означає обертання інтервалів, дзеркальне відображення мелодії. Наприклад, якщо другий тон у основному виді є висхідною великою секундою від першого тону, то другий тон у дзеркальному вигляді буде низхідною

великою секундою від першого тону. Остання фраза є комбінацією двох трансформацій, утворюючи ракоход-інверсію, тобто, об'єднані обидні техніки – мелодія звучить у зворотньому напрямі, а всі інтервали дзеркально відображені.

У плані гармонії композитор застосував теорію П. Хіндеміта. У вересні 1982 року Ло Чжунчжун писав у своєму листі Чжен Інле: «Я вважаю теорію гармонійної напруги П. Хіндеміта дуже переконливою. Вона базується на його Серії 2. Згідно з теорією П. Хіндеміта, гармонійна напруга акордів, що містять як півтони, так і тритони (тобто акорди його IV групи), залежить від тритону, а не від півтону» (цит. за: Li, Rui, 2024: 106).

Такий виразний пентатонний стиль, поєднаний із авангардною композиційною технікою, робить весь твір не лише новаційним за своїм західним музичним характером, але й додає йому багато китайського колориту. Cheong, Wai-Ling, Ding Hong, and Yi-Ching Kevin Tam (2022) зазначають, що Чень Мінчжи та Чжен Інле «високо оцінили цей твір як приклад того, як серійна музика пустила коріння в Китаї. Вони використали цей твір як приклад, щоб пропагувати композиції, сприятливі для китайської модерністської музики, через застосування пентатонічної дванадцятитонової техніки» (Cheong, Wai-Ling, Ding Hong, and Yi-Ching Kevin Tam, 2022: 60).

Завдяки складності композиційного рішення п'єса позбулася механістичності, властивій абстрактно-інтелектуальній додекафонії. Перші виконавці вокального твору – Ван Нін, Ван Чжин і Чжен Йон у єдиному пориві відзначали певну «надприродну штучну силу» (Лю Дзюаньдзюань, 2006: 27), якою була наділена ця проста китайська художня пісня. Потім таку ж високу оцінку пісні дали такі виконавці, як Чжан Чжентао, Чжан Цзюньцзюань, Лю Цзюань, У Чунфо, Хе Цзін, Юй Чен, Чжан Цян та інші. Концертне виконання пісні завжди приводило слухачів і співаків у стан душевного підйому.

Аналізуючи художню концепцію твору, ми повинні розуміти, що за чарівністю та красою ховаються вивірені технічні засоби. Жалісні зітхання вокаліста, його тон голосу, приглушення, аж до повного пригнічення звучання,

передають градації настрою. Чарівність вокальної партії підкріплюється додекафонним акомпанементом, у якому відбувається відхід від тонального центру та розмивання гармонічної структури як такої. Побудова мелодичної лінії на основі пентатоніки чітко співвідноситься з п'ятивіршем, розкриваючи його початковий задум. А ускладнення форми та опрацювання низхідних пасажів посилюють трагізм і епічність усього твору.

Таким чином, атональна художня пісня, створена на основі розглянутої вище поеми «Збирання квітів лотосу на річці» із використанням дванадцятитонової техніки, яка завдяки оригінальному поєднанню з китайським національним тоном створює новий і простий стиль художньої пісні. Він навмисно без змін використав найпростішу дванадцятитонову техніку, створену А. Шенбергом, і зосередився на урівноваженні дванадцяти тонів, без розрізнення між основним і залежними тонами.

Чому була обрана саме така технологія, Ло Чжунчжун пояснив: «Пісня пов'язана з поезією «Збирання квітів лотосу на річці». А через нерозривний зв'язок вірша з подіями тієї епохи, з китайським народом, з тими почуттями, які вони переживали, загальний стиль все ще має залишатися класичним, адже почуття тоді були дуже прості, чи не так? Тому я використовую неокласику. Які переваги ви отримуєте, коли пишете в додекафонії? Ви також можете уникнути занадто сильних, занадто хвилюючих, романтичних речей. Тому стиль із дванадцяти тонів якнайкраще підходить для виконання цієї пісні» (цит. за: Дзюаньдзюань, 2005: 60).

Мелодія вокальної партії та фортепіанний супровід цієї пісні незалежні. Навіть під час виконання співак відчуває, що фортепіанний супровід і мелодія в його голосі не можуть бути об'єднані, але насправді їхній внутрішній емоційний вираз є послідовним і доповнюючим. Ця комплементарність є більш репрезентативною для концепції художньої пісні, тут вона глибша, ніж у художніх піснях, створених традиційними методами композиції.

Ключем до успіху в розкритті теми став попередній розрахунок, задуманий автором для синхронізації акомпанементу з мелодією. Відповідно

до вимог обраної дванадцятитонової техніки, розроблена музична послідовність з точністю годинникового механізму керує музичною мелодією. Вперше свій прототип серійна техніка показує у вступі, у перших двох фразах п'єси. Поки це локальний тон, але загалом він атональний – без опори, звернемо увагу лише на те, що в серію інтегровані тони з пентатоніки мелодії. У процесі розвитку пісні ця послідовність почергово використовує різні форми.

Відповідно до структури вірша, дві різні обрані сфери, що утілені як голоси «річка» і «лотос» представлені у супроводі, а мелодичний малюнок «бурлака» становить лінію вокальної мелодії. Проте ця лінія залишається дуже нестійкою, що збільшує напругу музики, змушуючи музику безперервно розтягуватися. Розвиваючись далі, це призводить до втрати основного тонального центру, що й було задуманим автором перевагою атональності.

Розвиваючи зміст вірша, композитор реалізує другу фразу фрази «ретроградною» послідовністю з дванадцяти тонів. Цей музичний момент відповідає синтаксичній структурі вірша, у якому йдеться про організацію «зборів», що складається з фраз «хто хоче піти», «думає» і «далеко». Ридаючий оповідач зображений першими сімома словами пісні, початок якої побудовано за правилом «одне слово – один звук». Сильна емоційна вокальна лінія паралельно супроводжується акомпанементом восьмими нотами, а останні три слова ще й прикрашені в декоративній манері. Примітно, що акомпанемент гармонізує лише з довгим вокальним звуком, де його дизайн унікальний у тт. 10-15.

Подальші рядки вірша «дивиться на старе місто, на довгу дорогу Ман Хаохао» представлені як серія роздумів, що пролітають у голові бурлака. За драматургічним задумом, композитор має за короткий відрізок часу, протягом якого співаються два рядки куплету, необхідно встигнути втілити трансформацію внутрішнього стану герою. Для цього в тт. 17-21 автор використовує динамічну зміну фактури акомпанементу, а вокальну партію поступово підсилює динамікою та акцентуванням, тим самим посилюючи

емоційність сприйняття. Рядки «єдність і розлука, сум і вічне життя» представлені у вигляді послідовності ретроградних віддзеркалень. Синтаксис музичного супроводу, складеного з чотирьох серій, відповідає формулі «ініціація та подальші трансформації» (т. 23), прийнятій у структурі китайської класичної поезії, він також є конструктивною особливістю «класичної» серійної техніки, яку взяв за основу композитор.

Серійна організація музичного матеріалу спрямована на пригнічення акцентів у ліричному тексті поеми. Автор дає зрозуміти, що тут немає головної та другорядної думки, всі вони рівнозначні. Тим не менш, композитор дотримується мелодики і, особливо, ритміки так званої «п'ятисимвольної» поеми (кожен рядок складається з п'яти ієрогліфів). Поєднання розвитку мелодії та ритму дозволяє краще передати колорит звучання класичної поезії, особливо тональність та художній задум поезії, яка розкриває перед слухачем чудовий світ китайського життя. Таким чином, виконавець, розуміючи особливості авторського тексту, може дотримуватися даних рекомендацій у своїй інтерпретації.

Очевидно, що серійна техніка, досі не застосовувана в китайських вокальних творах, внесла в ліричну інтерпретацію твору значне художнє збагачення і відчутно розширила уявні межі простору пісенного мистецтва. Але вона також поставила перед співаком складніші завдання. У делікатних питаннях взаємодії з класичним літературним матеріалом, взятим для пісенної лірики, потрібна відома обережність, оскільки до музичної грамотності співака пред'являються високі вимоги. Тому багато новачків надто збентежені цією роботою. Як краще інтерпретувати такі пісні?

Спираючись на наведений вище аналіз, можна прийняти такий алгоритм дій. Спочатку необхідно повністю зрозуміти зміст і його потенційний сенс, закладений у поезії. Для цього варто ознайомитися з оригінальними віршами династії Східна Хань, зокрема, прочитати оригінали деяких поем. Поверхневе сприйняття тексту малює звичайну сценку з життя персонажу: збирання квітів на річці, але зібравши їх, не відомо, кому їх віддати. Насправді картина



переживань набагато глибша, оскільки за зовнішнім проявом дії стоїть відчуття самотності й розчарування, серцеві муки, гіркі думки про розлуку з рідними, змушеними поїхати з дому, довге очікування їх повернення. На основі розуміння цього вокаліст може вважати себе головним героєм, представляючи своєю акторською грою комбіновані емоції. У процесі співу ці емоції можуть бути «блукаючими»: то набувати форми глибокої жалоби, то передавати елегантну простоту роздумів, то раптом наповнюватись емоційним настроєм, коли йдеться про спогади. Все це необхідно для того, щоб краще передати атмосферу пісні.

Другий аспект полягає в правильній організації синтаксичної організації пісні на завершені логічні фрагменти. Треба чітко розуміти, що має використовуватися структура речення – спочатку два слова, потім – три. Але у кожному реченні треба аналізувати смислову динаміку, тобто на яке слово слід спиратися. Наприклад, виконавець має виділити увагу до «почуття» або «пейзажу».

Також треба звертати увагу на мелодику у взаємодії між двома сусідніми рядками вірша, кожен з яких, як ми знаємо, складається з п'яти складів, оскільки часто саме їхні відносини визначають вихід із спокійного стану в стан напруги та депресії, а в пісні це передається через збільшення дисонантності звучання як по горизонталі, так і по вертикалі. Фраза «хто хоче піти, пам'ятає на відстані» має підкреслити красу пейзажу, на додаток слід звернути увагу на невелике уповільнення музики. Музичні лінії передають тут відчуття тривалості подій, протягом яких зберігається сумний і пригнічений настрій персонажу.

Фрагмент «Дивлячись на старе місто, довгий шлях, безмежний Хаохао» підкреслює безкінечність почуттів «людини з Хаохао». У співі треба звернути увагу на трансформацію емоцій, яка зображується підвищенням напруги та переходом у верхній діапазон. У цей момент акомпанемент також підтримує розливаючийся на форте голос співака, який співає про «довгий шлях». Ще одна фраза «Бути відокремленим від одного серця, бути сумним і бути старим»

вимагає пояснення, оскільки молодому виконавцю це може бути не завжди очевидним. Зі словом «сум» треба поводитися обережно, оскільки тут йдеться про старече сприйняття дійсності. У старого мало сил, слабке здоров'я, у нього сформовані стереотипи мислення, часто старі позбавлені повноти емоцій. Тому, передаючи нюанси фрази, необхідно контролювати дихання при видобуванні тихих, а у цьому контексті – «слабких» звуків, роблячи його «елегантним», але не емоційним (Лю Дзюаньдзюань, 2006: 27).

Ще один аспект, пов'язаний із відстеженням змін ритму та ритмічного малюнка. По-перше, чергування розмірів  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $4/5$ ,  $4/4$  та їх відповідна обробка працюють на підтримку загальної узгодженості мелодійних ліній. По-друге, звернемо увагу на висоту тону, особливо в момент, коли акомпанемент підходить до початку другого куплету, співак має заздалегідь проаналізувати співвідношення між висотою фортепіанної партії та висотою вокальної партії та спробувати знайти момент входу вокалу на тлі фортепіанного акомпанементу. Орієнтиром для співу стає висота тону.

Центром інтерпретації художнього задуму є фактура та гармонія, використані у фортепіанному акомпанементі. Саме вони, написані в манері, невластивій для традиційної китайської музики, створюють неповторний музичний колорит. Геніальна комбінація національних пентатонних ладів вимагає, щоб співак вдумливо аналізував гармонії різних видів і виявляв у них тяжіння та звертав увагу на такі інтервали, як малі секунди та тритони, трактуючи ці дисонанси як носії напруги.

Основною художньою ідеєю в китайському мистецтві співу є прагнення до вищого порядку, до духовної досконалості. Саме тому твір Лю Чжунжуна, написаний кілька десятиліть тому, досі залишається неймовірно актуальним, оскільки несе не лише академічну цінність чи є певним «довідковим посібником з атональної музики початку століття» (Лю Дзюаньдзюань, 2006: 28), а й донині може увійти до репертуару амбітних виконавців, які бажають кинути виклик своїй професійній майстерності.

Розглянутий твір композитора важливий як для музикознавства, що

вивчає сучасні напрями в пісенному мистецтві Китаю, так і в процесі навчання сучасному вокалу. Іншим аспектом співу, що спирається на подібні твори, є акцент на унікальному стилі китайської художньої пісні. Це, як і раніше, складне завдання для самого виконавця, і це високий ступінь складності та відповідальності для педагога, який береться підготувати вокаліста. Тому дане дослідження, де розглядаються три рівні розуміння завдань, що стоять перед співаком, забезпечує певний шлях інтерпретації таких художніх пісень.

### **3.3. Принципи звуковисотної організації у камерно-вокальних творах Сан Тонга**

#### ***3.3.1. Внесок композитора у розвиток національної ладо-гармонічної системи***

Сан Тонг<sup>7</sup> (1923-2011) – видатний китайський композитор, музичний теоретик, музикознавець, педагог, колишній ректор Шанхайської консерваторії. У 1941 році він вступив до Національного музичного училища (нині – Шанхайська консерваторія), де вивчав гармонію, контрапункт і композицію під керівництвом німецького композитора Вольфганга Франкеля (Wolfgang Fraenkel) та австрійського композитора Юліуса Шлоса (Julius Schloss), а також відвідував заняття у класі Тан Сяоліня. З 1949 року Сан Тонг довгий час викладав у Шанхайській консерваторії, обіймаючи посади завідувача кафедри гармонії композиторського факультету, професора,

---

<sup>7</sup> Сан Тонг (桑桐), справжнє ім'я – Чжу Цзінцін (朱镜清), народився у Шанхаї (район Сунцзян). З дитинства захоплювався літературою та музикою, що сформувало його художній світогляд. У початковій школі під впливом роману Р. Роллана «Жан-Крістоф» захопився історією героя, який віддано служив музиці в складних умовах. У середній школі почав вивчати фортепіано під керівництвом Цю Менґчєня, що пробудило інтерес до композиції. Самостійно вивчав композицію та «Практичний підручник гармонії» М. Римського-Корсакова, експериментував зі створенням фортепіанних п'єс і романсів. Навчаючись у середній школі Ліде, він наполегливо працював: вранці тренувався на фортепіано, вдень відвідував заняття, ввечері вивчав теорію композиції. Для розширення кругозору він збирав нотні збірки, прослуховував сотні музичних платівок та читав художню літературу, закладаючи міцний фундамент майбутньої творчості.

проректора та ректора. Сан Тонг написав велику кількість музичних творів, «включаючи не лише тональну музику, але й ставши піонером китайської сучасної музики» (Юань Ялін, 2021: 12): у 1947 році він створив перший у Китаї атональний твір «Нічний пейзаж» для скрипки та фортепіано.

Для дослідження звуковисотної організації камерно-вокальних творів Сан Тонга важливо розуміти його видатний внесок у розвиток китайської музично-теоретичної системи. Його наукові праці «Шість лекцій з гармонії» (Сан Тонг, 1980b), «Хроматизм: історія та еволюція» та «Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури», що увійшли до загального «Збірника праць з гармонії» (Сан Тонг, 2002) мають значний інноваційний вплив не тільки на розвиток національної музичної мови. Одночасно як видатний музичний педагог Сан Тонг упорядкував і підготував перший в країні систематичний «Підручник гармонії» (2001), що став віхою у розвитку музично-теоретичних дисциплін в Китаї, а на його основі пізніше створив класичний труд «Історичний розвиток хроматики» (2004).

Вивчаючи вчення про гармонію Сан Тонга, дослідник Хань Сюебін (2018) зазначає, що праці цього видатного музиканта «приносять величезну користь в освітньому процесі тисячам студентів. <...> Освоюючи складності сучасної гармонії за підручниками та статтями Сан Тонга, молоді китайські музиканти здатні самостійно створювати оригінальні музичні твори, досягаючи безмежні можливості гармонії» (Хань Сюебін, 2018: 64). Видатний музикант розкрив унікальні художні можливості національної ладо-тональної системи, обґрунтувавши власний погляд на «баланс інтервальних співвідношень, інтеграцію з народними ладами, пентатонікою та деякими елементами серійної техніки <...> систематизував теорію формоутворення, переосмисливши технологію створення поліфонічної фактури. Спираючись на концепцію мислення живописців, виражену в категоріях “простір – час”, він розділив функціональність контрапункту на тональну та інтервальну структури, що у термінах сучасного західного музикознавства аналогічно горизонталі та вертикалі» (там само: 70).

Отже, дослідження музичних творів Сан Тонга має вирішальне значення для розуміння його стилю та гармонічної системи, придатної для китайської національної музики. Музикант першим дослідив і узагальнив основні принципи системи пентатонної вертикальної гармонії, визначаючи її як «гармонічний метод, що ґрунтується на вертикальній комбінації різних інтервалів пентатонного ладу» (Сан Тонг, 1980b: 47).

Як вже зазначалося вище, Цзян Шаньшань (2018) класифікує музичну творчість Сан Тонга за звуковисотною організацією на три категорії: *суто пентатонної музики, поєднання пентатонного мелосу та терцієвої гармонії, сучасні гармонічні техніки з атональними* (Цзян Шаньшань, 2018: 2). Таким чином, розуміння основних положень вчення про гармонію Сан Тонга допоможе виконавцям його творів сформувати і розвинути ладо-гармонічне мислення, усвідомити новації музичної мови вокальних творів, розкрити їх художню цінність. У сфері камерно-вокальної музики подібних досліджень не проводилося. У працях Ні Жуїлінь (2003), Ся Сяоянь, (2004), Яо Саньцзюня (2007), Чжен Цзе (2009), Цуй Лань (2021), Юань Ялін (2021), Се Юе (2023), Лі Сіньянь (2024), що торкаються деяких аспектів камерно-вокальної творчості композитора, з'ясовуються в основному проблеми виконавської інтерпретації, ансамблевої взаємодії соліста і концертмейстера, драматургії.

Композиторська творчість Сан Тонга зосереджена в трьох жанрових сферах: камерна, фортепіанна та вокальна музика. Його новаторство у композиційних техніках було безпрецедентним – він написав перший у Китаї атональний твір «Нічний пейзаж» для скрипки та фортепіано. Музичний стиль Сан Тонга завжди відрізнявся оригінальністю. Після 1949 року він послідовно дотримувався творчого принципу – поєднувати пентатонний мелос з багатопланою гармонією, роблячи це основним напрямом своїх експериментів. За шістдесят років творчої діяльності Сан Тонг створив чимало видатних інструментальних та вокальних творів, позначених сучасною музичною мовою і національним колоритом.

Найхарактернішим досягненням камерно-вокальної творчості композитора стало створення національного стилю сучасною музичною мовою. Тематичний матеріал його творів переважно походить із народних та революційних пісень. Крім того, він аранжував супровід для традиційних китайських пісень, посилюючи їх національний колорит. У «Повному зібранні музичних творів Сан Тонга. Том 3» (2013) систематизовано його вокальні твори за 1943–1981 роки: вісім пісень та один вокальний цикл. Хоча їх кількість невелика, кожен твір унікальний — як за вибором матеріалу, так і за технікою композиції. Камерно-вокальна музика Сан Тонга «випромінює» чарівність китайської класичної поезії, віддзеркалюючи широту душі північних народів та яскравість культури національних меншин, занурюючи слухача у їх неповторний музичний світ. Дослідник Юань Ялін (2021) класифікував вокальні твори Сан Тонга за тематикою на три категорії: твори на поетичні тексти, твори на основі трудового фольклору, пісні національних меншин (Юань Ялін, 2021: 12).

