

УДК 781.1+784.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-25>

Сун ХАН

аспірантка факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування, кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005 vanmona129@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7658-7694

Бібліографічний опис статті: Сун Хан (2022). Єдність поетичного і музичного начала у відображенні природи в китайській камерно-вокальній музиці ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 180–187, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-25>

ЄДНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО І МУЗИЧНОГО НАЧАЛА У ВІДОБРАЖЕННІ ПРИРОДИ В КИТАЙСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Китайська академічна музика – як інструментальна, так і вокальна – в останні роки отримує стрімке поширення не лише у себе на батьківщині, але й і в європейському (європоцентричному) культурному просторі. Виконавці з Піднебесної нерідко будують свої концертні програми, поєднуючи артефакти західного і східного мистецтва. Однак, для слухача, вихованого на європейській традиції, буває важко зрозуміти специфіку художнього втілення розмаїтих образів китайськими композиторами, серед яких особливе місце займають образи природи. Відтак, актуальною музикознавчою проблемою є обґрунтування засад взаємодії поетичного і музичного первнів у камерно-вокальній музиці китайських авторів.

Мета статті – на основі розгляду традиційних китайських філософських та естетичних концепцій, аналізу вибраних камерно-вокальних артефактів виокремити основні характеристики взаємодії поетичної і музичної складових у солоспівах китайських композиторів.

Методологія дослідження відображена у таких його завданнях: 1) аналіз основних досліджень, присвячених відображенню тематики природи в китайській камерно-вокальній музиці; 2) з'ясування сенсу символів природи в китайській пісенній творчості; 3) здійснення аналітичних студій обраних солоспівів китайських композиторів для підтвердження авторської гіпотези; 4) узагальнення та розкриття перспектив подальших досліджень камерно-вокальної творчості.

Наукова новизна. У статті представлено власну концепцію втілення образів природи в камерно-вокальній музиці китайських композиторів, розглянуто особливості взаємодії поетичної та музичної складової у відображенні тематики природи, провідної у національній духовно-мистецькій традиції.

Висновки. Аналіз ряду солоспівів сучасних китайських композиторів підтвердив основну гіпотезу авторської концепції про те, що система їх музично-виразових засобів спрямована на розкриття прихованого смислу кожного поетичного рядка, відтак містить ряд алюзій, інспірованих символікою вірша. У музично-поетичному синтезі камерно-вокальних артефактів слід шукати виходів поза межі однозначного тлумачення, розуміти їх ігрову метафоричну природу, натяки і символи, знайомі читачам, вихованим у китайській духовній традиції.

Ключові слова: китайська естетико-філософська традиція, камерно-вокальний жанр, творчість сучасних китайських композиторів, символіка образів природи.

Song HANG

Postgraduate student of the Musicology, Composition, Vocals and Conducting Faculty, Music History Department, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 O. Nyzhankivsky street, Lviv, 79005, vanmona129@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7658-7694

To cite this article: Song, Hang (2022). The unity of poetic and musical principles in the reflection of nature in Chinese chamber-vocal music of the twentieth century. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 180–187, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-25>

THE UNITY OF POETIC AND MUSICAL PRINCIPLES IN THE REFLECTION OF NATURE IN CHINESE CHAMBER AND VOCAL MUSIC OF THE TWENTIETH CENTURY

In recent years, Chinese academic music, both instrumental and vocal, has been rapidly spreading not only in the homeland, but also in the European (Eurocentric) cultural space. Performers from the Celestial Empire often build their

concert programs, combining artefacts of Western and Oriental art. However, for a listener brought up in the European tradition, it is difficult to understand the specifics of the artistic embodiment of various images by Chinese composers, among whom a special place is occupied by images of nature. Therefore, the urgent musicological problem is to substantiate the principles of interaction between the poetic and musical first in the chamber and vocal music of Chinese authors.

The aim of the article based on the consideration of traditional Chinese philosophical and aesthetic concepts, analysis of selected chamber and vocal artefacts to identify the main characteristics of the interaction of poetic and musical components in the Chinese composer's solo songs.

The research methodology is reflected in the following problem: 1) analysis of basic research on the reflection of the theme of nature in Chinese chamber and vocal music; 2) finding out the meaning of symbols of nature in Chinese songwriting; 3) implementation of analytical studies of selected Chinese composer's solo songs to confirm the author's hypothesis; 4) generalization and disclosure of prospects for further research on this topic.