Ще під час навчання Сан Тонг почав досліджувати сучасні композиторські техніки, які втілив вже у першому камерно-вокальному творі *«Червоні квіти, що зів'яли навесні»* (1943) на текст поеми «Сянцзяньхуань ци» Лі Юя (937–978), останнього імператора династії Південної Тан. Всі інші вокальні твори композитора побачили світ між 1947 та 2002 роками.

Стилістика пісні *«Вісімнадцять вигинів Хуанхе»* (1950) позначена глибоким впливом народних пісень, розповідає про героїзм людей, «що просувається в метушні революційної боротьби» (Сан Тонг, 2013: 3). Композитор застосовує інтонації фольклору робітників та човнярів, використовує мелос трудових пісень *хаоцзи*, маршові ритми та інтонації шеньсійського фольклору для зображення героїзму народу в революційній боротьбі. Національний колорит створюється завдяки застосуванню пентатонової мелодії і строфічної структури, що складається з розгорнутих чотирирядкових уривків з їх варіюванням та з трьох характерних вигуків «Мхей-йо-хей-йо».

Обробка шенсійської народної пісні для тенора «*Весняна гірська пісня*» (1953) – поетична сцена відтворює національний колорит північного Шеньсі. Композитор збагачує модальну систему через майстерне застосування поліфункціональних акордів, альтерацій, а також завдяки ретельній роботі з динамікою, фразуванням та фактурою, урізноманітнюючи оригінальну мелодію варіюванням та мелізматикою.

Пісня «*Гада Мейлін*» для баса створена на основі пісенного фольклору національних меншин І та Дай. Перший авторський варіант (1953) найбільш відповідав оригіналу народної пісні, будучи дворядковим строфічним твором. Композитор визначив його як «аранжування супроводу» (Сан Тонг, 2013: 4). Згодом композитор переробив текст, обравши три строфи, щоб створити тричастинну форму, збагативши гармонічну вертикаль, удосконаливши фактуру і динаміку, що додало твору необхідної експресії. Нові гармонічні прийоми, такі як багатофункціональні та альтеровані акорди, збагатили звукову палітру твору, надавши слухачу відчуття вищої художньої цінності. Композитор називав таку творчу діяльність «складанням супроводу» (там само). Тим не менш народна пісня завдяки його зусиллям була визнана як авторський шедевр. У 1980 році на основі фортепіанного супроводу з'явилася його оркестрова версія.

«*Лантаоша – річка Бейдай*» (1959) була створена на основі фрагменту тексту Мао Цзедуна. Твір змальовує величні хвилі річки Бейдайхе під дощем, викликаючи роздуми про історичних діячів та зміни в країні. Музика і текст складають єдине ціле: це надзвичайно прониклива та насичена пісня, що відрізняється емоційною насиченістю та глибокими думками, викладеними в масштабному задумі епічної картини, що завершується грандіозними фінальними акордами.

Пісня «*Нехай наш народ здобуде перемогу*» (1962) написана за мотивами відомої однойменної поеми конголезького національного героя Патріса Лумумби. Вона відображає палке обурення та пристрасть непохитної боротьби африканського народу під жорстоким колоніальним гнітом. Велична, урочиста,



глибоко трагічна музика відтворює яскраві та величні сцени на ґрунті тональної гармонію зі сміливими запозиченнями з сучасних змішаних гармонічних технік письма.

Камерно-вокальний цикл *«Почуття в прикордонному селищі»* (1963/2002) складається з трьох номерів: «Хмаро, червона хмаро!», «Небо, блакитне небо!» та «Є золоте сонце!». У 1963 році Сан Тонг створив музику на основі народних мелодій етнічних меншин І, Дай та Насі. Приблизно через 40 років, у 2002 році, Шанхайська консерваторія музики запланувала провести концерт на честь 80-річчя композитора. Коли Сан Тонг отримав цю пропозицію, він вирішив включити вокальний цикл до програми концерту. З цією метою протягом двох місяців професором Ні Жуйліном були створені нові тексти до вже існуючої музики. Так народився новий альбом *«Почуття в прикордонному селищі»*.

*«Бусуаньцзи – Ода сливі»* – ще одна інтерпретація поеми Мао Цзедуна «Ці», написана Сан Тонгом у 1964 році, але до 2013 року не опублікована. За допомогою пентатонових мелодій та багатьох змін ладу пісня відображає образи поеми, вихваляючи квітку сливи як «“революціонера, що дотримується правди”, що розквітає на замерзлій скелі та не змагається з іншими за красу» (Сан Тонг, 2013: 4).

Останній камерно-вокальний твір *«Кохання»* (1981) також був вперше опублікований 2013 року. Текст на вірші Хуа Ліна узагальнює думки композитора про найважливіші почуття та сенс життя людини:

*Коли кохання прийшло з юністю, воно стояло далеко від мене.  
Коли кохання пішло з юністю, воно не залишило сліду.  
Кохання вічне, як гора, але юність не схожа на сонце.  
Воно старіє, спить і ніколи не прокидається (там само).*

Почуття композитора дуже глибокі, вони не виражають ані радості від поверхневого кохання, ані смутку туги, що може принести це почуття. Натомість це медитація людини, витриманої життям, роздуми про молодість і кохання, меланхолію та смуток. Мелодія спокійна та глибока в емоціях.

Акомпанемент переважно складається з ламаних акордів. Отже, емоції автора виражені просто та повно.

Хоча вокальних творів у Сан Туна небагато, кожен унікальний, яскраво відображаючи стиль композитора. Використання національної гармонії посилює їх етнічний колорит, надаючи цінний досвід для майбутніх поколінь музикантів (Юань Ялін, 2021: 10).

### ***3.3.2. Відтворення китайської класичної поезії засобами європейського авангарду у пісні «Червоні квіти, що зів'яли навесні» (1943)***

Серед вокального доробку особливе місце посідає перший камерно-вокальний твір Сан Тонга, створений ним у 20-річному віці, – пісня «*Червоні квіти, що зів'яли навесні*» (1943) на текст класичної поезії. Цей твір є знаковим, завдячуючи використанню сучасних західних композиторських технік (Се Юе, 2023). Новаційні принципи застосування звуковисотної організації твору склалися під впливом викладача молодого Сан Тонга в Шанхайській консерваторії, композитора нововіденської школи В. Франкеля.

«Червоні квіти, що зів'яли навесні» демонструє експерименти Сан Туна з нетрадиційними композиторськими техніками. Композитор органічно поєднав ритм, вимову та емоції поетичного тексту з музикою через мінливі ритмічні структури та різнобарвну гармонію. Фортепіанна партія інтегрує стилістику китайських народних інструментів. Інноваційність композиторського підходу разом із високою літературною цінністю поезії розширюють інтерпретаційні можливості твору, особливо в аспекті мистецтва ансамблевої взаємодії, що набуває високих досягнень у композиторських техніках, музичних ідеях та художніх прагненнях. Новаторські пошуки Сан Тонга поєднують традиційну поетичну просодію із західними сучасними техніками, досяг унікальної художньої виразності. Для піаніста-концертмейстера постає складне завдання: відтворити поетичну ауру твору та досягти високохудожнього ансамблю з вокалістом.

«Червоні квіти, що зів'яли навесні» написані на тексти китайської класичної поезії, що вимагає ретельного аналізу як музичної, так і поетичної складової твору. Вербальний текст містить дві складові: семантичний зміст та фонетику. Семантика разом із музикою несуть емоційний та образний заряд твору, тоді як фонетика безпосередньо впливає на вокальну техніку, фразування та дихання. Цей твір поєднує західні нетрадиційні композиторські техніки з китайською національною музикою, що конкретизується через гармонію, ладу та форму.

Два вірші поетичного циклу «Радість зустрічі» («*Cian Daji Xuan*») – вершина творчості останнього імператора Південної Тан – Лі Юя. Обидва написані 975 року під час його полону в Бяньцзіні (сучасний Кайфен). Перебуваючи у неволі та переживаючи глибоку особисту трагедію – розорення держави, смерть близьких людей, Лі Юй радикально змінив стиль: від описів розкішного, марнотратного палацового життя до вираження болю через втрату батьківщини та ностальгії за минулим. Його твори цього періоду сповнені глибокої скорботи. Текст пісні поєднує два розділи: перший – з вірша «Червоні квіти, що зів'яли навесні», другий – «Безмовно, самотньо на Західну вежу підіймаюсь» (Ся Сяоянь, 2004: 8).

Кожен вірш структурно ділиться на дві строфи. З літературної перспективи, обидва є зразками лірики «пейзаж-настрій», де сумний пейзаж відображає сумний стан душі. Верхня строфа через образи лісових квітів, холодного дощу, вітру, місяця-гачка, павловнії, глибокого двору створює похмурий осінній настрій, сповнений скорботи і жалю. Ці образи, поєднуючи природні та антропогенні елементи, символізують як примхи долі, так і тягар реальності. Нижня строфа висловлює страждання через життєві несправедливості в рядках «Не розірвати, не розплутати – це розлука» та «Життя людини – немов вода, що на схід плине» (Сан Тонг, 2013: 1–3). Задіяні алегорії та персоніфікації образу опалої квіти.

Фонетичний аналіз твору охоплює три аспекти: тони, наголоси та інтонування декламації. Аналіз тонів необхідний для їх зв'язку з мелодійним

контуром, ритмічними та логічними наголосами. Логічні наголоси організують ритміку рядка та виражають його структуру й внутрішні відносини. Зазвичай рядок має кілька логічних наголосів, що взаємодіють із метричними акцентами та синкопами. Інтонація ж визначає загальний напрямок рядка, пов'язуючи логічні наголоси; різні типи речень – питальні, окличні тощо мають характерну інтонацію, яку також визначає зміст.

У пісні фактурні лінії (висхідні, низхідні, хвилеподібні) мають узгоджуватися з вокальною інтонацією. Однак спів не є ідентичним декламації: втілення поезії у текст пісні може спричинити розбіжності між інтонацією та мелодичним рухом (або малюнком), зміщення логічних і ритмічних наголосів. Це вимагає від вокаліста коригувань для узгодження поезії та музики. Цуй Лань відзначає, що і концертмейстер має розуміти ці відмінності, оскільки вокальна техніка може спричинити відхилення у фонетиці та наголосах, які вокаліст може не помітити (Цуй Лань, 2021: 2).

Піаніст, відчуючи загальний музичний контекст, може допомогти співаку виявити та виправити ці моменти. Так, наприклад, у рядку "是离愁" (Це розлука), "时" (shí), "重" (chóng), "离" (lí), "愁" (chóu) мають рівний тон (平声, píngshēng), що природно поєднується з висхідною мелодією. "几" (jǐ) має висхідний тон (上声, shǎngshēng), що також відповідає висхідному руху. Проте "是" (shì) має низхідний тон (去声, qùshēng), що суперечить висхідній мелодії, вимагаючи легкого звуковедення для згладжування протиріччя. Наголос у рядку "寒雨" (Холодний дощ) логічний наголос падає на "寒" (hán). Однак у розмірі 4/4 ритмічний акцент припадає на "雨" (yǔ). Отже, необхідно співати обидва слова з однаковою силою, посилюючи кресцендо на "寒" та виконуючи "雨" більш рівно, щоб збалансувати логічний та ритмічний наголоси. Аналогічно у другій частині з "深院" (Глибокий двір).

Ладогармонія твору, на думку Яо Саньцзюня (2007), зумовлена «експресіоністичною концепцією "вільної атональності"; техніка хроматичної

гармонії пізнього романтизму надає йому пантонального значення» (Яо Саньцзюня, 2007: 30). Наприклад, у басовому ключі фортепіанної партії використовуються хроматичні ходи, одночасно встановлюючи чотири пентатонові системи. Це дає підстави визначити звуковисотну організацію як «пантональну» (за Яо Саньцзюнь). У такій системі відсутня атональність, оскільки композитор будує тональні центри на основі пентатонових звукорядів, орієнтованих на тон *Гун*.

Гармонія ґрунтується на акордах кварто-квінтової структури. У функціональній гармонії такі акорди зазвичай розв'язуються ходом напівтон вниз, утворюючи терцієвий інверсійний тризвук. Проте Сан Тонг, обираючи пентатонову основу, досягає того, що горизонтальний рух голосів у кожному акорді також відбувається в межах пентатоніки, яка надає звучанню тональну орієнтацію, відсутню в атональності. Слід відзначати поєднання пантональності та модальності, що утворює новаційні стильові якості китайської національної музики.

Музична форма в цілому та кожна частина тексту твору синтезує ознаки наскрізного розвитку та куплетності. Сан Тонг у ліричному речитативі вокалу застосовує лейттембр у дорійському ладі на основі тону *ре*, що пронизує весь твір. Квадратні структури замінено вільною, нерівномірною фразою та змінним метром, що віддзеркалює емоційний стан героя і через інтонацію тексту також. Наявність майже точної репризи надає твору куплетних ознак. Однак у другій частині співвідношення логічних та ритмічних наголосів змінюється порівняно з першою.

У вступі закладено своєрідну символічну систему через застосування трьох лейтмотивів. Перший з них – «лейтмотив опальної квітки» (Ні Жуйлінь, 2003: 5) (тт. 1–7) втілений у першому дисонантному і різкому акорді кварто-квінтової структури, завдяки позначці *mf* та специфічному тембру нагадує звучання китайського щипкового інструмента *гуцин*. Наступний мотив з тріольних восьмих тривалостей, що сповільнюються, перетворюючись на дві восьмі у чверті, візуалізує падіння пелюсток.

Другий – «лейтмотив спогаду» походить від ритмічної фігури тріолі на слабкій долі та восьмих тривалостей, що передають внутрішній поштовх енергії. Разом із висхідною мелодією це уособлює «наче мить, коли поет раптово згадує країну минулого, з болем і тугою звертаючи погляд до неба» (Яо Санцюй, 2007: 31). Акорд у другому такті, запозичений з паралельної мінорної тональності, різко затемнює тембр, символізуючи контраст між спогадом і реальністю.

Третій – «лейтмотив зітхання» (за Ні Жуйлінь, 2003: 6) – має подальший розвиток через варіювання. Інтонація з трьох звуків відповідає людському зітханню, що можна інтерпретувати як зітхання самого Лі Юя. Звук *сі* можна порівняти з підготовкою до вдиху, інтевальний хід *до-дієз – мі-дієз – зі* вдиханням, низхідний рух *мі-дієз – сі-дієз – до* видошу-зітхання. Перші три звуки ніби «вагаються» перед тим, як різко опуститися на останній, ніби поет, довго роздумуючи, зітхає у стані глибокої безнадії.

У пісні надважливу роль відіграє ритмічна взаємодія вокалу і фортепіано. Органіка голосового апарату вимагає від композитора врахування фізіологічних обмежень при написанні довжини фраз, діапазону, ритмічних візерунків. Це зумовлює більшу гнучкість у трактуванні ритму, мелодичність вокалу та фізіологічні фактори, що надають виконавцю право корегувати ритм, але партія фортепіано має тут виконувати провідну функцію, підтримуючи стабільність і підкреслюючи акценти для допомоги вокалісту. Наприклад, зачин фрази у фортепіано при переході від інтродукції до вокальної партії слугує сигналом для вступу голосу. Вокал починає звучати на другій восьмій першої долі, тому точність першої долі через акорд критично важлива. Отже, фортепіано має грати попередні два такти у строгому ритмі, тоді як сама інтродукція можна бути виконаною в більш вільному русі.

Проблеми ансамблю часто виникають через те, що фортепіано не дотримується точності ритму, не надаючи вокалісту достатнього відчуття сильної долі, або ж якщо співак концентрується виключно на власній мелодії, не маючи повного розуміння твору та фортепіанної партії. Фортепіанний

супровід, створюючи «музичний театр» твору, ні в якому разі не повинно пристосовуватися до соліста. Воно має встановлювати норму, якої вокаліст повинен суворо дотримуватися. Так, для нього у фразах фортепіано повинен відчуватися очікуваний вокалістом темп, природа його дихання.

Однак, в епізодах, коли, наприклад, вокаліст виконує довгий звук, а у партії фортепіано – рухливий пасаж, взаємне очікування може сповільнити загальний темп, навіть якщо основний пульс зберігається. У такому випадку фортепіано має строго дотримуватися внутрішнього метру всередині такту, сигналізуючи вокалісту про можливість переходу до наступного слова. Так, наприклад, співак не може довільно подовжувати звук "春" (chūn, весна), оскільки це порушить пульсацію та створить розрив між фразами. Ця ситуація повторюється в творі кілька разів. У таких випадках піаніст повинен внутрішньо відчувати рух музики, не чекаючи вокаліста та не піддаючись його впливу, інакше соліст втратить опору, що особливо може бути відчутним на сцені. Балансування темпу стосується спільного виконання різних агогічних нюансів. Коли у вокаліста є подібні вказівки у фразі, особливо, якщо це стосується уповільнення часу, наступна фортепіанна фраза повинна компенсувати втрачений час руху і прискоритися, забезпечити плавний перехід до наступного такту.

Вказівка автора щодо *arioso* стосується виразного, емоційного співу, часто пов'язаного з арією. У пісні він так позначає фрази, що виражаються сильні почуття. У таких фразах фортепіанна фактура та ритмічні візерунки зазвичай спрощені, щоб максимально розкрити співочий потенціал. Партія вокалу у цей момент виконується з *rallentando* та експресією, фортепіано ж перебуває у стані підтримки соліста, концентруючись на сприйнятті його дихання. Гра у строгому темпі прискорить рух, порушивши природний розвиток вокалу. Також важливий момент атаки звуку: фортепіано має чекати вимовлення приголосного звуку вокалістом перед тим, як він візьме ноту. Звуковидобування вокалу вимагає деякого часу; тому фортепіано повинно чекати і намагатися грати після чутності приголосного у голосі, що



забезпечить одночасний звук з голосним, досягаючи єдності тембру.

Вокальні фермати також стосуються позначок *tenuto* або акцентів, які співак може використати для подовження звуку з метою посилення виразності (Чжен Цзе, 2009). В емоційній кульмінації як у поетичному тексті, так і у музиці, вокаліст почувається більш вільно, подовжуючи звучання. Фортепіано має відчувати тривалість вокального подовження, спостерігаючи за диханням співака для визначення моменту вступу.

Камерно-вокальне виконання передбачає взаємодію у балансуванні звуку вокалу та фортепіано, яка має на меті створення багатшарової і різнотембрової фактури. Образний зміст твору розкривається в процесі прочитання всіх деталей поетичного тексту в супроводі фортепіано. Лі Сіньянь (2024) надає цікаву паралель, вважаючи, що «вокал уособлює образ поета Лі Юя, тоді як фортепіано втілює природне середовище» (Лі Сіньянь, 2024: 11). Сприймаючи цю думку, ключовим у виконавській трактовці стає поєднання «людського» виміру вокалу та «природного» виміру фортепіано, що в практичній площині реалізується через єдність звукообразу фортепіано та емоційної декламації тексту, що є квінтесенцією ансамблевого мистецтва у цьому творі.

Темброві фарби фортепіано збагачують виконавські прийоми народних інструментів. Це слугує створенню відповідної атмосфери та вираженню внутрішніх переживань поета. Перший лейтмотив, що повторюється чотири рази, відтворює прийоми струнних щипкових інструментів *гучжена* і *піпи*. Виконання на *mf* вимагає контролю гучності, відчуття перебору струн викликається повільним натиском з передачею ваги з корпусу, що дає насичений тембр. Висхідний мелодичний рух у верхньому голосі з послідовним сповільненням візуалізує падіння пелюсток.

Для відтворення цього музичного образу дуже важлива ритмічна точність: неможливо змішувати тріолі та дуолі восьмих тривалостей, необхідно уникати агогічних коливань, можливий лише зовсім незначний відхил темпу. Останню вісімку можна лише трохи затримати для емоційного

акценту «приземлення» пелюстків квітки. Атака звуку вимагає зосередженості та більшої швидкості натиску порівняно з першим акордом, щоб досягти тонкого проникливого тембру щипкового інструменту. У лівій руці імітується *гуцинь*, стаккато відтворюють ефект щипка (т. 4). Їх тривалість повинна бути не надто короткою чи довгою, об'єднана в єдиний рушійний потік на основі тріольного ритму. Наступний акцент також імітує щипок, але сильний. Наступні фрази на *legato* виконуються рівно, відповідно до нотації, поєднуючи чіткість артикуляції з плавністю.

Третій «лейтмотив зітхання» імітує тембр смичкового інструменту *хуцинь*, виконання має бути максимально *legato*. Динаміка та акцент на першій ноті вимагають послаблення наступних звуків. У т. 21 на словах «Сльози рум'яні» текст накладено на цей мотив, тому фортепіанне звучання має бути тісно пов'язаним із вокалом, особливо у двох останніх нотах. Вокаліст може керувати зниженням інтервалу через зміну тембру.

Фактура вступу (тт. 5 та 14) складається зі щільних акордів, нагадуючи *tutti* струнного оркестру. Виконавець має контролювати верхній і нижній голоси, слідкуючи за їх злагодженістю. Нижні звуки лівої руки знову імітують щипок *гуциня*, створюючи контраст із масивом струнних. Поява дисонуючого кварто-квінтового акорду на словах «розірваний шовк» звучать як емоційний переклад класичної поезії. Отже, баланс динаміки – це не просто контраст *forte* та *piano*, а виявлення специфіки в різних контекстах. Співвідношення звучання фортепіано та вокалу залежить від тих функцій, що вони виконують. Супровід у партії фортепіано звучить на початку пісні значно тихіше за вокал, змальовуючи пейзаж, створюючи необхідну ауру. Однак перед кульмінацією фортепіано своїм *crescendo* наче спонукає співака до більш інтенсивного вираження емоцій.

У кульмінації вокаліст є провідною дієвою особою, фортепіано забезпечує йому підтримку гармонією та ритмом, його гучність має бути значно нижчою за співака. У кульмінаційних розділах піаніст також мусить стримувати гучність.

Коли після закінчення вокальної фрази вступає фортепіано, залишаючись «наодинці», воно має грати голосніше. На відрізок від кульмінації до паузи вокалу абсолютна гучність фортепіано може зростати, тоді як загальна інтенсивність музики спадає. Багато піаністів, захоплюючись музикою, «програмують» баланс внутрішньо, не відчуючи реальної звукової картини. Ідеальний баланс наступає лише тоді, коли фортепіано «дозволяє» відчутти дихання вокаліста й темброві нюанси його голосу, оскільки звук спрямований уперед. Якщо вокал і фортепіано знаходяться в різних регістрах, фортепіано може звучати голосніше; якщо регістри близькі – тихіше. Якщо права рука фортепіано і вокал знаходяться в одному регістрі, вона має звучати тихіше, не заглушаючи співака, водночас ліва рука в нижньому регістрі може бути виразнішою.

Мистецтво ансамблю співака і піаніста полягає в тому, що воно вимагає глибокого розуміння кожної партії, розробки стратегії взаємодії технічних та ансамблевих викликів партнера. Ансамбліст – це диригент камерної музики, що відповідає за діалог і взаємодію. Піаніст може пропонувати корективи щодо виразності співу та обробки тексту. Наприклад, пісня розпочинається фразою «Червоні квіти зів'яли навесні», що змальовує музичний пейзаж. Попри сумний відтінок мелодії, з огляду на драматургію всього твору, варто співати з оповідним, дещо відстороненим відчуттям, «готуючи» ґрунт для емоційного розвитку. Наступна фортепіанна фраза, як і в інтродукції, імітує падіння квітів, відповідаючи образності рядка. Розвиваючи образність твору, фортепіано часто зберігає синкопованість неспішного крокування. Акорди кварто-квінтової структури викликають відчуття заплутаності, символізуючи складний внутрішній стан та готуючи подальшу зміну настрою. Фактура містить прийоми імітації звучання китайських струнних інструментів.

Другий лейтмотив уособлює образ вічної скорботи людського життя, його виконання має враховувати емоційний зміст «*Тай цунь цунь*»: вертикально – збалансованість усіх голосів у акорді; горизонтально – імітація щільного звучання струнного оркестру. Ураховуючи дисонантність акордів, можна

виділити верхній і нижній голоси для посилення мелодичного руху. Фраза *«Даремно зранку холодний дощ, ввечері вітер»* є кульмінацією першої строфи. Спів вимагає пов'язаності дихання, збільшення динаміки має бути поступовим, без розриву між словами. Фортепіано виконує зміну артикуляції на більш гостру у верхньому голосі супроводу для передачі осінньої вітряності. Натискання клавіш – глибоке та рішуче, щоб розкрити гармонічні барви, імітуючи люту дощу і вітру. Ці ефекти активізують емоційний потенціал вокаліста. Правильний поштовх звільняє психологічно, допомагаючи подолати технічні труднощі. Ансамбль – це не одностороння обережність фортепіано, а багаторівневий вплив на партнера.

Оскільки зміст двох строф різний, темброва палітра також повинна змінюватися. Друга строфа *«Павловнія, глибокий двір»* порівняно з *«Холодним дощем... Вітром»* – більш стримана та задумлива, вона переводить слухача від природи до рукотворного середовища. Вокал може використовувати більше внутрішньої напруги при м'якішому звучанні, у той час як фортепіано має звучати глибше, з меншою атакою.

У фразах *«Тримаючи гостя п'яним»* та *«Коли ж воно повернеться?»* спостерігається розбіжність між логічним та ритмічним наголосами через однакову музику на різний текст. Це вимагає варіювання в інтонуванні схожих фраз, а також відкриває можливості для контрастного трактування строф. У першій строфі логічні наголоси на слові *«тримаючи»*, що припадає на сильну долю, тому наголоси збігаються. Друга доля через позначку *rit.* може сприйматися як вхід у сильну долю. Вокал тут не потребує надзвичайної синхронізації з фортепіано, але має зробити помітне уповільнення.

У другій строфі логічний наголос буде на слові *«повернеться»*. Все інше вимовляється легше: вокаліст може використати більше повітря на приголосному "h" для посилення виразу. Гармонія в обох фразах модулює через побічні доміанти, унаслідок чого відбувається заміна мажорних терцій мінорними на тій самій тоніці та заміна цілих ходів напівтонами у двох останніх звуках мелодії, що створює ефект раптового затемнення. Чим

несподіванішим буде цей ефект, тим природнішою має бути модуляція у фортепіано, щоб здивувати слухача непомітним переходом.

Пісня Сан Тонга «Червоні квіти, що зів'яли навесні» завдяки своїй художній цінності є значущим твором, що ставить перед виконавцями важливі технічні та інтерпретаційні завдання. Спираючись на композиційні особливості твору та аналіз конкретного змісту й техніки у співпраці між вокалом і фортепіано, можна виокремити основні складові системного процесу їх ансамблевої взаємодії та прагнення досягти єдності мистецтва ансамблю в пісенній композиції.

Втілення ансамблю в цій пісні розгортається у два етапи. Перший – етап цілісності, що базується на строгому дотриманні темпу та ритму, зафіксованих у нотах. Другий етап пов'язаний з реалізацією художнього образу через поєднання фортепіанного звукообразу, змісту поезії та музичної стилістики пісні. У сфері темпоритму фортепіано поєднує провідну та супроводжувальну ролі, нормуючи вокальний ритм та підтримуючи співака в кульмінаційних розділах. У сфері звукообразу та мовленнєвої виразності імітація фортепіано народних інструментів створює «художнє середовище» для поезії, а вокальна декламація надає тексту емоційної насиченості.

Китайська художня пісня на текст класичної поезії є важливим носієм національних китайських історій. Цей жанр, використовуючи західну традицію для реалізації китайських цілей, інтегрує класичну культуру з сучасними композиційними прийомами та реалізується через мистецтво ансамблю – багатогранну виконавську форму. Отже, дослідження ансамблевої взаємодії у пісні є ключем до її інтерпретації та невід'ємним шляхом до вірної виконавської реалізації.

На основі аналізу пісні можна констатувати, що її звуковисотна система синтезує елементи західного авангарду та китайської пентатонної традиції. Сан Тонг усуває класичну тональну ієрархію, відмовляючись від тональної гармонії. Він використовує пантональність, де замість єдиного центру створюються множинні тимчасові опори через локальні пентатонні структури.

Це надає звучанню «китайської аури» в абстрактній рамці. Так, наприклад, у т. 1 одночасно діють чотири пентатонні системи, створюючи поліладовий простір.

Гармонічна мова синтезує хроматику та пентатоніку. Замість терцієвих акордів композитор використовує кварто-квинтові вертикальні побудови. Це поєднує, з одного боку, хроматику пізнього романтизму Р. Вагнера й деякі атональні зв'язки з побудовою пентатоніки – з другого. Такі дисонантні звукові «плями» слугують своєрідним смисловим кодом, змальовуючи хаос природи, розпач героя. Кожен голос акорду рухається за законами лінеарності, коли виникає так звана пентатонна вертикальна техніка, визначена Сан Тонгом у його праці «Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури» (1980). У музичному вченні Сан Тонга пентатонна гармонія «розгортається» в пентатонну мелодію, звуки якої «згортаються» у вертикаль. Можемо легко визначити ладогармонічний зміст пентатонної мелодії в певному часовому діапазоні, тобто вертикально організувати горизонтальну мелодійну лінію, щоб її гармонізувати, застосувавши пентатонний лад. Це уникає атональної розірваності.

У вокальній партії модальність окрім пентатоніки проявляється через символіку дорійського ладу, що нагадує про вплив К.Дебюссі. Значний змістовний вплив набуває мотивна семантика, подана композитором у фортепіанному вступі у вигляді трьох лейтмотивів – «падаючих пелюстків квітки» (низхідний рух, що поступово уповільнюється), «зітхання» (низхідні хроматизми як втілення відчуття болю) та «спогадів» (несподіваний ладовий контраст). Зв'язок з поетичним текстом відбувається через фонетико-мелодичну кореляцію – висхідні або низхідні інтонації диктують напрямок руху мелодії.

Отже, звуковисотна система організацій пісні «Червоні квіти, що зів'яли навесні» зумовлена в першу чергу поетикою контрасту. Вона поєднує пантональність як відсутність єдиного опорного тону з локальною ладовою стабільністю у вигляді чотирьох пентатонових ладових зон. Техніка

європейського авангарду та розширеної тональності слугує вираженню семантики китайської лірики. Експеріментична дисонантність у пісні пов'язана з філософсько-медитативною модальністю. Саме це робить пісню Сан Тонга не «китайською версією» нової музики, а оригінальним художнім твором, де звукова висота стає мовою екзистенційного трагізму.

### ***3.3.3. Камерно-вокальний цикл «Почуття в прикордонному селищі»: відтворення музичного світу національних меншин І, Дай та Насі засобами змішаних технік письма***

Камерно-вокальний цикл Сан Тонга «Почуття в прикордонному селі» – рідкісний зразок його творчості у цьому жанрі. Він створювався майже 40 років (1963-2002) і залишався маловідомим навіть серед фахівців. Цикл, створений композитором, на тексти Ні Жуїлінем, представляє три пісні, засновані на музичному матеріалі етнічних меншин І, Дай та Насі.

Цикл об'єднує «три національні характери» (Юань Ялін, 2021: 24) – енергійну пісню «*Хмаро, червона хмаро!*», спокійну «*Небо, блакитне небо!*» і динамічну «*Є золоте сонце!*». Разом вони утворюють класичну тричастинну структуру, змальовуючи барвистий образ неба (червона хмара, блакитне небо, золоте сонце) та життя китайських національних меншин. Для вокаліста, особливо для ліричного колоратурного сопрано, ретельне вивчення цієї музики може не лише дозволити повноцінно зрозуміти твір, але й покращити свої професійні та технічні здібності для його кращого виконання на концертній сцені.

Перша пісня «*Хмаро, червона хмаро!*» написана у складній тричастинній формі (А-В-А1) і витримана у єдиній тональності — *соль Гун*. Основною особливістю метроритму стала часта зміна розмірів між 3/4 та 2/4.

Перший розділ (А) має 10 тактів і складається з двох контрастних фраз, перша – 4 такти, друга – 6 тактів, утворюючи неквадратну структуру. Розділ А починається та закінчується основною мелодією, яка закріплює тональність.



Мелодія першої фрази (т. 1-4) загалом ніжна, вона нарешті переходить у тон *Чжі*. Друга фраза (т. 5-10) є контрастною до попередньої фразою, її музичний малюнок змінюється.

Агогіка першої фрази спочатку точна, а потім більш вільна, тоді як друга фраза має прямо протилежне значення. Якщо початкова фраза в основному базується на рівномірно розподіленому ритмі, то друга – більш різноманітна, додаються синкопи та специфічні ритмоформули ямбічної структури «довгий – короткий», що робить музику більш стрункою і упорядкованою. Кадансова гармонія в кінці фрази припадає на тон *Гун*, часовий простір – більш довгий, ніж у попередньої фрази, що посилює відчуття завершення розділу.

Середній розділ (В) складається з чотирьох фраз і має замкнену побудову за принципом розгортання сюжету, розвиваючись до точки у т.28. Але вже в наступному т. 29 вона «спадає» до найнижчого тону *Чжен*, перш ніж знову відновити рух. Плавна, ніби «текуча», мелодія розділу В «нагадує гірський струмок, що символізує прагнення народу» (Юань Ялін, 2021: 10). У наступних тактах мотив обертається навколо тону *Цзюе*, збагаченого гармонією, його інтонаційна структура відповідає хорею «короткий – довгий». Він проходить через усю частину, набуваючи трансформацій: у т.33 мелодія рухається вгору до генеральної кульмінації.

Реприза (A1) варіює перший розділ переважно в області ритму, додаються синкопи та деякі інші зміни ритмічного малюнку. Мелодія має ладове забарвлення *Чжен*, досягає кульмінації в *Шан*, і завершується, повертаючись в *Гун*.

Переходячи до принципів виконавської реалізації п'єс циклу відзначимо, що перша пісня «*Хмаро, червона хмаро!*» в цілому не надто складна технічно. З одного боку, в ній вельми простий ритм, плавна мелодія, але з іншого – вона вимагає майстерного володіння диханням для плавності артикуляції. Ключовою виконавською проблемою тут є збереження та контроль дихання в темпі *Andante*. Співаючи у помірно рухливому темпі для виконання довгих звуків на останніх нотах фраз потрібна стабільна опора дихання.

Так, наприклад, у т. 19 співачка виконую висхідний хід на сексту *mi1* – *do2*. Звук *mi1* не є дуже зручним ні для сопрано, ні для меццо-сопрано, ця незручна теситура заважає виконувати його повноцінно грудним або головним регістром. Якщо постаратися уникнути розслаблення опори, це може призвести до надмірної «повітряності». Для взяття *do2* потрібна додаткова активність м'язів видиху – друга хвиля опори, яка виконується без підйому діафрагми. Довга фраза з акцентами у т.48 вимагає точного «дозування» видиху для передачі рішучості без надмірної витрати повітря. Фінальний звук (6 дій) потребує рівномірного видиху.

Для співаків, особливо іноземців, буде доволі складно артикулювати вимову під час співу. Необхідно тренуватися на вимові голосних (а, е, і, о, у): спочатку співати мелодію на голосних для стабілізації відчуття ротової порожнини. Ще однією складністю є координація вимови при зміні голосних і приголосних. Так, у фразі «Червона хмаро, твоє сяйво» («红云哟，你的霞光») важливо правильно здійснити перехід від “哟” (о) до “你” (ні), тому що «після “о” необхідно зберегти формування рота і використати рухливий кінчик язика для швидкого формування “ні”» (Юань Ялін, 2021: 19).

Також необхідно звернути увагу на спів закритих голосних звуків у високому регістрі, як у т. 33 – “喝” (hē) на *do2* після “家” (jiā). Виконавцю необхідно зберегти внутрішній простір ротової порожнини, залишаючи при активній опорі піднятим піднебіння, вільною нижню щелепу, при цьому уникаючи надмірного розкриття рота, що може призвести до зайвої напруги кореня язика та гортані.

Друга пісня «Небо, блакитне небо!» більш компактна, вона написана у двочастинній формі (А-В). Шестиступеневий лад *Фа Юй* утворений за допомогою додаткового тону *цінцзюе*. Твір починається з довгих звуків в динаміці *mf*, що створює відчуття простору є чистого неба. Фраза т. 2 теситура опускається в низький регістр, що «відповідає метафорі неба як моря» (Юань Ялін, 2021: 11). На словах «Димок виється» розвиток досягає кульмінації в

динаміці *f*. Композитор намагається розкрити сутність життєвого шляху Дао, завершуючи фразу характерним народним вигуком *daī* (哪) на ферматі. Наступна фраза характеризується прискоренням руху, коли співак переходить до розповіді про красу природи: «Струмочки, що дзюрчать, і запашні квіти» (т. 14-15).

Розділ В розвиває основний ритм попереднього. Між тим, тут поступово нарощується напруга до кульмінації на довгій ноті *do*. В наступній фразі розвиток посилюється за рахунок динамізації ритму – виникає ефект ущільнення руху через зміну тривалостей шістнадцятми замість восьмих, які стрімко рухаються угору аж до найбільшої динамічної градації на *f*. Остання фраза починається на слабкій долі з акцентами, вона виражає «непохитну віру в новий світанок» (Юань Ялін, 2021: 16).

Пісня «*Небо, блакитне небо!*» відзначена великим діапазоном – від низького регістру на початку – до високого у кінці. Для того, щоби вирівняти ці звуки, необхідно застосувати «зворотній спосіб» – низькі звуки треба співати з високою резонансною позицією, високі звуки – на глибокій опорі.

Правила дихання не є занадто складними у даній п'єсі. Співак має відтворити образ безмежності, тримаючи повільний темп. Перші шість тактів вступу є часом для глибокого переведення дихання після попередньої пісні. У т. 6-8 в інтонаційному «вигині» мелодії необхідно зробити природний видих без напруги. У т. 32 починається підйом теситури, та разом з цим – емоцій. Вокалістка має посилювати опору вниз, ніби «зітхаючи», уникати підйому гортані, з увагою до «передньо-середньої» точки резонансу.

У т. 41-45 з появою шістнадцятих ущільнюється ритм, тут треба контролювати темп, уникати прискорення, що може призвести до нестабільного дихання. У т. 48-53, коли проспівується фінальна фраза, застосовується прихований вдих після слів «Під твоєю опікою» («你的呵护»), щоб зробити весь рядок більш плавним і природним. Крім того, цей рядок містить численні акценти. Якщо цей рядок повністю вичерпає дихання,

співачка буде у стані «кисневого голодування». Коли робиться наступний вдих, щоб підготуватися до наступного рядка, частину дихання повинно буде використати для заповнення проміжку, а решту – для власне співу. Таким чином, гучність дихання буде фактично зменшено. Під'йом мелодичної лінії та застосування акцентів вимагають посиленої опори для передачі оптимістичного вигуку «傔» («даї»). Ці акценти піднімають вокальний діапазон вгору, посилюючи динаміку та імпульс.

В процесі співу важливе точне вимовляння слів та закінчення звуків. Наприклад, Юань Ялін (2021) звертає увагу на чіткі приголосні: "心", "香", в яких язик повинен бути наближеним до твердого піднебіння, щілини. На "蓝" кінчик язика необхідно підняти до верхніх ясен, але не щільно, роблячи бічний видих. У промові звуків "纯", "潺" (ch-), "是", "深" язик підтягується до піднебіння, зуби не потрібно стискати (Юань Ялін, 2021: 21).