Scientific novelty. The article presents its own concept of the embodiment of images of nature in the chamber and Chinese composer's vocal music, considers the features of the interaction of poetic and musical components in reflecting the theme of nature, leading in the national spiritual and artistic tradition.

Conclusions. Analysis of a number of solo songs by contemporary Chinese composers confirmed the main hypothesis of the author's concept that their system of musical expression is aimed at revealing the hidden meaning of each poetic line, and therefore contains a number of allusions inspired by the symbolism of poetry. In the musical-poetic synthesis of chamber-vocal artefacts one should look for ways out of unambiguous interpretation, understand their playful metaphorical nature, hints and symbols familiar to readers brought up in the Chinese spiritual tradition.

Key words: Chinese aesthetic and philosophical tradition, chamber and vocal genre, works of modern Chinese composers, symbolism of images of nature.

Актуальність проблеми. Світ природи протягом кількох тисячоліть становить одну з провідних світоглядних основ китайської культурної традиції, сформувавши впродовж зміни різних епох багатоманітний компендіум метафор і символів, пов'язаних зі стихіями натури. Безперечно, всі світові цивілізації – і європейська, й інші азійські країни, і африканська – так чи інакше у специфічних художніх формах виражають своє розуміння природних явищ і елементів. У цьому аспекті музика виявляється особливо благодатним матеріалом для символічного втілення образів природних стихій. Кожна епоха і стиль як у західних, так і у східних мистецьких традиціях творить власну неповторну візію оточуючого світу, намагається засобами, відповідними до духу часу, передати своє відчуття гармонії і краси творинь природи. Проте, серед інших світових культур китайське мистецтво вирізняється рядом характерних особливостей у співвіднесенні головних понять: «Всесвіт – природа – людина – мистецтво (зокрема, музика)», які встановлені, передусім, у постулатах провідних релігійно-філософських вчень: даосизму, буддизму, конфуціанства.

Для того, щоби зрозуміти сенс символів китайської вокальної музики, неможливо оминути літературно-поетичні першооснови національного естетичного світогляду, тим більше, що він теж істотно відрізняється від європейського. Так, якщо в європейській поезії і вокальній музиці читач/слухач чітко вловлює мета-

фору і розуміє, що вона має переносний сенс, то в китайській традиції метафоричність має надто розмиті межі і дуже часто немовби «поглинає» буквальний зміст. Відтак і в музичному виразі поетичних символів та алюзій китайські композитори отримують дуже широкі можливості їх інтонаційної реінтерпретації. Це зауваження буде вельми важливим для розуміння особливостей втілення образів природи в китайській вокальній музиці, зокрема для інтонаційного відображення колористичних і звукозображальних алюзій, прихованих у поетичному тексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні роки проблематика китайської вокальної музики підноситься в розмаїтих працях – від статей до монографій, від методичних рекомендацій, оглядів, рецензій до дисертацій – доволі широко. Якщо тільки сягнути до праць, написаних молодими китайськими дослідниками в Україні (серед авторів варто згадати Ван Гуанзіна, Ван Сі, Ван Хонтая, Гу Іня, Гуян Лінь, Дай Пенхая, Ден Вея, Лі Даочуня, Лі Дзин, Лі Шумин, Ло Іфена, Лю Бінцяна, Ма Цзяцзя, Сун Ліпіна, Ся Сяоянь, Ту Дуня, У Хунюаня, Цзан Дзе, Чжен І, Чжоу Вейміна, Ян Дзиня та багатьох інших), то можемо визначити ряд тематичних напрямків, в яких заторкуються різноманітні питання, пов'язані зі становленням, розвитком, жанровою специфікою та художньо-виразовими особливостями камерно-вокальної сфери в китайській культурі.

Один із них, чи не найчисленніший компендіум праць – це розгляд вокального виконавства,

становлення певних виконавських шкіл, аналіз особливостей фонетики китайської мови та її перевтілення в музично-інтонаційних формах солоспівів. Друга, теж доволі об'ємна група наукових розвідок – компаративний аналіз європейського і китайського вокального мистецтва, що є цілком закономірним у контексті сучасної культурної конвергенції. Третім блоком досліджень, пов'язаним з китайською камерно-вокальною творчістю, є розкриття її суспільно-патріотичної спрямованості, зв'язку з тими державними функціями, які музика отримує у соціальних процесах, відповідно до давньої національної традиції, згідно з якою заняття музикою з часів Конфуція мало надто важливе державне значення. Доволі часто звертаються музикознавці і до засад народнопісенного мистецтва, ці праці становлять умовний четвертий тематичний напрямок, притому в них враховуються також своєрідні ознаки численних регіональних фольклорних традицій. Врешті в п'ятій групі публікацій розглядаються індивідуально-стильові виміри вокальної музики в творчості того чи іншого композитора.