Правильне закінчення звуків "翠"; "啰", "哟"; "明" досягається таким чином: після швидкого початку треба миттєво фокусуватись на ньому та утримувати його артикуляцію до кінця звучання. Ці правила вимови китайських звуків були засвідчені ще в епоху династії Цін в історичному документі Сюй Юаньчжена «Цитати Гу»: «Закінчивши слово, треба його чітко завершити перед наступним. Якщо випустити його, не закривши, то буде лише перша половина слова» (Сюй Юаньчжен, 1851: 185). Таким чином, необхідно здобути енергетичну рівновагу у промові: – швидкий початок – округлий, стабільний основний голосний – чітке закінчення.

Третя пісня «*Є золоте сонце!*» – наймасштабніша у циклі. Вона написана у тричастинній репризній формі зі вступом і кодою. Протягом розвитку відбувається часта зміна пентатонічних ладів: *Ля-бемоль Гун* – *Ля-бемоль Юй* – *До-бемоль Чжі* – *Ля-бемоль Гун*. Така зміна створює відчуття різноманітності, надаючи легкому і жвавому характеру вокальної п'єси відтінку грайливості та швидкоплинності.

Розділ А починається з двох чвертей на, далі поступово ущільнюються

ритм і динаміка. Наприкінці фрази додаються вигуки *Гей* (哎), *Лао* (啰), що, підкреслюють місцевий колорит пісні, малюючи образ людей, які вихваляють Сонце.

Частина В більш розгорнута, вона складається з двох контрастних фраз. Темп в середньому розділі поступово сповільнюється, характер змінюється на більш ніжний, зі співчуттям, що відповідає китайській традиції пейзажу *шань-шуй* (山水), образам гір та вод. Ці основні елементи також уособлюють чоловіче і жіноче начало *інь-ян* та є священними символами: гори зазвичай асоціюються зі стабільністю і порядком, вода – з мінливістю та адаптивністю. Наступна фраза «піднімає вгору» теситуру, модулюючи в семиступеневий лад *До-бемоль Гун*. Додавання цьому звукоряду IV ступеня створює додаткову напругу при збереженні плавності руху. Вона також розширює через триразове повторення слів «Наче Луна...» (哎啰).

Після двох тактів переходу реприза (A1) повертається у початковий швидкий темп і лад *Ля-бемоль Гун*. Модуляція у Фа Юй відбувається на повторі слів «Чому?». Після цієї послідовності повторень мелодія досягає кульмінації і різко завершується на кульмінаційній точці, символізуючи рішучість меншини Насі на словаї «З золотим Сонцем» (т. 105).

Пісня «*Є золоте сонце!*» – найскладніша у циклі через велику форму, змінний темп, складні артикуляційні прийоми. При змінах темпу необхідно уникати його «розбігання» або гальмування руху. Потрібна також психологічна готовність до різких контрастів, особливо при переході від розділу В до A1.

Пісня також відрізняється Багатогранністю емоційного забарвлення: в розділі А необхідно продемонструвати легкість, жвавість, активно застосовуючи діафрагму на стаккато. У розділі В при зменшенні руху співачка змінює характер, проявляючи ніжність і глибину, тембр голосу стає теплішим. Для цього необхідна зміна дихання, яке повинно стати повільнішим, з більш глибокими вдиhamи. В розділі A1, де *Allegro* змінюється на *Presto*, виконавець акумулює свою енергію, використовуючи максимум напруги у кульмінації.

Великого значення у циклі набуває співпраця вокалу та фортепіано. Супровід у вокальній музиці є незамінним: він створює атмосферу, збагачує фактуру та посилює виразність. Фортепіано – універсальний інструмент, який може звучати дуже різноманітно, його потужність надає музиці об’ємності, цілісності та здатності малювати образи. У циклі ансамбль співачки і концертмейстера повинен демонструвати цілісність у співпраці.

Зміст трьох номерів циклу підкорений єдиній ідеї –створити відчуття єдності з природою. Всі п’єси мають різний характер, але єдині у загальному настрої: у «Хмаро, червона хмаро!» супровід змальовує образ відродження природи весни; у «Небо, блакитне небо!» – передає безмежність блакитного неба; у «Є золоте сонце!» – випромінює енергію сонця. Усі три номери мають світле забарвлення, в них немає різких контрастів. Кожна пісня починається з фортепіанного вступу. Так, представлення фортепіано в них відбувається по-різному. У «Хмаро, червона хмаро!» тема починається в низькому регістрі у лівій руці, у «Небо, блакитне небо!» – у високому регістрі разом з лівою в низькому, змальовуючи об’ємний звуковий простір, відчуття безмежності. У «Є золоте сонце!» тема виконується на стаккато, виокремлюючи опорні звуки.

Між тим, кожна пісня відзначена власною унікальністю. У першій пісні фортепіано постійно додає секундові інтервали до акордів, посилюючи народний колорит і рухливість, змальовуючи процес оживлення природи. У другій п’єсі в т. 32 перед кульмінацією фортепіано виконує послідовності, що підіймаються вгору, готуючи емоційний підйом вокалу аж до слова «Небо!» («天空!»). Це забезпечує плавність переходу. У третій п’єсі після кожного вокального фрагменту фортепіано повторює два останні такти мелодії, створюючи ефект відлуння, змальовуючи образ оживленого селища народу Насі, можна почути спів птахів.

Отже, фортепіанний супровід у циклі – органічна частина художнього цілого. Він задає емоційний тон, представляє тему, підсилює кульмінації та взаємодіє з вокалом. Фортепіано не лише супроводжує – його фактура містить приховані мелодійні лінії, створюючи діалог із вокаліста з піаністом.

Аналізуючи особливості звуковисотної організації пісень, звернемося до системи гармонізації пентатонових мелодій, яку Сан Тонг розробив на основі дослідження народної музики та існуючої музичної теорії. Дану систему композитор застосував у своєму камерно-вокальному циклі «Почуття прикордонного селища».

Одним з принципів звуковисотної організації у циклі стало поєднання пентатонкової мелодії з терцовою функціональною гармонією. Такий випадок можливий лише у застосуванні пентатонових ладів *Гун* і *Юй*. Для інших пентатонових ладів потрібне введення додаткових альтерованих ступенів, таких як *бяньгун* (变宫), *бяньчжен* (变徵), *цінцзюе* (清角), *жунь* (闰). Так, наприклад у першій пісні у «Хмаро, червона хмаро!» у пентатоновому ладі *Соль Гун* у супроводі використовуються альтерації для терцових акордів. У т. 31-32 септакордові вертикальні побудови утворені завдяки альтераційним ступеням. У т.31 акорд *ля – до – мі – соль* виникає за допомогою додавання альтерованого ступеня *цінцзюе* – звука *До* у пентатоновому ладі *Соль Гун*. У т.32 акорд *сі – ре – фа-дієз* – *ля* утворюється через додатковий тон *бяньгун* – звук *Фа-дієз* у ладі *Соль Гун*. Обидва акорди заучать як малий септакорд, підкреслюють плавність та м'якість гармонії.

Друга характерна особливість гармонії циклу «Почуття прикордонного селища» – пентатонкова вертикальна (згорнута) структура акордів. Цей гармонічний метод, заснований на вертикальному поєднанні інтервалів пентатоніки, він відображає специфіку пентатонових ладів. На відміну від західної тональності, яка складається з 7 ступенів, пентатоновий лад має 5 ступенів. Щоб збагатити його звучання, композитор розробив власну теорію, в якій довів безпосередню єдність пентатонкової вертикалі (гармонії) з пентатонковою мелодією (горизонталлю) (Сан Тонг, 1980). Таким чином, «мелодія та гармонія є нероздільними, а звуки вертикалі утворюють різноманітні пентатонічні акорди» (цит. за: Юань Ялін, 2021: 16).

Згідно думок Сан Тонга, відносини між мелодією (горизонталлю) та



гармонією (вертикаллю) є нерозривними та взаємодоповнюючими. Іноді композитор, створюючи мелодію, знаходився під впливом гармонії, вплітаючи гармонійний зміст у мелодію; іноді гармонія обумовлена мелодією, витікає з гармонійного змісту, притаманного самій мелодії.

У музичній теорії Сан Тонга пентатонова вертикальна гармонія походить від пентатонної горизонталі (мелодії): звуки мелодичної лінії можуть утворювати різноманітні акорди завдяки їх вертикальному поєднанню. Таким чином, ми можемо легко визначити гармонійний зміст пентатонної мелодії в певному часовому діапазоні, тобто, вертикально організувати горизонтальні мелодійні звуки, щоб гармонізувати цю пентатонову мелодію. Сан Тонг наголошує, що гармонійний зміст пентатонної мелодії має три форми: арпеджіо; прихований багатоголосний рух; гармонічна вертикаль з комбінації мелодичних звукових груп (Сан Тонг, 1980).

У циклі «Почуття прикордонного селища» цей метод використано широко, часто з варіаційністю пентатонної структури для посилення національного колориту. Так, наприклад, у пісні «Хмаро, червона хмаро!» в т.1 відкривається акордом *соль – ля – си – ре*, де можна виокремити функціональну гармонію як тонічний тризвук *соль – си – ре*, до якого додана велика секунда *соль – ля*. В т. 6 зустрічаємо акорд *ре – фа-дієз – соль – ля*, який можна трактувати як домінантовий тризвук *ре – фа-дієз – ля* з доданою квартою *ре – соль*. У другій пісні – «Небо, блакитне небо!» в т.8 в ладу *юй* можна знайти акорд *фа-дієз – сі – до-дієз – мі* і відчутти як основу мінорний тризвук *фа-дієз – ля – до-дієз* із заміною звука *ля* на *сі*, що називається «квартовою заміною» (Сан Тонг, 1980). У третій пісні «Є золоте сонце!» у т.33 у ладі *Ля-бемоль Гун* акорд *мі-бемоль – соль – сі-бемоль* звук *соль* є додатковим ступенем *бяньгун*, інтегрованим через пентатонову вертикаль. Це розширює ладовий звукоряд, збагачує гармонійні барви та виразність.

### Висновки до Розділу 3

У даному розділі представлена камерно-вокальна творчість перших китайських композиторів-авангардистів Тан Сяоліня, Ло Чжунчжуна і Сан Тонга. Новаторське переосмислення принципів звуковисотної організації та специфіка їх ладо-тонального мислення побудовані на створенні національної музичної мови авангардними методами композиції. Загалом, камерно-вокальні твори трьох композиторів відображають раннє втілення синтезу глобального музичного модернізму та китайської традиційної музики. Хоча композиційні техніки цих трьох композиторів були різними, вони вчилися один в одного та взаємно впливали, разом прагнучи до цього глобального напрямку.

У конкретній практиці китайської сучасної музики питання про те, як поєднати «традиційне та авангардне» та «Китай і Захід» у своїх творах, стало постійною проблемою для китайських композиторів. У складному соціокультурному контексті ранні китайські музиканти-авангардисти Тан Сяолінь, Ло Чжунжун Сан Тонг подолали обмеження традиційних концепцій, сміливо досліджували та практикували, створюючи музику на основі «каркасу» глобального музичного модернізму, поєднувати його з елементами китайської традиційної музики, щоби розвивати сучасне національне мистецтво. Їх активна музична діяльність та викладання композиції не лише заклали теоретичні основи для розвитку музичного модернізму в Китаї, але й виховали кадри для китайської модерністської музики.

Починаючи з 1980-х років Ло Чжунжун і Сан Тонг поновили свою музичну або викладацьку діяльність, приєднавшись до низки китайських музичних навчальних закладів. Паралельно з композицією вони також продовжували поширювати теорії музичного модернізму по всій країні, передаючи та розвиваючи Музичний шлях, який вони проклали, вплинув на велику кількість молодих композиторів і визначив майбутній розвиток сучасної китайської музики у глобалізованому світі.

## ВИСНОВКИ

Історія вокального мистецтва XX-XXI століть демонструє постійне розширення технічних і виразних можливостей голосу. Те, що здавалося недосяжним кілька десятиліть тому (наприклад, віртуозне виконання найскладніших атональних партій), сьогодні входить до арсеналу провідних професіоналів. Мікрохроматика, попри всі труднощі, залишається сферою активного експерименту. Ключовим же чинником застосовності висотної організації завжди виступає контекст: жанр твору, рівень підготовки та спеціалізації виконавців (аматори, академічні співаки, авангардні віртуози, носії традицій), наявність електронних засобів і, звичайно, художній задум композитора. Голос людини – інструмент неймовірної гнучкості та адаптивності, здатний освоювати найрізноманітніші висотні ландшафти, але його акустична й фізіологічна природа неминуче накладає свій відбиток на те, як і наскільки легко та чи інша система може бути втілена у вокальному мистецтві. Розуміння цих можливостей і обмежень є найважливішою умовою для створення ефективної й виразної вокальної музики в будь-якому сучасному стилі. Слід підкреслити, що позначені «обмеження» – це не абсолютні заборони, а скоріше виклики та сфери для творчого пошуку.

Отже, ми спостерігаємо значне розмаїття освоєння різних висотних принципів вокальною практикою. Принципи функціональної тональності, модальності та посттональності /квзітональності утворюють природне й найбільш освоєне середовище для голосу, становлячи основу репертуару у безлічі жанрів. Атональність/додекафонія, сонорика (особливо хорова), алеаторика та електроакустика міцно посіли свої ніші в сучасній академічній вокальній музиці. Їхнє використання вимагає високої кваліфікації виконавців і композиторів, але є стандартною практикою. Мікрохроматика залишається, мабуть, найскладнішою перешкодою для точного, стабільного й масово відтворюваного виконання в рамках європейської академічної традиції, тому її реалізація – уділ віртуозів або специфічних культурних контекстів, що вимагає

тривалого занурення в традицію. Розгляд же спектралізму та електронних обробок голосу не виходить за межі акустичних експериментів і мало застосовне в академічному співі, принаймні, на сучасному етапі.

Початок XX століття став переломним моментом у китайській музиці. Це була важлива частина історії розвитку китайської музики, коли західна музика, що потрапила до Китаю, зусиллями китайських музикантів поступово впливала на зміни сучасного національного мистецтва. Специфіка музичної мови, її структурних одиниць у камерно-вокальних творах XX століття, вихід за межі класичної мажоро-мінорної тональної системи, докорінно змінили ладо-тональне мислення композиторів. Їх творчі пошуки мали наслідками безліч нових форм вираження та ладо-гармонічних систем. В цьому сенсі для китайської камерно-вокальної музики, національну основу якої складає пентатоновий лад, важливо усвідомити способи його «пристосування» та адаптації до сучасної звуковисотної системи музичних творів.

Китайська камерно-вокальна музика XX століття є сферою співтворчості голосу і фортепіано. Наслідування західні сучасних технік письма змінювало ладо-тональне мислення китайських композиторів, які шукали шляхи адаптації національного звучання до сучасного музичного контексту, що дало би їх творах бути зрозумілими всьому світові. З іншого боку, акустична розбіжність між західною і східною системами могла бути максимально мінімізована через адаптацію пентатонного ладу до сучасних звуковисотних систем.

Таким чином, фундаментальною особливістю звуковисотної організації китайської вокальної традиції у XX століття стало існування співака у просторі двох різних інтонаційних систем: фіксованого рівномірно темперованого ладу (12-ТЕТ), домінуючого в сучасній інструментальній практиці (особливо західного походження), та акустично обґрунтованої системи дванадцяти *люй* (十二律), що лежить в основі традиційного інтонування і тісно пов'язана з ладовими структурами (*сяньлюй* 旋律, *цзоцю*

腔调). Ця подвійність породжує специфічні й іноді значні труднощі при створенні супроводу для китайського голосу, особливо в умовах сучасного мультикультурного музичного ландшафту. Отже, перед композитором або аранжувальником постає комплексне завдання: створити гармонійне та контрапунктичне супроводження, яке, з одного боку, відповідає естетичним та структурним вимогам твору, а з іншого – враховує унікальні звуковисотні характеристики та інтонаційну гнучкість вокаліста, що балансує між системами 12-TET і 12-*люй*. Способи подолання цих викликів кардинально різняться залежно від репертуару та контексту виконання, що безпосередньо впливає на звуковисотну організацію сольної партії та акомпанементу.

Сьогодні існує багато змішаних технік співу в залежності від жанру (традиційна опера, сучасна китайська опера, романс, європейська арія, академічна пісня, народна пісня, художня пісня, поп-хіт), складу акомпанементу (традиційний ансамбль, фортепіано, оркестр, електроніка) та необхідного результату (автентичність, гармонійне змішання, естрадний блиск). Отже, проблема сумісності голосу і супроводу для китайського співака безпосередньо впливає з дуалізму його звуковисотної організації, розриваної між акустичною чистотою традиції (12-*люй*) і універсальністю сучасного темперованого ладу (12-TET).

Вибір стратегії акомпанементу – це завжди пошук компромісу або свідомої художньої позиції між цими полюсами. Композитору необхідно не лише розуміти акустичні та ладові основи китайського вокального інтонування, але й чітко усвідомлювати можливості та обмеження вокаліста в плані інтонаційної адаптації та контекстного перемикавання. Успішне вирішення цього завдання вимагає не лише технічної майстерності, але й глибокого культурного чуття, що дозволяє знайти звуковисотний баланс, який збереже виразність голосу та цілісність музичного вислову в заданому контексті.

В умовах взаємодії китайської та західної музичних культур сучасні китайські композитори «націоналізували» західну гармонійну лексику. З 1920-

х років вони прагнули поєднувати західні багатоголосні техніки з елементами традиційної китайської музики. Серед видатних представників — Чжу Цзяньбер, Дін Шаньде, Тань Сяолінь, Ло Чжунчжун та Сан Тонг. Ці митці створили численні камерно-вокальні твори, що поєднують національний музичний колорит із західною вокальною технікою бельканто, ставши цінним надбанням сучасного національного мистецтва. Вибір матеріалу зазначених вище композиторів був покликаний прагненням узагальнити різні прояви їх ладо-тонального мислення в камерно-вокальній музиці ХХ століття, виявивши різні шляхи їх розвитку й руху уперед.

Протягом 1940-х–1980-х років було закладено нову систему сучасних композиції, що змінили та значно ускладнили вокальні виконавські прийоми. Якщо в загальному «вибудувати» лінію еволюції ладо-гармонічного мислення камерно-вокальних творів даного періоду, її можна умовно позначити таким чином:

- від початкового синтезу національних та європейських принципів музичного мислення із залученням звуковисотної організації модальної (пентатоніка) та тональної (мажоро-мінор) систем з включенням елементів функціональної хроматики (у Чжу Цзяньбера);

- через розширення пентатонного ладу (з накладанням деяких ладів для відчуття втрати єдиної опори) з функціональною хроматикою (у Дін Шаньде);

- до сучасних елементів європейської неокласики ХХ століття та залучення авангардних прийомів письма (у Тан Сяоліня);

- синтезу додекафонної серіальності з функціональною хроматикою, що акустично наслідує ознаки китайського національного звучання (Ло Чжунчжун),

- утворення та теоретичного обґрунтування національної ладо-гармонічної системи на основі взаємозворотності пентатоніки з залученням будь-яких змішаних сучасних технік композиції ХХ століття (Сан Тонг).

Так, Чжу Цзяньер одним з перших в 1940-х роках зробив внесок у розвиток національної ладо-гармонічної системи. Аналіз специфіки музичного змісту, особливостей інтонаційної мови, композиційної форми і фактури фортепіанного супроводу циклу оп.1 і двох пісень, створених 1944 року, довів, що композитор гармонійно знаходить баланс між європейською функціональною гармонією та пентатонною лінійністю. Він також знаходить способи інтегрувати інші елементи, навіть не-пентатонні висоти, запозичені зі західних технік або інших китайських традицій, для подолання досягнення гармонійного стилю своїх творів. Це стосується, в першу чергу, таких елементів, як чергування ладів, хроматизмів або недіатонічних гармоній, що розширюють традиційну мажорно-мінорну тональність, та посилюють емоційну виразність.

Отже, звуковисотна організація ранніх камерно-вокальних творів ґрунтується на принципах західної тональної гармонічної системи та використовує її засоби для максимально виразного втілення контрастуючих емоційних станів: глибокої меланхолії та хворобливої туги (як у «Весно, коли ти повернешся») та енергійної надії найкраще майбутнє (як у «Мрії»). Принцип «Зберігати, продовжувати, використовувати новий розвиток, розширювати» (Чжу Цзяньер, 2005) став кредо композитора і ключем до його звуковисотного підходу у творах. Композитор розвиває традиційні принципи в нових умовах, зберігаючи ладові ознаки пентатонного ладу та лінійну концепцію як основу національної ідентичності музики. Використовуючи традицію як основу, він розширює та творчо інтегрує, адаптує та переосмислює західні та інші техніки для розширення виразності, не руйнуючи загальної основи.

Другому корифею – Дін Шаньде – вдалося створити органічний сплав китайської мелодики з модальною та європейською гармонічною системами. Композитор часто будує драматургію на основі ладового контрасту. Пісню «Місячна ніч у Яньані» відрізняє «коливання» ладів від *Чжен* до *Юй*. Він переосмислює роль фортепіано, надаючи йому функцію звуко-тембрової



звукотображальності китайських інструментів. Останній звук мелодії закінчується не на опорі основного тону *Юй*, залишаючи образ символічно недосказаним. Всі ці аргументи дозволяють назвати пісню «Місячна ніч у Яньані» своєрідним прикладом «національного в інтернаціональному», де китайська ідентичність не екзотизується, а стає фундаментом для універсального музичного виразу. Техніка Дін Шаньде вплинула на сучасне покоління китайських композиторів (напр., Чень І, Тан Дун, Чжоу Лун та ін.), які продовжили свої експерименти в області синтезу національних і новітніх композиторських технік письма у музиці ХХІ ст.

«Коханий дарує мені соняшник» – одна з небагатьох зразків камерної любовної лірики. У пісні використовується фортепіанний супровід та поетична лірика, що відображають почуття молодого чоловіка та жінки. Пісня дуже креативна в композиторських рішеннях, у ній використано низку мажоромінорних тональностей, в які «вбудований» пентатоновий лад. Мелодії у поєднанні з фортепіанним акомпанементом, робить всю пісню дуже привабливою. Стил творчості Дін Шаньде не лише поєднує в собі унікальну національну культуру, а й вбирав у себе багато елементів західних технік композиції. У музичному плані ця пісня також дуже оригінальна: в ній використані численні модуляції та високоефективна гармонія, а поєднання з плавною фортепіанною мелодією робить твір надзвичайно виразним. Стил твору поєднує національні культурні особливості та запозичує багато іноземних композиційних моделей, що робить його дуже репрезентативним. Музика дуже витончена, і за цією піснею можна побачити талант і майстерність Дін Шаньде у створенні камерно-вокальної музики.

Таким чином, ладо-тональне мислення Дін Шаньде в пісні «Коханий дарує мені соняшник» обумовлено гібридністю модальної системи (пентатоніки з різними ладовими основами) з європейською тональною гармонією та елементами хроматичної функціональності. При цьому гармонійне застосування збільшених септакордів виконує функцію «ретушування» та створення «розмитості» тональних переходів. Умовні

чотири розділи пісні утворюють її драматургію через модуляції, кожна з яких символізує певний відрізок розвитку сюжету та зміни емоційного стану героїв.

У XX столітті «нова музика» поступово еволюціонувала до використання західних композиторських технік для створення вокальних творів. Тань Сяолінь, Ло Чжунчжун, Сан Тонг та ін. здійснили сміливі експерименти у своїй творчості, прагнучи національного звучання музики, також виявивши інтерес і доклали зусиль до використання західних сучасних авангардних композиторських технік. У наступні десятиліття вони не лише узагальнили та новаторськи розвинули національну ладо-гармонічну систему у своїй камерно-вокальній творчості, а й розробили різноманітні гармонічні теорії, значно збагативши національну гармонійну систему, створивши велику кількість музичних творів, використовуючи різноманітні техніки – від традиційної до сучасної гармонії. Отже, в загальному плані можна стверджувати, що згадані вище композитори застосували елементи стилістики імпресіонізму, експресіонізму, авангардизму, модернізму для вираження китайської культурної ідентичності. Цим самим вони підготували наступне покоління композиторів XXI століття – Чень Цигана, Тан Дуна, Чен І, Чжоу Луна та ін.

Композитор Тан Сяолінь був одним з перших сміливих новаторів, що формували нові принципи звуковисотної організації у своїй камерно-вокальній творчості. Митець освоїв методи композиції початку XX століття, переважно відомі як «неокласичні». У його творчості простежується вплив лінійної техніки композиції П. Хіндемита, проте Тан Сяолінь творчо переосмислював ідеї свого вчителя. Його твори «не прив'язані» до якоїсь конкретної тональності, але композитор дотримується тонального принципу. Мажоро-мінорна система у творах Тан Сяоліня ускладнюється і рухається до модальності, але не доходить до «хіндемітівської» атональності. При створенні музичної форми композитор звертає увагу на баланс між раціональною та емоційною основою. Засобами «музичної архітектури» автор намагається не допустити переважання емоційного або чуттєвого чарівництва над

раціональним початком, що підпорядковує інтуїцію та фантазію технічному аспекту композиції.

У своїх камерно-вокальних творах Тан Сяолінь соліст повинен володіти високим рівнем вокальної техніки, міцним диханням, згладженими переходами з регістру в регістр, різними артикуляційними прийомами та штрихами і, звичайно ж, неабияким виконавським інтелектом. Виконання будь-якого камерно-вокального твору Тан Сяоліня – досить складна задача для вокаліста, що, перш за все, пов'язано з непростими теситурними умовами. Важливу художню роль відіграє темброва характеристика фортепіанного супроводу, оскільки гармонічні співзвуччя барвиста й різноманітні.

Фортепіанна партія в камерно-вокальних творах Тан Сяоліня зовні проста, технічно та піаністично зручна. На ній лежить важливе смислове навантаження, оскільки вона виконує функцію «договорювання» фрази соліста. Тембр інструменту – прозорий, кришталево ясний, дзвінкий. Масштаб твору дуже стислий, зосереджений, маже без застосування сольних розгорнутих вступів та заключень у фортепіанній партії. Але для соліста конче необхідно відчутти від концертмейстера настрої твору. Для цього необхідно уважно вслухатися в незвичне специфічне звучання дисонуючих акордів, які охоплюють широкий регістровий діапазон інструментального супроводу. У взаємодії з ансамблем голос соліста не просто підноситься над звучанням фортепіано, зберігаючи свою домінантну позицію, а вплітається в інструментальну тканину, будучи її невід'ємною частиною. Усі вище перераховані найбагатші темброві відтінки дозволили позначити їх як «сучасний китайський звук» (Цай Жою), а їхнього автора Тан Сяоліня назвати «піонером і основоположником “сучасного китайського звуку”, який відкрив нові горизонти для нащадків, що надихаються його цінним досвідом» (Цай Жао, 2009: 59).

Подібний синтез національного й сучасного вимагає особливих зусиль від виконавця у процесі втілення художнього образів творів Ло Чжунжуна. Серійна техніка є новою для китайських вокальних творів, вона значно

ускладнила, але й збагатила ліричні вокальні мініатюри. Найважливішим завданням виконавця сучасних камерно-вокальних творів композитора є усвідомлення художніх глибин авторського задуму. Вокаліст повинен проникнутися поетичним змістом тексту вокального твору, втілюючись у свого персонажа. Головною творчою метою для соліста та супроводжуючого його спів інструменталіста стає художня творчість у сфері музичного звуку.

Нове ставлення до звукової барви пов'язане з тим, що виконавець повинен орієнтуватися на установку композитора, що полягає у відмові від сильних почуттів та емоцій на користь концептуально-інтелектуальної сфери. Звернення до поетичного тексту та співочого голосу було пов'язане з бажанням композиторів чіткіше донести до слухача свій концептуальний задум, розкрити змістовні ідеї. В контексті нових засобів виразності переосмисленню піддається весь фактурний ландшафт твору, де вокальна партія не є кантиленною образно-змістовною домінантою, а стає частиною загального сонорно-фактурного цілого. Це накладає на виконання своєрідну емоційну відстороненість, спонукає до пошуків витонченого стилю, до прагнення ясності, вивіреності конструкції.

Таким чином, вокальна партія ставши однією з ліній додекафонно-серійної фактури твору, набуває рис інструментального характеру. Оскільки принципи виконання сучасних камерно-вокальних творів базуються на інструментальній інтонаційній точності співу, вокалісту доведеться змінити деякі звичні прийоми виконання, адже лінія голосу у Ло Чжунжуна має різкі стрибки на дисонуючі інтервали, зміну динамічних нюансів, які можуть з'являтися у тексті несподіванно. Отже, співак повинен бути готовий до такої специфічної лінії розгортання драматургії твору.

Діапазон багатьох пісень композитора значно розширений, що вимагає від співака відмови від уявлення про належність до певного тембру, щоб досягти інструментальної ясності звучання. Одним із найскладніших виконавських прийомів є ходи, що з'єднують крайні звуки співочого діапазону у кульмінаціях. Ще однією виконавською проблемою є часта метрична

змінність, що безпосередньо пов'язана з орієнтацією на мовленнєвий тип інтонування поетичного тексту. Характерним є також використання ритмічних угруповань із різними ритмічними рисунками. Їхнє різке чергування значно ускладнює вокальну партію.

Партію фортепіано відрізняє пуантилістичність фактури, барвіста різноманітність, частими зміни поєднань співзвучч у різних регістрах. Вона досить складна технічно, має достатній рівень самостійності, вимагає від інструменталіста вміння тонко чути різні шари фактури, взаємодіючи з партією вокалу. Це свідчить, що завдання, поставлені перед обома учасниками вокально-інструментального ансамблю, вимагають високого рівня техніки виконання та володіння засобами виразності – метроритмічною гнучкістю, динамічною та артикуляційною мобільністю, регістровим тембровим різноманіттям, досконалістю ансамблевої взаємодії.

Усі перераховані дані підтверджують факт, що інтерпретація камерно-вокальної музики Ло Чжунжуна становить для музикантів-вокалістів непросте завдання. Чим точніше й особистісно яскравіше виконавське трактування відображає композиторський задум, тим переконливішим та естетично ціннішим уявляється слухачам результат. Успішна інтерпретація камерно-вокальних творів, написаних складною мовою, за участі атональної додекафонної серійної та інших технік, передбачає залучення співака до естетики нового стилю виконання. Активно налаштований музичний слух є славним «інструментом» музичної оснащеності співака. У зв'язку з цим професійна підготовка вокаліста повинна бути ґрунтовною та різнобічною і, крім відмінного, тонко розвиненого мелодико-ритмічного та гармонійного слуху, включати відточені навички ансамблевого виступу, володіння різноманітними сучасними видами виконавської техніки.

Велике значення у процесі інтерпретації камерно-вокального твору має інтелект виконавця та його артистичні дані, що визначають здатність до повноцінного художнього осмислення та втілення сучасної музики, а також його технічні вокальні можливості. Процес роботи над твором повинен носити

співтворчий характер, адже створення яскравих національних образів незвичними для китайської музики новітніми засобами виразності вимагає новаторської сміливості, художньої зрілості, розвиненого інтелекту виконавця, креативного мислення.

Вокалісту-виконавцю, який звертається до камерно-вокальних творів Ло Чжунжуна, необхідно пам'ятати, що композитору було важливо створити власний неповторний звуковий світ, відображений за допомогою гри музично-поетичних серій. При цьому ступені пентатоніки тісно пов'язані між собою, а допоміжні ступені не руйнують їх, а утворюють пентатонну гаму. Таким чином, серійна техніка, застосована Ло Чжунжуном у китайських камерно-вокальних творах, внесла в китайські ліричні пісні значне художнє збагачення та відчутно розширила уявні межі простору національного мистецтва. Але їх реалізація ставить перед співаком дуже складні завдання.

Атональна музика ставить перед співаками виключно складні завдання. Найголовніша проблема – відсутність тональних орієнтирів. Без тонального центру чи стійкої модальної опори співаку надзвичайно важко точно інтонувати. Потрібен абсолютний слух або феноменальна виучка й уміння тримати висоту «у порожнечі». Атональні вокальні партії часто рясніють хроматизмами, широкими стрибками на дисонуючі інтервали, швидкими пасажами поза тональною логікою. Це вимагає видатної технічної оснащеності та координації. Також існує явний конфлікт із фонетикою китайської мови, адже тонова природа китайської мови, де висота звуку змінює зміст слова, створює додаткові труднощі. Спів складних атональних ліній китайською мовою вимагає ювелірної роботи над дикцією та інтонацією, щоб уникнути небажаних смислових спотворень. Іноді композитори навіть пишуть тексти на некитайських мовах (латиною) для більшої свободи вокаліста. Багато атональних партитур вимагають від співака не лише чистого співу, а й використання «розширених технік», таких як мовленнєвий спів, шепіт, глісандо, вібрато незвичайного характеру, гортанних звуків, клацань, криків, стогін. Атональна музика часто виражає екстремальні емоції. Співаку

необхідно не лише технічно впоратися з партією, а й витримати високий нервовий натиск, передати складну драматургію, часто фізично навантажуючу голосовий апарат.

Композитор Сан Тонг посідає унікальне місце в китайському музичному мистецтві завдяки його численним творам, створеним з 1940-х років до початку XXI століття. Своєю творчою, теоретичною та педагогічною діяльністю він зробив видатний внесок у розвиток національної теорії гармонії. Хоча вокальних творів композитором створено небагато, кожен з них – унікальний, яскраво відображає стиль композитора, розкриваючи як сутність його гармонічних технік, так і авторського вокального матеріалу. Опора на національну ладогармонію посилює її етнічний колорит, надаючи цінний досвід для майбутніх поколінь (Юань Ялін, 2021: 10). Отже, у камерно-вокальних творах Сан Тонга застосовуються *два основні принципи звуковисотної організації: пентатоновий, який зумовлює взаємозворотність вертикалі та горизонталі; змішаний, де пентатонова мелодика збагачена елементами терцієвих акордів, інших модальних систем, тональної гармонії, хроматичної функціональності.*

Камерно-вокальний твір «Червоні квіти, що зів'яли навесні» є зразком китайської художньої пісні, написаної з використанням сучасних західних композиторських технік. Композитор органічно поєднав ритм, вимову та емоції поетичного тексту з музикою завдяки таким засобам, як мінливі ритмічні структури та різнобарвна гармонія. Крім пентатоніки, модальність вокальної партії проявляється через символіку дорійського ладу. Значний змістовний вплив набуває мотивна семантика, подана композитором у фортепіанному вступі у вигляді трьох лейтмотивів – «падаючих пелюсток квітки» (низхідний рух, що поступово уповільнюється), «зітхання» (низхідні хроматизми як втілення відчуття болю) та «спогадів» (несподіваний ладовий контраст). Зв'язок з поетичним текстом відбувається через фонетико-мелодичну кореляцію – висхідні або низхідні інтонації диктують напрямок руху мелодії.



Китайська художня пісня на текст класичної поезії є важливим носієм національних китайських історій. Цей жанр, використовуючи західну традицію для реалізації китайських цілей, інтегрує класичну культуру із сучасними композиційними прийомами та реалізується через мистецтво ансамблю – багатогранну виконавську форму. Одним із ключових аспектів камерно-вокальної творчості Сан Тонга є тісна інтеграція вокальної та фортепіанної партій, яка виходить за межі традиційного поділу «соло – акомпанемент» і набуває рис рівноправного музичного діалогу. Важливу роль у цьому відіграє авторська концепція пентатонної вертикалі, втілена не лише в гармонії, а й у принципах формоутворення, ритмічної організації і тембрового балансу між голосом та інструментом. Інноваційність композиторського підходу разом із високою літературною цінністю поезії розширюють інтерпретаційні можливості твору в аспекті мистецтва ансамблевої взаємодії, яка вказує шлях до правильної виконавської реалізації. Для піаніста-концертмейстера постає складне завдання: відтворити поетичну ауру твору та досягти високохудожнього ансамблю з вокалістом.

Фортепіано у творах композитора не функціонує як пасивний супровід, а активно бере участь у драматургії твору. Воно озвучує лейтмотиви, розгортає символічні образи (квітка, зітхання, пам'ять), імітує звучання традиційних китайських інструментів (*ерху*, *піпа*, *хуцінь*), тим самим формуючи звуковий простір, у якому розгортається вокальна дія. Завдяки специфіці фактури, де застосовуються кластери, кварто-квінтові акорди, контрастна регістровість, фортепіано створює фон, атмосферу, рух і смислові акценти, які надихають вокаліста на пластичне й емоційно диференційоване виконання.

Вокальна лінія, зі свого боку, будується з урахуванням поетичного тексту, інтонаційної логіки китайської мови та психологічного стану персонажа. Вона не суперечить, а продовжує або контрапунктує фортепіанну партію, зберігаючи ритміко-мелодичну автономію. Її фразування часто пластично підлаштоване під структуру акомпанементу, а в кульмінаційних епізодах виникає взаємне підсилення драматургічного ефекту. Баланс між

вокалом і фортепіано залежить не лише від динаміки, але й від змісту: голос втілює людське начало (переживання, сповідь), фортепіано – середовище (природа, історичний контекст, емоційна відстань).

Таким чином, камерно-вокальні твори Сан Тонга формують особливу модель ансамблевої взаємодії, де вокал і фортепіано об'єднані в єдиний «поліфонічний» образ, у якому кожна партія виконує самостійну смислову функцію, формуючи багатовимірний художній простір. Таке трактування ансамблю актуалізує сучасні підходи до виконавської інтерпретації, що ґрунтуються на рівновазі між технічною точністю, стилістичною обізнаністю й чутливістю до національної специфіки музичного матеріалу.