Особливо важливим для дослідження ролі і особливостей камерно-вокальної творчості в китайській музиці видається фундаментальне дисертаційне дослідження У Хунюаня «Китайська художня пісня: історія і теорія жанру» (2016), в якій вельми докладно висвітлені передумови становлення і перенесення з європейської практики жанрової моделі романсу (солоспіву), її інтеграцію в національну естетичну і етичну музичну систему, відтак окреслені головні тематичні та стильові пріоритети, проаналізовано ряд показових зразків жанру китайської художньої пісні. Ряд розглянутих творів знаходяться в тематичному полі образів природи, але основна мета дослідника полягає у висвітленні своєрідних рис авторського трактування жанру, його відповідності естетичним ідеалам китайської традиції, стислому викладу основних характеристик музичної мови. Своєрідність інтерпретації образів природи в єдності музично-поетичного начала, якщо і зазначається дослідником, то все ж він не фокусується на цій проблемі першочергово, а узгоджує її з іншими концептуальними твердженнями.

Таким чином, доводиться констатувати, що принципи втілення образів природи в камерно-

вокальній музиці китайських композиторів включаються найчастіше в контекст інших загальних тем з вищенаведених груп, і вже під таким особливим кутом зору висвітлена взаємодія поетичної та музичної складової у відображенні тематики природи, провідної у національній духовно-мистецькій традиції.

Мета статті – на основі розгляду традиційних китайських філософських та естетичних концепцій, аналізу вибраних камерно-вокальних артефактів виокремити основні характеристики взаємодії поетичної і музичної складової в солоспівах китайських композиторів. Завдання дослідження полягають в наступному: 1) здійснити аналіз основних досліджень, присвячених відображенню тематики природи у китайській камерно-вокальній музиці; 2) з'ясувати сенс символів природи в китайській пісенній творчості; 3) провести аналітичні студії обраних солоспівів китайських композиторів для підтвердження авторської гіпотези; 4) підвести узагальнюючий підсумок та розкрити перспективи подальших досліджень даної теми.

Виклад основного матеріалу. Давні китайські філософи особливим чином ставились до природи, яку вони підносили безмежно вище від людської істоти, останню ж вважали однією з часток природного універсуму. Разом з тим при всій своєрідності кожного з названих вчень, всі вони об'єднані визнанням музики як надто важливого елемента гармонії Всесвіту, дзеркала досконалості природи, чинника виховання духовної шляхетності людини.

Як вельми характерний приклад, можна назвати давній трактат «Люйші Чуньцю» («Весни і осені пана Люя»), в якому ідеали краси і благодаті осмислені, насамперед, крізь призму музичної гармонії і досконалої співзвучності. У свою чергу, природа у всіх своїх проявах завжди була основним імпульсом музично-поетичного натхнення як давніх, так і сучасних китайських митців. Більше того, у давніх філософсько-естетичних трактатах пов'язуються у нерозривну єдність природа, музика і моральні якості особистості (Ткаченко, 1991).

Наведемо кілька фрагментів з давніх філософсько-естетичних трактатів, які підтверджують вищенаведену гіпотезу. Перший з них, взятий із «Записів про період Весни і Осені», походить з 239 г. до н.е. і вказує на переконання,

що музика в її первинному сенсі є породженням Дао – першопочатку і універсальної сутності всього суцього: «витоки походження музики приховані у давнині. Музика виникла з коливання тонів, сягаючи безсмертного Дао. Дао породило небо і землю, небо і земля породили світло і тінь, а закономірне чергування світла і тіні супроводжувалось *благозвучною мелодією* (курсив мій – *Сун Хан*). Пан встановив правила музики, засновуючись на принципах гармонійного сполучення звуків. Музика явилась наслідком гармонії між небом і землею, світлом і тінню» (Ян Інлю, 1981: 21). У тому ж трактаті подається постулат про те, що музика є продовженням і гармонічним оформленням звуків природи: «Піднявшись на престол, Яо наказав майстрам сотворити музику, винайти мелодії, які наслідували б гірські струмки і звуки лісу» (Ян Інлю, 1981: 26).