Проблема взаємодії давнього китайського літературного тексту з сучасними музичними засобами виразності має вирішуватися дуже чутко й делікатно, настільки високі вимоги можуть бути пред'явлені до виконавця, який володіє акторською харизмою, особистісною цілісністю, високорозвиненим інтелектом, широтою творчих інтересів та естетичним смаком, які сприяють розкриттю повноти інтерпретаційних можливостей та виявленню нових перспектив музичного сприйняття. Відомо, що музиканти-новатори та музиканти-інтелектуали, створюючи свої справжні виконавські шедеври, суттєво вплинули на процес оновлення та актуалізації простору естетичних цінностей. Отже, необхідно зазначити, що китайський виконавець сучасного національного камерно-вокального репертуару повинен володіти усім арсеналом виконавських засобів, постійно працювати над підвищенням свого музично-теоретичного рівня освіти, багато слухати й читати, щоб розвивати свій інтелект, пізнаючи складність музичного мистецтва XX століття у роботі над створенням художнього твору.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бай Є. (2016). Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: монографія. Харків.
- Ван Дуаньгуй. (2018). Ладогармонічні особливості мелосу китайської народної пісні (на прикладі обробок для голосу та фортепіано). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 49, 100-115.
- Вей Дзюнь. (2006). Жанрова система народно-пісенної культури Китаю. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ.
- Вей Юаньлі. (2007). Теорія гармонії Сан Тонга: дисертація. Центральний університет Китаю, Пекін. 127 с.
- Виноградова Т. П. (2002). Мелодико-гармонічні зв'язки в музиці як специфічне відтворення структури діалектичного протиріччя. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 9, 115-125.
- Виноградова Т. П. (2004). Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура». (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Гайдено І. (2006). Про поняття «композиторські техніки». Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 17, 232-239.
- Гнатів Н. (2014). Техніка ракоходу як один з принципів тематичної організації в інструментальних творах Пауля Гіндеміта. Музикознавчі студії, 32, 306-317.
- День Кай Юань. (2018). Вокальні мініатюри Чжу Цзяньєра: жанрово-стилістичні риси. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 47. 223-236.
- День Кай Юань. (2015). Особливості національної стилістики у камерно-вокальній музиці китайських композиторів. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків. нац. ун-т

- мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 44. 58-70.
- Ден Кай Юань. (2018). Вокальні мініатюри Чжу Цзяньєра: жанрово-стилістичні риси. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 47, 223-236.
- День Кайюань. (2018). Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980 - 90-х років: жанрова стилістика. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Дуда А. І. (2005). Основи постановки співочого голосу. Тенор. Одеса, ОДМА.
- Іванова І., Мізітова А. (1999). Сильові джерела камерновокальної музики В. Бібіка (на шляху до вокального циклу). Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство, 20-29.
- Інюточкіна Н. В. (2010). Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Коновалова І. (2021). Теоретичні аспекти кореляції мелодичного та гармонічного чинників у системі гомофонного мислення. Актуальні питання гуманітарних наук, 40, том 2, 23-29. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-4>
- Коновалова І. (2022). Форми репрезентації мелодико-гармонічних зв'язків на рівнях ладу і фактури в музичному мистецтві Нового часу. 257. Актуальні питання гуманітарних наук, 58, том 1, 87-93. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-13>
- Коханик І. (2002). До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть, 9, 70-82.
- Коханик І. (2003). Проблема музичного стилю та стилеутворення в контексті постмодернізму. Наук. вісник Одеської держ. муз. академії імені А. Нежданової: музичне мистецтво і культура, 4, кн. 2, 35-41.
- Кузьмук О. (2020). Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів

музичної організації у творах композиторів першої половини XX століття: специфіка оновлення, методи аналізу. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Ли Ер Юн. (2013). Виконавські традиції в сучасному вокальному мистецтві Китаю. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства).

Лі Сіньянь. (2024). Китайський романс: специфіка жанру в композиторській творчості та вокальному виконавстві. (Дис. ... кандидата мистецтвознавства).

Лі Хуасінь. (2023). Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості Сюй Чанцзюн. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. 43, 175-180.

Мадишева Т. П. (2002a). Інтонаційно-фонетичні витоки виразності вокальної музики. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Київ. Вип. 8. 294-299.

Мадишева Т. П. (2002b). Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика: навч. посіб. Харків, ШТРИХ.

Майденберг-Тодорова К. (2012). Поетика і семантика композиції в творчості П. Булеза і Дж. Кейджа. Музичне мистецтво і культура. 16, 262-270.

Майденберг-Тодорова К. (2014). Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики (автореф. дис. ... канд. мистецтвознав). Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової.

Малий Д. М. (2022). «Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 63, 26-51, DOI 10.34064/khnum1-63.02 260.

Малий Д. М. (2021). Техніка письма як складова композиційного процесу (на прикладі творчої практики другої половини XX–XXI століть). Проблеми

взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 59, 117–130, DOI: 10.34064/khnum1-5908.

Микиша М. В. (1985). Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Муз. Україна.

Моїсєєва М. А. (2001). Атональність. Енциклопедія Сучасної України. Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-44613>.

Новосадов Я. (2024). Мікрохроматика: Пошук нових звукових можливостей у флейтовій музиці. Слобожанські мистецькі студії, Вип. 1 (04), 79-82.

Ревенко Н. (2012). Композиторські техніки як засіб втілення нової семантики у фортепіанній творчості українських авторів кінця ХХ ст. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 37, 469-479.

Сунь Тянь. (2019). Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проекції. Дисертація кандидата мистецтвознавства, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 220 с.

Сюта Б. (2011). Модальність. Українська музична енциклопедія. Київ, 437-438.

Тукова І. (2021). Сонорика як техніка композиції. Науковий вісник НМАУ імені І. П. Чайковського. Вип. 132, 66-76.

У Хуньюань. (2016). Китайська художня пісня: теорія та історія жанру. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.

Хань Сюебін. (2018). Внесок Сан Тонга у розвиток національної теорії гармонії. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 50, 61-76.

Хіврич Л. (2006). Гармонія. Українська музична енциклопедія. Головний ред. Г. Скрипник. Т.1: [А-Д]. Київ: ІМФЕ НАНУ. С. 442-444.

Цао Шулі. (2010). Особливості розвитку камерно-вокальних та хорових жанрів в музиці Китаю. (Дис. ... канд. мистецтвознавства).

Цзоу Ся. (2014). Репрезентація дитячої пісні в художній культурі Китаю ХХ — початку ХХІ століття. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства).

- Цинь Тянь. (2012). Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Ці Мінвей. (2018). Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки китайських вокалістів на етапі глобалізації. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Чжан Цзюнь. (2008). Китайська народна музика у професійній підготовці студентів музичних факультетів. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук.). 23 с.
- Чжан Янь. (2006). Європейські методи дослідження китайської класичної музики. Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистец., №6. С. 135-141.  
URL: <http://www.linksdir.com.ua/txt/linksize/32608/06cyecsm.pdf> (дата звернення: 03.02.18).
- Чжу Юаньюань. (2017). Втілення національних першоджерел у жанрі концерт. Молодий вчений, №2. С. 87-93.
- Шаповалова Л. В. (2007). Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музичній творчості. Харків. Скорпіон.
- Шаповалова Л. В. (2008). Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості. (Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України. Київ.
- Шип С. В. (2011). Музичне мислення. Українська музична енциклопедія, 3, 392-395. URL: <https://file.lib.in.ua/pdf/skrypnyk-hanna-ukrainskamuzychna-entsyklopediia-tom-3.pdf>
- Шип С. В. (1998). Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ. Заповіт.
- Юань Ялін. (2021). Дослідження виконання твору Сан Тонга «Кохання в прикордонному селі». Магістерська дисертація. Уханьська консерваторія музики.
- Юцевич Ю. (2003). Лад. Музика: словник-довідник. Тернопіль. ISBN 966-7924-10-6.
- Ян Бо. (2016). Динаміка розвитку професійного сольного співу в Китаї: освіта,



педагогічні і виконавські принципи. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства).

Ян Венъян. (2011). Стосовно значення національного сталю у розвитку музичного виконавства: до ставлення питання. Музичне мистецтво і культура: наук. вістн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса. Вип. 12. С. 362-371.

Anderson, Julian. (2000). A Provisional History of Spectral Music. *Contemporary Music Review* 19, no. 2 ("Spectral Music: History and Techniques), 7-22.

Anderson N.D. (1992). Aspects of early major-minor tonality: structural characteristics of the music of the sixteenth and seventeenth centuries. Ph.D. diss. Ohio State University.

Apfel E. (1962). Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität. *Musikforschung* 15, 212-227.

Apfel E. (1963)., Spätmittelalterliche Klangstruktur und Dur-Moll-Tonalität // *Musikforschung* 16, 53-156.

Atcherson W. (1973). Key and mode in seventeenth-century music theory // *Journal of Music Theory* 17, 204—232.

Beiche M. (1992). Tonalität. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden.

Baker, James M. (1990). Voice Leading in Post-Tonal Music: Suggestions for Extending Schenker's Theory. *Music Analysis*, 9(2), 177-200.

Bates, Robert Frederick. (1986). From mode to key: a study of seventeenth-century French liturgical organ music and music theory. Ph.D. diss. Stanford University, UMI No. 8700725.

Bowie, Lenard C. (2012). African American Musical Heritage: An Appreciation, Historical Summary, and Guide to Music Fundamentals. DMA. Philadelphia: Xlibris Corporation. p. 259.

Broughton, Simon; Ellingham, Mark; Trillo, Richard (1999). *World Music: Africa, Europe and the Middle East*. London: Rough Guides. p. 160.

Choron A.E., Fayolle F.J.M. (1810). *Sommaire de l'histoire de la musique*.

- Dictionnaire historique des musiciens. Paris, p. XI-XCII.
- Clement Brett (2023). *Rock Tonality Amplified: A Theory of Modality, Harmonic Function, and Tonal Hierarchy*. Abingdon, Oxon ; New York : Routledge.
- Dahlhaus, Carl (1983), *Analysis and value judgment [AVJ]*, New York: Pendragon Press [Erstdruck als: *Analyse und Werturteil (Musikpädagogik. Forschung und Lehre 8)*, Mainz u.a.: Schott 1970].
- Dahlhaus C. (1965). *Der Tonalitätsbegriff in der Neuen Musik. Terminologie der Neuen Musik*. Berlin, 83-88.
- Dalhaus, C. (1990). *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. URL : <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Dahlhaus1990.pdf>
- Dahlhaus C. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel — Basel, 1968.
- Dahlhaus, Carl (1974), »Zur Methode der Geschichte der Musiktheorie. Materialien der Arbeitstagung 1972 in Berlin«, in: *SIM-Jahrbuch 1973*, hg. v. Dagmar Droysen, Berlin: Merseburger, 9–11 (Diskussion: 12–38).
- De Leeuw, T. (2005). *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam University Press, JSTOR. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46n27q>
- Dyson, G. (1923). *The Texture of Modern Music*. *Music & Letters*, Vol. 4, № 2, 107–118. URL: <https://www.jstor.org/stable/727009>
- Ellenberger Kurt Johann (2005). *Materials and Concepts in Jazz Improvisation*. Grand Rapids, Mich.: Keystone Publication / Assayer Publishing. p. 65.
- Fétis F.-J. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*. Bruxelles, 1844; 9th ed. Paris, 1867.
- Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt32bh4h>
- Forte A. (1974). *Tonal harmony in concept and practice*. 2nd ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.
- Frommel G. (1962). *Tonalitätsprobleme der neuen Musik vom Standpunkt des Komponisten*. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen

- Kongress Kassel 1962. Kassel usw., 367-370.
- Gagnon Rielle, Nicoladis Elena. (2020). Musicians show greater cross-modal integration, intermodal integration, and specialization in working memory than non-musicians. *Psychology of Music* 49(4), <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735619896088>
- Herzog M. (2019). *Microtonal Explorations: A Comprehensive Guide*. London : Routledge. 302 s.
- Hillier P. (1997). *The Music of Arvo Pärt*. Oxford University Press.
- Hindemith P. (1952). *A composer's world, horizons and limitations*. Mainz: Schott Musik International, 1952. 221 p.
- Hindemith Paul. *Unterweisung im Tonsatz*. (2 Teile in 2 Bänden). Mainz: B. Schott's Söhne, 1940.
- Hindemith, P. (1940). *Unterweisung im Tonsatz*. URL: <https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/0/05/IMSLP399876-PMLP647358-hindemithunterweisesungimtonsatzvol.1book.pdf>
- Hindemith, P. (1937). *The Craft of Musical Composition*. Schott&Co., Ltd., London.
- Holmes T. (2002). *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. 2 ed. London.
- Hyer B. (2001). *Tonality*, Grove Music Online.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28102>.
- Hyer B. (2002). *Tonality // The Cambridge history of Western music theory*. New York: Cambridge University Press, 726—752
- Jiang Jing. *The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition*. *Asian Music*. Vol. 22, No. 2. Pp. 83-96.
- Jordania Joseph (2010). *Georgian traditional polyphony in comparative studies: History and perspectives*. The University of Melbourne International Research Centre for Traditional Polyphony.  
[https://www.researchgate.net/publication/287233223\\_Georgian\\_traditional\\_polyphony\\_in\\_comparative\\_studies\\_History\\_and\\_perspectives#fullTextFile](https://www.researchgate.net/publication/287233223_Georgian_traditional_polyphony_in_comparative_studies_History_and_perspectives#fullTextFile)

### Content

- Kouwenhoven F. (2001). Dutch Culture. Chinese music.  
<http://www.culturalexchange-cn.nl/sites/default/files/pdf/China%20Music%20Mappings%20by%20Jeroen%20Groenewegen.pdf>
- Kramer J. (1984). Polytonality in 20th Century Music. Oxford UP.
- Kucherenko S., Sediuk I. Aesthetic Experience and Its Expressions in Music Performance. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Vol. 51, No. 1. 2020. P. 19 – 28.
- Lang H. (1956). Begriffsgeschichte des Terminus «Tonalität». Diss. Freiburg i.Br.
- Li, Mei (2000). Musical Temperament Analysis of Neutral-Tone in Chinese Traditional Music. 中央音乐学院学报 [Journal of the Central Conservatory of Music] no.3 : 28-35.
- Lerdahl F., Jackendoff R. A generative theory of tonal music. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983. ISBN 0-262-62107-X.
- Lerdahl, Fred. 2001. Tonal Pitch Space. Oxford University Press.
- Li, Ying (2014). The Research of Sorcery Colors in Tan Dun's Music. MM diss., Shandong University. 154 p.
- Lei Weng. (2008). Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works : D.M.A. diss. Division of Graduate Studies and Research of the Univ. of Cincinnati. USA, 2008.
- Lok Ng. (2006). Modern Chinese Piano Composition and its Role in Western Classical Musik: A study of Huang An-Lun's Piano Concerto № 2 in C Minor, Op. 57 : D.M.A. diss. Univ. of North Texas. USA.
- Lowinsky E. Tonality and atonality in sixteenth-century music. Berkeley, 1961.
- McAlpine F. Tonal consciousness and the medieval West. Bern: Peter Lang, 2008. ISBN 978-3-03911-506-8.
- Meeùs Nicolas. (2018). Harmonic Vectors and the Constraints of Tonality. A Journal of the Society for Music Theory, 24(4), 1-9.

<https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.4/mto.18.24.4.meeus.pdf>

- Norton R. (1984). *Tonality in Western culture: a critical and historical perspective*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Perle, George. (1991). *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. University of California Press.
- Perle, George. (1996). *Twelve-Tone Tonality*, Second edition. University of California Press.
- Powers H. (1996). Anomalous modalities. Orlando di Lasso in der Musikgeschichte, hrsg. v. Bernhold Schmid. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 221—242.
- Powers H. (1998). From psalmody to tonality. Tonal structures in early music. New York: Garland, 275—340.
- Powers H. (1992). Is mode real? Pietro Aron, the octenary system and polyphony. *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16, 9-52.
- Powers H. (1981). Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony. *Journal of the American Musicological Society*, XXXIV. 428-70.
- Prout E. (1891). *Counterpoint*. London : Augener & Co.
- Rameau, Jean-Philippe. (1721). *Nouveau système de musique théorique*. Retrieved 2022-11-12.<http://jp.rameau.free.fr/nouvsysmustheo.htm>
- Réti R. (1962). *Tonality, atonality, pantonality: A study of some trends in twentieth century music*. Tonalities in modern music. New York.
- Riemann H. *Katechismus der Harmonielehre (theoretisch und praktisch)*. Leipzig, 1890;
- Ross, Alex (2007). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Ross W. Duffin. (2008). *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*. WW Norton & Co.
- Rui Li, (2023). *Global Musical Modernism in China, 1927-1979*. University of Glasgow. MPhil(R) thesis. 135 p.
- Russel, Bob. (2012). *Pentatonic Scale Harmony. Lessons*.

<https://people.uncw.edu/russellr/pentharm.html>

- Salzer F. (1960). *Structural hearing: Tonal coherence in music*. 2 vls. N.Y.: Charles Boni, 1952. (= *Strukturelles Hören: der tonale Zusammenhang in der Musik*. 2 Bde. Deutsche Übertragung u. Bearb. von Hans Wolf. Mit einem Vorwort von Leopold Mannes. Wilhelmshaven: Noetzel, 1960).
- Sang Tong. (2011). *Series of Piano Works by Chinese Composers [Note]* / Sang Tong; Editors-in-Chief : Tong Daojin, Wang Qinyan, – ShiDaiWenYi Publishing House.
- Sawyers June Skinner (2000). [\*Celtic Music: A Complete Guide\*](#). [United States]: Da Capo Press. p. 25.
- Schaeffer Pierre*. (1987) Interview. This interview originally appeared in *Recommended Records Quarterly* magazine, volume 2, number 1, in 1987. The author is Tim Hodgkinson.  
<https://paul.mycpanel.princeton.edu/music242/shaefferinterview.html>
- Schillinger, J. (1946). *The Schillinger system of musical composition*. URL:[https://ia801008.us.archive.org/30/items/SchillingerSystem/Schillinger%20System%20of%20Musical%20Composition\\_text.pdf](https://ia801008.us.archive.org/30/items/SchillingerSystem/Schillinger%20System%20of%20Musical%20Composition_text.pdf)
- Schönberg, Arnold (1921), *Die Lehre vom Zusammenhang* [unabgeschlossenes Manuskript], Arnold Schönberg Center T37.08. [http://archive.schoenberg.at/writings/transcription.php?id\\_transcription=147&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=60-79](http://archive.schoenberg.at/writings/transcription.php?id_transcription=147&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=60-79)
- Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Leipzig/Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1976), »Komposition mit zwölf Tönen« [1935/41/46], in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M.: Fischer, 72–96.
- Schönberg, Arnold (1984), »My Evolution« [1949]. *Style and Idea: Selected Writings*, hg. von Leonard Stein, Berkeley (CA) / Los Angeles (CA): University of California Press, 79–92.
- Schoenberg, A. (1950). *Style and idea*. Philosophical Library.
- Shen Sin-Yan. *Chinese Music in the 20th Century* / Shen Sin-Yan. – Chicago :

- Chinese Music Society of North America, 2001. – 284 p.
- Simms B. Choron, Fétis, and the theory of tonality // *Journal of Music Theory* 19 (1975), pp. 112-38.
- Sprick, Jan Philipp (2016), Zu Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie im 19. Jahrhundert, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13 /Sonderausgabe [Special Issue], 29–40. <https://doi.org/10.31751/860>
- Taylor, Thomas, Morgan Harry. (1944). *Chinese Music*. Los Angeles, Calif.: Quon-Quon-Co.
- Thomson W.E. (1952). *Clarification of the tonality concept*. Diss. Indiana University.
- Tonality 1900—1950. Concept and practice. Ed. by F.Wörner, U.Scheideler, Ph.Rupprecht. Stuttgart: Steiner Verlag, 2012.
- Tonal structures in early music: criticism and analysis of early music, ed. by Cristle Collins Judd. New York: Garland, 1998.
- Twelve-Tone Technique. Music appreciation. Achieving the Dream. <https://library.achievingthedream.org/alamomusicappreciation/chapter/twelve-tone-technique/>
- Weber, Gottfried,(1824). *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*. Mainz, B. Schotts Söhne.
- Weber, Gottfried. (1921).*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere: 1. Band - Grammatik der Tonsetzkunst (German Edition)*. MV-Musik.
- Wendy Wan-ki Lee. (2001). *Western Compositional Techniques in Chen Yi's Duo Ye: A performer's Perspective*. New York : Heinrichshofen Editionn, 2001.
- Wu Na. (2009). *Ding Shan Te's Piano Music: Combining Chinese National Tradition with Modern Methods of European Writing*. (Abstract of the dissertation of a candidate of art history).
- Xiaole Li. (2003). *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models* : D.M.A. diss. Univ. of Hawai Library. USA.



- 安鲁新. (2012). 郭文景音乐创作研究. 北京: 中央音乐学院出版社. (Ань Лусінь. (2012). Дослідження музичної творчості Го Веньцзіна. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Центральна консерваторія. Пекін.)
- 柏互玖 (2019). 《大曲的演化》. 上海音樂出版社, 上海. (Бай Хуцзю (2019). Еволюція великих сюїт (дацюй). Шанхайське музичне видавництво, Шанхай.)
- 苯金梯. (2012). 新中国二胡协奏曲研究》—山东. 硕士论文. 山东大 2014 年 2012 年. 第 19 也, 共 58 页 (Бен Цзіньті. (2012). «Дослідження концерту ерху в Новому Китаї» – Шаньдун. Магістерська дисертація. Шаньдунський університет 2014–2012. 58 с.)
- 中国大百科全书总编辑: 委员会. № 27. 音乐 舞蹈. 北京: 中国大百科全书出版社, 1989. 1040 页. (Большая китайская энциклопедия: многотомное издание. Т. 27. Музыка и танец. Пекин: Кит. энцикл. изд-во, 1989. 1040 с.)
- 王安国, (1986). 我国音乐创作“新潮”纵观, 中国音乐学杂志, 1986年01 期 174-195 页 (Ван Аньго, (1986). Огляд «нової тенденції» музичного творення в моїй країні, Журнал китайського музикознавства, випуск 01, 1986, С. 174-195)
- 王邦雄, 杨祖汉. (1995). 中国哲学史. 台北: 空中大学出版社, 759 页. (Ван Бан Син, Ян Ханзу. Історія китайської філософії. Тайбей: 759 с.)
- 王文利. (2006). 20世纪上半叶中国艺术歌曲钢琴声部的现代技法因素研究. 武汉音乐学院学报. 2006. № 2. 页 48—54. (Ван Веньлі. (2006). Вивчення сучасної техніки виконання партій на фортепіано в китайських художніх піснях першої половини ХХ ст. // Вістник консерваторії м. Ухань. 2006. Вип. 2. С. 48—54.)
- 王大燕. (2009). 艺术歌曲概论. 上海音乐出版社. 234页. (Ван Даянь. (2009). Вступ до художньої пісні. Видавництво Шанхайської музики. 234 с.)
- 王次炤 (2015). 《十二平均律与中国传统音乐的现代化路径》. 《中国音乐学

- 》, 3, 45–52. (Ван Цичжао (2015). 12-ТЕТ і шляхи модернізації китайської традиційної музики. "Китайське музикознавство", 3, 45–52.)
- 王婷婷 (2015). 《十二平均律与中国传统律制的冲突与融合研究》. 中央音乐学院博士论文, 北京. 215页. (Ван Тінтін (2015). Дослідження конфлікту та синтезу 12-ТЕТ і китайської традиційної системи люй. Дисертація, Центральна консерваторія, Пекін. 215 с.)
- 王军 (2011). 《朱载堉乐律学研究指导思想辨析》. 《黄钟》(中国. 武汉音乐学院学报), 2, 161–175+1. (Ван Цзюнь (2011). Аналіз методологічних підходів у дослідженнях музичної темперції Чжу Цзайюя. "Хуанчжун" (Вісник Уханьської консерваторії), 2, 161–175+1.)
- 王世让. (2003). 20世纪20-40年代中国艺术歌曲创作综述. 西南师范大学. 54 页 (Ван Шижан. (2003). Общая характеристика китайских художественных песен 20—40-х гг. XX ст. Юго-западный пед. ун-т. 54 с.)
- 汪毓和.(2012). 中国近现代音乐史. 北京：人民音乐出版社. (Ван Юйхэ. (2012). История современной китайской музыки. Пекин：Изд-во нар. музыки.)
- 汪毓和. (1992). 中国近代音乐家评传. (上.册). 北京：文化艺术. (Ван Юйхе. (1992). Критика китайського сучасного музиканта. Ч. 1. Пекін：Мистецтво і культура.)
- 王耀华 (2008). 《中国传统音乐乐律学》. 高等教育出版社, 北京. 256页. (Ван Яохуа (2008). Теорія музичного строю в китайській традиційній музиці. Видавництво вищої освіти, Пекін. 256 с.)
- 王耀華 (2010). 《中國傳統音樂結構學》. 福建教育出版社, 福州. (Ван Яохуа (2010). Структурний аналіз китайської традиційної музики. Fujian Education Press, Фучжоу.)
- 魏元麗三通和魏遠立和諧理論：中國中央大學學報，北京，2007年127頁。  
(Вей Юаньлі, Сантун та Вей Юаньлі, Теорія гармонії: Журнал Центрального університету Китаю, Пекін, 2007, с. 127.)
- 翁晓宇. (2008). 试论谭小麟艺术歌曲的风格特征 // 福建论坛·人文社会科学版.

2008. № 2. 页 90—93. (Вен Сяо Нін. (2008). Особливості художніх пісень Тань Сяоліня. Гуманітарне суспільство Фуцзена. 2008. Вип. 2. С. 90—93. )

翁晓宇, 2008. 试论谭小麟艺术歌曲的风格特征. 福建论坛·人文社会科学版. 福建师范大学音乐学院, 209-210. (Вен Сяюй, 2008. Про стилістичні характеристики пісень Тань Сяоліня. Форум Фуцзянь: видання з гуманітарних та соціальних наук. Музична школа, Фуцзяньський педагогічний університет, 209-210)

郭威 (2013). 《曲子的發生學意義》. 台灣學生書局, 台北. (Го Вей (2013). Генетичне значення мелодій (цюйцзи). Видавництво Taiwan Student Book, Тайбей.)

高伟. (2019). 古韵留声—分析三弦艺术的创新与传承/ 高伟/《智库时代》2019 年 40 期共 221-223 页 (Гао Вей. (2019). Залишки давніх ритмів - аналіз інновацій та спадщини мистецтва Саньсянь. «Think Tank Times» 2019, вип. 40, С. 221-223)

郭旭。(2019)。汉语成语，发音正确，唱腔成熟。百科星。(Го Сюй. (2019). Китайська ідіома правильної вимови та зрілого співу. Енциклопедія зіркова карта).  
<https://baike.baidu.com/item/%E5%AD%97%E6%AD%A3%E8%85%94%E5%9C%86/1132883#reference-1>

邓开元. (2017). 声乐分谱与钢琴分谱在中国作曲家室内乐声乐中相互作用的关系. 北方音乐. 哈尔滨, . 第331期. 页 49—50. (Ден Кайюань. (2017). Принципи взаємодії вокальної та фортепіанної партії у камерно-вокальній музиці китайських композиторів. Північна музика. Харбін, 331. ISSN1002-767X. С. 49—50. 0,5 п.л.)

丁善德. (1990). 作曲技法探索. 上海音乐出版社. (Дін Шаньде. (1990). Дослідження композиторської техніки. Видавництво Шанхайської музики.)

- 丁善德. (1987). 《作曲技法探索——复调手法》，载《音乐艺术》，上海，上海音乐学院学报，1987年第2期40-47页. (Дін Шаньде. Дослідження техніки композиції-поліфонії. Музичне мистецтво. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво. № 2. С.40-47.).
- 丁善德. (1954). 《单对位法大纲》66页《复对位法大纲》47页，上海音乐出版社. 页 (Дін Шаньде. (1954). Метод єдиного контрапункту. 66 с., Метод кількох контрапунктів. 47 с. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво).
- 丁善德. (1957). 《赋格写作技术纲要》，上海.上海音乐出版社，1957，141页。 (Дін Шаньде. (1957). Нарис про техніку складання фуги. Шанхай, Шанхайське музичне видавництво, . 141 с.).
- 郭树荟 (2020). 《江南丝竹的律制游移与听觉审美》. 《音乐艺术》, 3, 78–85. (Го, Шухуей (2020). «Коливання метрики та слухової естетики в музиці Jiangnan Sizhu». Музичне мистецтво, 3, 78–85.)
- 郭树荟 (2017). 《中国音乐声律形态研究》. 文化艺术出版社, 北京. 289页. (Го Шухуей (2017). Дослідження звуковисотної структури в китайській музиці. Видавництво культури та мистецтв, Пекін. 289 с.)
- 康乐. (2009). 20世纪中国室内乐发展略览. 音乐论坛.黄河之声. № 14. 页 116—117. (Канг Ле. (2009). Развитие камерной музыки в Китае в XX веке. Музыкальный форум. Голос Желтой реки. № 14. С. 116—117.)
- 吴光明. (2003). 美学. 中国哲学百科全书. — 纽约；伦敦：Routledge, 2003. — 215 页. (Куан-мін Ву. (2003). Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк；Лондон：Routledge. 215 с.)
- 李來璋 (2001). 《鑑名錄》. 香港銀河出版社，香港. (Лі Лайчжан (2001). Каталог дзеркал. Hong Kong Galaxy Publishing House, Гонконг.)
- 李玫 (2004). 《中立音现象研究》. 上海音乐学院出版社，上海. 328页.
- 李吉提 (2004). 《中國音樂結構分析概論》. 中央音樂學院出版，北京. (Лі Мей (2004). Дослідження музичного феномену “нейтрального тону”.

Видавництво Шанхайської консерваторії музики, Шанхай. 328 с.)

李玫 (2016). 《民间歌唱中的“非平均律”音高现象——以西北民歌为例》. 《音乐研究》, 4, 88–95. (Лі Мей (2016). Явище "нетемперованої" звуковисотності у фольклорному співі: на прикладі пісен Північного Заходу Китаю. "Музичні дослідження", 4, 88–95.)

李重光. (1979). 第五章 以五聲音階為基礎的各種調式. 音樂理論基礎. 人民音樂出版社. 47. (Лі Чунгуан. (1979). Розділ 5. Лади, засновані на пентатонному звукоряді. Основи музичної теорії видавництво: 47с.).

李雪 (2012). 英回到春天的梦想 朱经理: “春天, 你是谁”“梦”[电子资源]访问方式:

URL <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TE1yWTlGYklSOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZml> (Лі Сюїн. (2012). Мрія про повернення до весни Чжу Джинглі: «Весно, хто ти», «Мрія» URL: <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TE1yWTlGYklSOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZml>)

林娜. (2011). 浅析中国近代艺术歌曲的创作特征. 美与时代(下), (11), 79–80.

(Лінь На. (2011). Стислий аналіз характеристик творчості китайської сучасної художньої пісні. Краса та час (нижнє видання), (11), 79–80.)

林思远 (2023). 《数字化时代下中国传统律制的保存与变革》. 上海音乐学院博士论文, 上海. 194页. (Лінь Сиюань (2023). Збереження та трансформація китайської системи люй у цифрову епоху. Дисертація, Шанхайська консерваторія, Шанхай. 194 с.)

林思远 (2023). 《人工智能时代下的音律计算模型》. 《计算机与音乐》, 1, 10–17. (Лінь Сиюань (2023). Моделі розрахунку температури в епоху

- штучного інтелекту. "Комп'ютери та музика", 1, 10–17.)
- 李翔 (2017). 《京剧唱腔音律特征的实证研究》. 上海音乐学院博士论文, 上海.
- (Лі Сян (2017). «Емпіричне дослідження музичних особливостей пекінського оперного співу». Докторська дисертація, Шанхайська консерваторія музики, Шанхай. 189 с.)
- 李吉體 (2004). 《中國音樂結構分析導論》. 中央音樂學院出版社, 北京.
- (Лі Цзіті (2004). Вступ до аналізу структури китайської музики. Видавництво Центральної консерваторії, Пекін.)
- 刘勇 (2012). 《中国律学基础》. 中央音乐学院出版社, 北京. 198页.
- (Лі Юн (2012). Основи китайської теорії музичного строю. Видавництво Центральної консерваторії, Пекін. 198 с.)
- 刘勇 (2019). 《京剧音律的“弹性”特征及其文化阐释》. 《中国音乐》, 1, 112–120.
- (Лі Юн (2019). "Еластичність" звуковисотності в Пекінській опері та її культурний зміст. "Китайська музика", 1, 112–120.)
- 洛地 (2001). 《詞樂曲唱》. 人民音樂出版社, 北京. (Ло Ді (2001). Спів поезії з музикою. Видавництво "Народна музика", Пекін.)
- 罗忠镕. (1989). 谭小麟艺术歌曲的和声. 音乐艺术. № 3. 页 39—42. (Ло Чжон Жун. (1989). Гармонія художньої пісні Тан Сяоліня. Музичне мистецтво. 3, 39—42.)
- 刘涓涓. (2005). 罗忠镕艺术歌曲研究. 武汉音乐学院, 78 页. (Лю Дзюаньдзюань. (2005). Вивчення художніх пісень Ло Чжунжуна. Консерваторія м. Ухань, 78 с.)
- 刘涓涓. (2006). 罗忠镕艺术歌曲中旋律人声的处理方法. 人民音乐. № 4. 页 25—28. (Лю Дзюаньдзюань. (2006). Метод обробки мелодійного голосу у художніх піснях Ло Чжунжуна. Народна музика. 4, 25—28.)
- 刘锋, 2015. 丁善德艺术歌曲《延安夜月》的音乐与演唱分析. 音乐创作. 海南大学艺术学院音乐系. (Лю Фен, 2015. Аналіз музики та виконання авторської пісні Дін Шанде «Яньаньська ніч, місяць». Музична



творчість. Кафедра музики, Коледж мистецтв, Хайнаньський університет.)

劉正維 (2016). 《戲曲作曲新理念》. 西南師範大學出版社, 重慶. (Лю Чженвей (2016). Нові концепції композиції в традиційній опері. Southwest Normal University Press, Чунцін.)

刘正维 (2005). 《关于民族音乐形态学》. 《交响. 西安音乐学院学报》, 4, 33–37. (Лю Чженвей (2005). Про морфологію національної музики. Симфонія. Вісник Сіаньської консерваторії, 4, 33–37.)

刘正维 (2006). 《民族音乐形态学建设》. 《中国音乐》, 4, 42–48+60. (Лю Чженвей (2006). Розвиток морфології національної музики. Китайська музика, 4, 42–48+60.)

刘阳 (2020). 《中西音律体系在当代中国声乐教育中的融合》. 中央民族大学博士论文, 北京. 278页. (Лю Ян (2020). Синтез китайської та західної систем темперації у сучасній вокальній освіті Китаю. Дисертація, Університет національностей, Пекін. 278 с.)

缪天瑞 (1996). 《律学》. 人民音乐出版社, 北京. 17页. (Мяо Тяньжуй (1996). Теорія музичного строю. Видавництво "Народна музика", Пекін. 17 с.)

倪瑞林. (2003). 厘清这一历史阶段: 以孙屯作品为例. 《音乐艺术》(上海音乐学院学报), (1). (Ні Жуїлін. (2003). Прояснюючи цей історичний етап: на прикладі творчості Сан Туна. Мистецтво музики (Журнал Шанхайської консерваторії), (1)).

倪瑞霖. (2005). 丁善德的艺术歌曲创作. 音乐艺术, (4). (Ні Жуїлін. (2005). Творчість художніх пісень Дін Шаньде. Музичне мистецтво, (4).)

彭程. (2006). 中国传统调式体系及其在二十世纪的应用研究. 北京. 民间音乐. (Пен Чен. (2006). Китайська традиційна ладова система та її застосування у XX столітті: дослідження. Пекін. Народна музика).

雷蒂, Р. (1992). 《调性•无调性•泛调性》(郑英烈, Пер.). 人民音乐出版社. (Оригінальна робота опублікована 1958). (Петі П., (1992). Тональність,



атональність, пантональність (пер. Чжен Інле). Народне музичне видавництво, Пекін.)

桑桐, (1991). 《夜景》中的无调性手法及其他. 《音乐艺术》, (03), 8–15.

(Сан Тонг, (1991). Атональні прийоми в "Нічному пейзажі" та інше. Мистецтво музики, (03).)

桑桐. (1981). 音乐与友谊——访日随感之 [J]. 人民音乐, 1981: 01. 年.32-35; 02 年.42-45; 03年.39-42. (Сан Тонг. (1981). Введення у методи гармонійної обробки. Народна музика. 1981: 01. С. 32-35; 02. С. 42-45; 03. С. 39-42).

桑桐. (1980a). 五声纵合性和声结构的探讨. 音乐艺术, (01): 20–44. (Сан Тонг. (1980a). Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури. Музичне мистецтво, 01, 29–36).

桑桐. (1980). 和音竞鸣——记和声学学术报告会 [J]. 人民音乐, 1980.154年. (Сан Тонг. (1980). Гармонійний аналіз пентатонної фактурної вертикалі: монографія. Народна музика, 1980. 154 с.).

桑桐, (1980b). 五声纵合性和声结构的探讨. 《音乐艺术》, (01), 26–37. (Сан Тун, (1980b). Дослідження структури пентатонічного синтезу. Мистецтво музики, (01).)

桑桐. (2002). 《桑桐和声论文集》. 上海音乐出版社. (Сан Тонг. (2002). Збірник праць з гармонії. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво).

桑桐. (2004). 《半音化的历史演进》. 上海音乐出版社. (Сан Тонг. (2004). Історичний розвиток хроматики. (Монографія). Шанхай: Шанхайське музичне видавництво.)

桑桐. (1980a). 五声纵合性和声结构的探讨[J]. 音乐艺术-上海音乐学院学报, (1). 年. 20-44. (Сан Тонг. (1980a). Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури. Музичне мистецтво: журнал Шанхайської консерваторії музики, (1). С. 20-44).

桑桐. (2001). 《和声学教程》. 上海音乐出版社. (Сан Тонг. (2001). Підручник гармонії. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво).

- 孫桐. (2013). 孫桐音樂作品全集/編: 上海音樂學院-上海: 上海音樂出版社。
- (Сан Тонг. (2013). Повна колекція музичних творів Сан Тонга / Упорядник: Шанхайська консерваторія музики. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво).
- 桑桐, (1980). 《和声学专题六讲》. 人民音乐出版社. (Сан Тонг, (1980). Шість лекцій з гармонії. Народне музичне видавництво, Пекін.)
- 桑桐. (2002). 简论丁善德音乐作品的性格特征. 中央音乐学院学报, (3). (Сан Тонг. (2002). Збірка праць з гармонії. Шанхайське музичне видавництво, Шанхай, (3).)
- 谢越. (2023). 探究桑桐《林花谢了春红》中的演绎诠释与合作艺术. 硕士学位论文. 上海音乐学院. (Се Юе. (2023). Дослідження мистецтва виконання, інтерпретації та акомпанементу у творі Санг Тонга «Червоні квіти, що зів'яли навесні». (Магістерська робота). Шанхай: Шанхайська консерваторія музики).
- 邢思敏. 罗忠镕艺术歌曲<秋思>分析 // 北方音乐. 2015. № 4. 页 37—38. (Сін Сімін. Аналіз авторської пісні Ло Чжунжуна «Осінні думки». Північна музика. 2015. № 4. С. 37-38.)
- 項陽 (2010). 《一本元代樂籍佼佼者的傳書——關於夏庭芝的〈青樓集〉》. 《音樂研究》, 2. (Сян Ян (2010). Видатний трактат про музикантів епохи Юань: про "Цінлоу цзі" Ся Тінчжи. "Музичні дослідження", 2.)
- 項陽 (2019). 《由鍾律而雅樂，國樂之基因意義》. 《音樂研究》, 2. (Сян Ян (2019). Від дзвінного строю до ритуальної музики: генетичне значення національної музики. "Музичні дослідження", 2.)
- 项阳 (2017). 《进入中土太常为用的西域乐舞》《音乐研究》(3)(71). (Сян Ян. (2017). "Західна музика і танці у ритуальній практиці Тайчан". «Музичні дослідження», №3. С. 71).
- 項陽 (2010). 《以〈太常續考〉為個案的吉禮雅樂解讀》. 《黃鐘》, 3. (Сян Ян (2010). Інтерпретація ритуальної музики на прикладі "Тайчан

суйкао". "Хуанчжун", 3.)