Ця ідея проходила наскрізною лінією крізь всю історію музичної культури Китаю. В іншому трактаті пізнішого походження – «Цитра гірського струмка» Сюй Шан Іня (1582–1662) – знаходимо близькі твердження: «При виконанні мелодії, сповненої гірським звучанням, можна змусити слухачів услід за музикою піднятися у високі гори. Коли мелодія наслідує звуки води, слухач може відчувати себе, наче він гойдається на хвилях, почути дзюркотіння струмка. Музика може поміняти місцями холод і тепло. Якщо в літню пору слухати мелодію, котра зображає зимовий пейзаж, можна відчувати себе серед снігових рівнин, а взимку можна вдихнути аромат весняної трави. Це і становить гармонію між звучанням і мисленим образом, котра може виразити неймовірне багатство настроїв і воскресити багаточисленну множинність думок і ідей» (У Ю-Цин, 2008: 22). Як зазначає У Хунюань, «Узгодження мелодії і мисленого образу... пояснюється пошуком прихованого сенсу... наявність мисленого образу, який визначає виникнення прихованого сенсу, – прикметна риса китайської художньої пісні» (2016: 18).

З іншого боку, не лише «божественне» походження музики акцентувалось у давніх і пізніших естетичних трактатах, а й майстерність її творців і виконавців. Наприклад, давній мислитель Цзи Кай (223–262), все ж, відносив творіння музики і поезії до усвідомленої діяльності людини: «Якщо вірші – це сполучені за особливими правилами слова, то музика –

з'єднані за особливими правилами звуки. Якщо поєднати різні ноти згідно певним законам, можна почути сповнені гармонією звуки» (Цай Жонгді, 1995: 270).

З цього твердження випливає наступне спостереження давнього китайського історика і філософа Сима Цяня, який у «Трактаті про музику» (91 р. до н.е.), що вказує на взаємозв'язок особистості співака та музики, яку він може гарно виконати, писав: «Тому, хто великодушний і спокійний, м'який і прямий, підходить співати гімни сунн; тому, хто широкий натурою і спокійний, проникливий і довірливий, підходить співати великі оди так-я... Адже пісня – це те, що [вимагає] виправлення людиною самої себе і проявів людиною чеснот; коли ж людина змінює себе, тоді Небо і Земля відгукуються на це, чотири сезони року перебувають у гармонії, сузір'я і зірки зберігають свій порядок, а все, що живе на землі, розвивається належним чином» (Ін Шаннен, 1981: 131).

Тому і камерно-вокальна творчість китайських композиторів, яка стала активно розвиватись лише з початку ХХ ст., тонко переосмислює тисячолітні традиції та інтегрує їх у сучасну систему музично-виразових засобів. Тематика образів природи у дуже широкому спектрі образно-символічних інтерпретацій – від звукообразності і барвисто-колеристичних алюзій до паралелізму сил природи і людських почуттів – постійно знаходиться в центрі художніх зацікавлень авторів пісень і їх виконавців. Адже образна сфера китайської вокальної музики ніяк не могла поминути цього кола образів, як одного з фундаментальних для національного світогляду (див.: Liu C. S., 2010; Dawson R. S., 1967; The Cambridge history, 2010) та ін.).

Більше того, завдяки специфіці свого художнього виразу втілення образів природи у вокальній музиці досягало більш вагомого результату, аніж тільки словесне вираження. Адже звучання слова у співі розкривало за допомогою характерного інтонаційного виразу, всієї системи музично-виразових засобів той особливий стан абсолютного єднання людини з природним оточуючим світом, який вважається в національній етиці та естетиці найвищим ідеалом досконалості.

Як приклад, можемо навести пісню «Ранок у лісі» композитора Сюй Пейдона на слова поета Чжан Ши-Се. Текст надзвичайно мальовничий,

спрямований на виразне уявлення простору і барв ранкового пробудження природи у лісовому пейзажі, в якому поет любовно описує кожну деталь картини: «Прозорий ранковий туман і тихий потік води; Гори вкриті деревами – Птахи співають на зелених деревах. Ах! Я в обіймах зелені! Свіже повітря п'янить» (переклад авторки – Сун Хан). Музичне вирішення ідеально співзвучне поетичному образу. Розлогий фортепіанний вступ містить ряд звукообразжальних прийомів, відповідних до рядків про тихий потік води і спів птахів. Вокальна мелодія починається «з вершини джерела» на слові «Ах!» і витримується на половинній ноті, немовби передаючи відчуття радісного захоплення від єднання з природою. Подальший розвиток включає в себе проростання початкових мотивів і активний діалог голосу і фортепіанного супроводу, який виступає немовби живописними декораціями, барвистим колористичним тлом до ліричних рефлексій героя музично-поетичного твору.