- 項陽 (2010). 《一把解讀雅樂本體的鑰匙：關於邱之桂的〈丁祭禮樂備考〉》  
· 《中國音樂學》，3. (Сян Ян (2010). Ключ до розуміння ритуальної  
музики: про "Дін цзі лі юе бейкао" Цю Чжилу. "Китайське  
музикознавство", 3.)
- 項陽 (2017). 《進入中土太常為用的西域樂舞》. 《音樂研究》，3. (Сян Ян  
(2017). Музыка і танці Західного краю в ритуальній музиці Тайчан.  
"Музичні дослідження", 3.)
- 項陽 (2008). 《關註明代王府音樂文化》. 《音樂研究》，2. (Сян Ян (2008).  
Музична культура князівських палаців епохи Мін. "Музичні  
дослідження", 2.)
- 項陽 (2020). 《中國傳統音樂多聲思維之存在》. 《音樂研究》，2. (Сян Ян  
(2020). Наявність багатоголосого мислення в китайській традиційній  
музиці. "Музичні дослідження", 2.)
- 項陽 (2019). 《重新認知魏晉南北朝對中國音樂文化的價值》. 《藝術學研究  
》，創刊號. (Сян Ян (2019). Переосмислення значення періоду Вей-Цзінь  
та Північних і Південних династій для китайської музичної культури.  
"Дослідження мистецтв", перший випуск.)
- 项阳 (2022). 《中国传统音乐理论与实践中的音律问题》. 中央音乐学院出版  
社, 北京. 275页. (Сян Ян (2022). Проблеми звуковисотної організації в  
теорії та практиці китайської музики. Видавництво Центральної  
консерваторії, Пекін. 275 с.)
- 項陽 (2001). 《輪值輪訓制：中國傳統音樂主脈傳承之所在》. 《中國音樂學  
》，2. (Сян Ян (2001). Система чергування: основа передачі традиційної  
китайської музики. "Китайське музикознавство", 2.)
- 项阳 (2023). 《声乐教学中传统音律的回归策略》. 《中国音乐教育》，5, 24—  
29. (Сян Ян (2023). Стратегії повернення традиційної темперації у  
вокальну освіту. "Китайська музична освіта", 5, С. 24–29.)

- 項陽 (2006). 《男唱女聲：樂籍制度解體之後的特殊現象——由榆林小曲引發的思考》. 《戲曲研究》, 71. (Сян Ян (2006). Чоловіки, що співають жіночим голосом: особливе явище після скасування системи юецзі. "Дослідження традиційної опери", 71.)
- 項陽 (2010). 《中國禮樂制度四階段論綱》. 《音樂藝術》, 1. (Сян Ян (2010). Чотири етапи розвитку китайської ритуальної музики. "Мистецтво музики", 1.)
- 項陽 (2020). 《中國傳統音樂多聲思維之存在》. 《音樂研究》, 2. (Сян Ян (2020). Наявність багатоголосого мислення в китайській традиційній музиці. "Музичні дослідження", 2.)
- 肖黎声. (2012). 声乐理论基础. 上海音乐出版社. 上海. (Сяо Лішен. (2012). Теоретичні основи вокалу. Видавництво Шанхайської музики. Шанхай.)
- 夏小燕. (2004). 《二十世纪上半叶中国艺术歌曲历史回眸》, 载《天津音乐学院学报》, 第3 期, 12–14. (Ся Сяоянь. (2004). «Огляд історії китайської художньої пісні першої половини ХХ століття», Журнал Музичної консерваторії Тяньцзіня, 3, 12–14).
- 童忠良 (2018). 《五度相生律在当代民族管弦乐中的应用》. 《人民音乐》, 6, 60–63. (Тун Чжунлянь (2018). Застосування піфагорійського строю у сучасному оркестрі народних інструментів. "Народна музика", 6, 60–63.)
- 伍国栋 (2010). 《音乐形态 音乐本体 音乐事象——与研究生讨论民族音乐学话语体系中的三个关键术语》. 《中国音乐学》, 3, 63–68. (У Годуан (2010). Музична форма, музична онтологія, музичний феномен: обговорення трьох ключових термінів у дискурсі етномузикології з аспірантами. "Китайське музикознавство", 3, 63–68.)
- 吴梦 (2022). 《中国当代声乐作品中五度相生律的应用》. 四川音乐学院硕士论文, 成都. 118页. (У Мен (2022). Застосування піфагорійського строю в сучасних китайських вокальних творах. Магістерська робота, Сичуаньська консерваторія, Ченду. 118 с.)

- 童忠良 (2010). 《中西乐学调性体系比较》. 上海音乐出版社, 上海. 302页.
- (Тун, Чжунлян (2010). Порівняння тональних систем у китайській та західній музиці. Шанхайське музичне видавництво, Шанхай. 302 сторінки.)
- 馮光鈺 (2009). 《中國曲牌考》. 安徽文藝出版社, 合肥. (Фен Гуаньюй (2009). Дослідження китайських мелодійних моделей (цюпай). Anhui Literature and Art Publishing House, Хефей.)
- 付晓玲. (2006). 谭小麟声乐作品的艺术特色. 民族艺术研究. № 4. 页 53—56.
- (Фу Сяолін. (2006). Художні характеристики вокальних творів Тань Сяоліня. Національні мистецтвознавчі дослідження. № 4. С. 53-56.
- 韩宝强 (2020). 《音的历程：中国现代音乐律制研究》. 人民音乐出版社, 北京 . 408页. (Хань Баоцян (2020). Шлях звуку: дослідження сучасних музичних систем у Китаї. Видавництво "Народна музика", Пекін. 408 с.)
- 韩宝强 (2022). 《中国当代作曲家对非平均律的探索》. 《音乐探索》, 2, 55—62. (Хань Баоцян (2022). Дослідження нетемперованих систем сучасними китайськими композиторами. "Музичні пошуки", 2, 55—62.)
- 黄璐 (2021). 《江南丝竹乐律研究》. 南京艺术学院博士论文, 南京. 201页. (Хуан Лу (2021). Дослідження системи темперації в музиці Цзяннань січжу. Дисертація, Нанкінський художній інститут, Нанкін. 201 с.)
- 黄翔鹏 (2003). 《中國傳統音樂一百八十調譜例集》. 人民音樂出版社, 北京. (Хуан Сянпень (2003). Збірник 180 традиційних китайських музичних ладів. Видавництво "Народна музика", Пекін.)
- 蔡若愚. (2009). 论谭小麟音乐作品中的民族性及现代性. 音乐探索. № 1. 页 56—59. (Цай Жоуюй. (2009). Народний і сучасний характер творчості Тань Сяоліня. Енциклопедія музики. Вип. 1. С. 56—59.)
- 蔡若愚, 2009. 论谭小麟音乐作品中的民族性及现代性. 四川音乐学院. 四川成都, 109-112. (Цай Жоуюй, 2009. Про національний характер та сучасність у музичних творах Тань Сяоліня. Сичуанська консерваторія музики.

Ченду, Сичуань, 109-112.)

- 景蔚崗 (2005). 《中國傳統笙管樂申論》. 湖南文藝出版社, 長沙. (Цзін Вейган (2005). Дослідження традиційної китайської музики для шенгуаня. Hunan Literature and Art Publishing House, Чанша.)
- 江姗姗. (2018). 桑桐音乐创作的. 和声研究. 硕士学位论文. 上海音乐学院. (Цзян Шаньшань. (2018). Дослідження гармонії в музиці Сан Тонга. (Магістерська робота). Шанхай: Шанхайська консерваторія музики).
- 秦西弦. (1988). 谭小麟歌曲浅析. 人民音乐. № 6. 页 51—52. (Цінь Сісянь. (1988). Короткий аналіз пісень Тань Сяоліня. Народна музика. № 6. С. 51-52.)
- 崔岚. (2021). 钢琴合作艺术点滴 (一) – 艺术歌曲合作之前的准备工作 (上). 钢琴艺术, (3). (Цуй Лань. (2021). Ньюанси мистецтва фортепіанного ансамблю (Частина 1) – Підготовча робота до виконання художньої пісні (Верхня частина). Мистецтво фортепіано, 3, 2–3).
- 崔宪 (2005). 《曾侯乙编钟乐律学研究》. 人民音乐出版社, 北京. 412页. (Цуй Сянь (2005). Дослідження музичної теорії дзвонів Цзенхоуї. Видавництво "Народна музика", Пекін. 412 с.)
- 崔宪 (2017). 《曾侯乙编钟的律制结构与现代转译》. 《中央音乐学院学报》, 2, 33–41. (Цуй Сянь (2017). Структура темперції дзвонів Цзенхоуї та її сучасна інтерпретація. "Вістник Центральної консерваторії", 2, 33–41.)
- 錢一品. (2003). 矢志探索 锐意创新: 桑桐教授钢琴作品的风格和特点 [J]. 音乐艺术上海音乐学院学报, 2003 (01) 頁. 10-12. (Цянь Іпін. (2003). Сповнений рішучості досліджувати та впроваджувати інновації: стиль та характеристики фортепіанних творів професора Сан Тонга [J]. Журнал Шанхайської консерваторії музики, 2003 (01), С. 10-12.)
- 张丽莉, 2017. 丁善德艺术歌曲研究——以《爱人送我向日葵》为例. 当代音乐. 海口经济学院. (Чжан Лілі, 2017. Дослідження художніх пісень Дін Шанде - на прикладі «Коханий дарує мені соняшник». Сучасна музика.



Хайкоуський університет економіки.)

张丽娟. 2002. 谭小麟艺术歌曲《彭浪矶》的创作风格. 学术经纬2002年第1期. 吉林艺术学院学报. 30-31 (Чжан Ліцзюань. 2002. Творчий стиль авторської пісні Тань Сяоліня «Пен Ланцзі». Академічний журнал, 2002, № 1. Академія образотворчих мистецтв Цзілінь Чжиму, С. 30-31.)

郑英烈, (1983). 桑桐的《夜景》试释. 《音乐艺术》, (02), 44–49. (Чжен Інле, (1983). Аналіз "Нічного пейзажу" Сан Туна. Мистецтво музики, (02). С. 44–49)

郑英烈, 1984. 序列音乐作品分析 (之三) ——桑桐的《夜景》. 《广州音乐学院学报》, (Z1), 62–70. (Чжен Інле, 1984. Аналіз серійних творів (Частина 3): "Нічний пейзаж" Сан Туна. Журнал Гуанчжоуської консерваторії, (Z1). С. 62–70)

郑英烈, 2007. 民歌主题与无调性和声的巧妙结合——贺桑桐钢琴曲《在那遥远的地方》创作 60 周年. 《音乐艺术 (上海音乐学院学报) 》, (04), 101–108. (Чжен Інле, 2007. Вдале поєднання фольклорної теми з атональною гармонією: до 60-річчя фортепіанної п'єси Сан Туна "В далекому краї". Мистецтво музики, (04). С. 101–108)

郑英烈, 1989. 《序列音乐写作教程》. 上海音乐出版社. (Чжен Інле, 1989. Посібник з серійної композиції. Шанхайське музичне видавництво, Шанхай.)

郑秀玲. 2018. 丁善德艺术歌曲《滇西诗钞》的创作与演唱浅探. 音乐时空. 大学音乐学院. (Чжен Сюлін. 2018. Короткий огляд створення та виконання авторської пісні Дін Шанде «Вірші із Західного Юньнаня». Музичний час і простір. Університетська школа музики.)

郑杰 (2009). 《情感的珍珠——论声乐演唱中的逻辑重音》, 载《音乐研究》, 第6期. (Чжен Цзе. (2009). Перлини емоцій: про логічні наголоси у вокальному виконанні. Дослідження музики, 6, 4–5).

陳林. (2012). 桑塘對色彩和諧研究的貢獻/ / 黃河聲音. 2012, №1. 第12-14



- 頁。(Чень Лінь. (2012). Внесок Сан Тонга у вивчення хроматичної гармонії // Звук Жовтої Річки. 2012, № 1. С. 12-14.)
- 陳林。(2014)。對我國和諧研究歷史的貢獻聖湯加/陳玲/黃河音樂雜誌。2014年第17號 第16-19頁。(Чен, Л. (2014). Внесок Сан Тонга в історію гармонійних досліджень у Китаї. Музика Жовтої Річки. № 17, 2014. С. 16-19.)
- 陈其射 (2015). 《中国古代乐律学概论》. 人民音乐出版社, 北京. 376页. (Чень Ціше (2015). Вступ до теорії музичного строю в давньому Китаї. Видавництво "Народна музика", Пекін. 376 с.)
- 陈悦 (2018). 《古筝音乐中的律制应用与审美特征》. 中国音乐学院硕士论文, 北京. 132页. (Чень Юе (2018). Застосування систем темперації в музиці гучжена та їх естетичні особливості. Магістерська робота, Китайська консерваторія, Пекін. 132 с.)
- 张雨薇 (2019). 《中国传统声乐中的非平均律音高现象》. 武汉音乐学院硕士论文, 武汉. 156页. (Чжан Ювей (2019). Явище нетемперованої звуковисотності в китайському традиційному вокалі. Магістерська робота, Уханьська консерваторія, Ухань. 156 с.)
- 赵宋光 (2021). 《律学改革的数字化可能性》. 《黄钟》, 4, 1–8. (Чжао Сунгуан (2021). Можливості цифрових технологій для реформи темперації. "Хуанчжун", 4, 1–8.)
- 赵宋光 (2018). 《律学新说》. 上海音乐学院出版社, 上海. 320页. (Чжао Сунгуан (2018). Нова теорія музичного строю. Шанхайське музичне видавництво, Шанхай. 320 с.)
- 赵爽. (2012). 丁善德艺术歌曲创作及演唱研究——以爱人送我向日葵、延安月夜、赶骆驼的哈萨克为例. 杭州师范大学. (Чжао Шуан. (2012). Дослідження творчості та виконавства художніх пісень Дін Шаньде: на прикладі "Кохання дарує мені соняшник", "Місячна ніч у Яньані", "Казах, що жене верблюдів". Ханчжоуський педагогічний університет.

Магістерська дисертація.)

- 赵云云. (2012). 浅析丁善德艺术歌曲作品特点——以爱人送我向日葵为例. 大舞台, (01). (Чжао Юньюнь. (2012). Стислий аналіз особливостей творів художньої пісні Дін Шаньде: на прикладі "Кохання дарує мені соняшник". Велика сцена, (01).)
- 郑雪 (2022). 《古琴音律的现代诠释》. 中国艺术研究院博士论文, 北京. 225页 . (Чжен Сюе (2022). Сучасна інтерпретація температії в музиці гучіня. Дисертація, Китайський інститут мистецтв, Пекін. 225 с.)
- 郑洁. (2009). 情感的珠玑: 论声乐表演中的逻辑重音. 《音乐研究》, 第6期. (Чжен Цзе. (2009). Перлини емоцій: про логічні наголоси у вокальному виконанні. Дослідження музики, №6).
- 周文中. (2005). 《丁善德的和谐语言》. 音乐研究, 2. (Чжоу Венъчжун. (2005). «Гармонічна мова Дін Шаньде». Музичне дослідження, 2).
- 邰来达 (2016). 《昆曲曲牌唱调由何而来?》. 《中国音乐学》, 4. (Чжоу Лайда (2016). Звідки походять мелодійні моделі Куньцюй? "Китайське музикознавство", 4.)
- 周子琪 (2021). 《十二平均律对中国传统音乐传承的影响》. 西安音乐学院硕士论文, 西安. 144页. (Чжоу Цзиці (2021). Вплив 12-ТЕТ на передачу китайської традиційної музики. Магістерська робота, Сіаньська консерваторія, Сіань. 144 с.)
- 庄元 (2005). 《当代中国乐律学研究述要》. 《黄钟》(中国. 武汉音乐学院学报), 3, 75–79. (Чжуан Юань (2005). Огляд сучасних досліджень музичної температії в Китаї. "Хуанчжун" (Вісник Уханьської консерваторії), 3, 75–79.)
- 朱峰玉. (2006). 中国艺术歌曲的民族化. 艺术教育. № 1. 页 88—89. (Чжу Фен'юй. (2006). Націоналізація китайських авторських пісень. Художня освіта. № 1. С. 88-89.).
- 朱践耳. (2005). 钢琴作品集. 上海, 98页 (Чжу Цзяньєр. (2005). Збірка

- фортепіанних творів. Шанхай, 98 с.)
- 楚昱晨。(2015)。民族音乐的形成路径。《青年学者》，第4期，第22-25页。(Чу Юй Чен. (2015). Шляхи становлення національної музики. Молодий вчений, №4. С. 22-25).
- 沈湘. 主动-被动呼吸方法. 北京, 1996. 147 页. (Шень Сян. Метод активно-пассивного дихання. Пекін, 1996. 147 с.)
- 沈湘. 声乐演唱的系统教学. 北京: 北京中央音乐学院, 1996. 149 页. (Шень Сян. Систематичне викладання вокального співу. Пекін: Центральна консерваторія музики, 1996. 149 с.)
- 沈湘, 邹本初. 在课堂上与声乐生的教学原则. 上海1996. 87 页. (Шень Сян, Цзоу Бенчу. Принципи викладання вокальної музики у класі. Шанхай, 1996. 87 с.)
- 袁靜芳 (1999). 《樂種學》. 華樂出版社, 北京. (Юань Цзінфан (1999). Дослідження музичних жанрів. Hua Yue Publishing House, Пекін.)
- 袁雅琳. (2021). 桑桐《边寨情》的演唱研究. 硕士学位论文. 武汉音乐学院. (Юань Ялін. (2021). Дослідження виконання твору Сан Тонга «Кохання в прикордонному селі». (Магістерська робота). Ухань: Уханьська консерваторія музики).
- 於會泳 (2008). 《腔詞關係研究》. 中央音樂學院出版社, 北京. (Юй Хуейюн (2008). Дослідження взаємозв'язку мелодії та тексту. Видавництво Центральної консерваторії, Пекін.)
- 姚三军. (2007). 不同时期中国古典诗词艺术歌曲的创作与民族化技法的衍展. 硕士学位论文, 湖南师范大学, 第 30–31 页. (Яо Саньцзюнь. (2007). Еволюція творчості та націоналізації технік у китайських художніх піснях на класичну поезію в різні періоди. (Магістерська робота). Хунань: Хунаньський педагогічний університет, 30–31).

## ДОДАТОК ПУБЛІКАЦІЇ

### Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

Чжу Фендайцзяо. (2019). Становлення камерно-вокального стилю Чжу Цзяньєра: ранні твори. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 52, 173-187. DOI 10.34064/khnum1-52.11

[https://intermusic.kh.ua/vypusk52/52\\_12\\_chzgu\\_fendaytszyo.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk52/52_12_chzgu_fendaytszyo.pdf)

Чжу Фендайцзяо. (2019). Життєтворчість Чжу Цзяньєра: історіографія особистості композитора. *Аспекти історичного музикознавства*, 18, 190–212. DOI 10.34064/khnum2-18.11

[https://aspekty.kh.ua/vypusk18/aspekty\\_18\\_11\\_chzhu\\_fendayitszyao.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk18/aspekty_18_11_chzhu_fendayitszyao.pdf)

Чжу Фендайцзяо. (2025). Принципи звуковисотної організації у камерно-вокальних творах Сан Тонга. *Аспекти історичного музикознавства*, 39, 276–298. DOI 10.34064/khnum2-39.15

[https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt\\_39\\_15\\_276-298\\_Fengdaijiao.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt_39_15_276-298_Fengdaijiao.pdf)

### Стаття у закордонному фаховому виданні з мистецтвознавства (Відень, Австрія):

Zhu Fengdaijiao. (2020). Problems Of Performing Modern Chamber-Vocal Music (On The Example Of Works Of Chinese Composers). *European Journal of Arts*, 2, 43-47. <https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-43-47>

[https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2\\_2020\\_TL.pdf](https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2020_TL.pdf)

### КОНФЕРЕНЦІЇ:

1. Науково-практична конференція «День науки» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 20-21 травня 2019 р.);

2. Міжнародна науково-практична конференція «*Homo interpretatus* в творчій практиці сьогодення» науково-творчого проєкту «Практична музикологія» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 6-8 грудня 2019 року);

3. Науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 15-18 січня 2021 року);
4. IV Міжнародна наукова конференція Наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 13–14 лютого 2024 року);
5. V Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 18–19 травня 2024 року);
6. V Міжнародна наукова конференція Наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 11–12 лютого 2025 року).
7. XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 22–23 квітня 2025).