У солоспіві «Прекрасна оливкова гребля» Чень Йона на слова Дзінг Хонвея змальовується картина потужної греблі, побудованої на річці Ланканг для електростанції Сяовань, що знаходиться у місцевості Сішуанбаньна провінції Юньнань у південно-західному регіоні Китаю. Поетичне слово возвеличує це творіння людини, що увійшло до прекрасної природи Сішуанганбаньна з червоними серпанками, зеленими горіховими деревами, червоними квітами феніксами. Сішуанганбаньна, співається у пісні, схожа на високого літаючого павича, барвистим хвостом якого є оливкова гребля, як «вірш у вірші», «картина у картині». Картинні образи і почуття, виражені у вербальному тексті, зумовили використання яскравих, колоритних музично-виразових засобів, які ставлять твір поруч із низкою європейських взірців імпресіоністичного пейзажного живопису у камерно-вокальній музиці.

Пейзажний звукопис яскраво проявляється в інструментальному вступі, де квартові і квінтово-секундові співзвуччя викладаються полігармонічними шарами (нижня медіанта – тоніка) із залученням крайніх регістрів, у «густому» тріольному повторенні в басу та поруч зі світлими терцієвими акордами із синкопами та арпеджіато у верхній лінії. Такими засобами створюються просторовий об'єм та «дихання»

фактури, а розцвічення змінами міноро-мажору e-moll – E-dur утворює ефект мерехтіння. Як відгомін квартових ходів, виникає діатонічна кварто-терцієва поспівка e2-h1-d2, прикрашена мелізмами, що нагадує голоси природи. Із неї у наступних розділах твору виростуть варіанти вокальної теми.

Форма солоспіву – складна тричастинна: А (e-moll – E-dur) 16 тт. (a 8 тт. + b 8 тт.) + С (E-dur) 16 тт. + А (e-moll – E-dur) 16 тт. (a 8 тт. + b 9 тт.) із повторенням другої-третьої частин, зі вступом (8 т.) та кодою А1 (24 такти). Крайні частини викладені у простій двочастинній формі, яка нагадує про принцип заспіву-приспіву у пісенній творчості. Тематичний матеріал усього солоспіву є похідним від інтонаційних комплексів, що звучали у вступі, є результатом його різноманітних інверсій: ядро теми а – вертикальної, де звучать терцієвий і квартовий висхідні закличні мотиви в діапазоні m⁶ (e2-g2, h1-e2), що продовжується протилежно спрямованим розвитком; кварто-секундове ядро теми b (e1-a1-a1-h2) – результат вертикальної інверсії із ритмічними ускладненнями у вигляді синкопованості, що також викликає подальший компенсаторний рух; тема с постає як низхідний рух по звуках тоніки, прикрашений синкопованістю. Усі теми супроводжуються нескладними гармонічними послідовностями в межах головних функцій із переважанням витриманої тоніки. Натомість постійно видозмінюється, з ефектом просвітлення і затемнення, ладовий колорит однойменного міноро-мажору e-moll – E-dur, що стає одним із головних засобів творення колориту протягом усього розвитку композиції. Особливу увагу привертає фактура, завдяки якій можемо віднести солоспів до високохудожніх взірців звукопису, в якій поєднуються різноманітні фігури, акордові співставлення, прописані лінії різних голосів тощо.

Логічною точкою усього розвитку твору є кульмінаційна патетика у завершальних тактах коди, яка створюється підняттям вокальної партії на максимальну висоту (gis2-a2-gis2-a2-h2-gis2-e2-e2) із ритмічним збільшенням до цілих тривалостей на високій гучності (ff) на фоні пульсуючих інтервально-акордових структур в інструментальній партії. На образно-почуттєвому рівні вказана патетика підсумовує усе захоплення людини красою та величиною оливкової греблі на річці Ланканг для електростанції Сяовань, у місцевості Сішуанбаньні.

Тим же авторам належить і пісня «Весняний дощ у Сішуангбаньні» – яскрава, колоритна вокально-інструментальна замальовка, що становить з попередньою своєрідний камерно-вокальний диптих. Основна ідея твору полягає у тому, що «весняний дощ сіє надію», позаяк все навколо зеленіє та набирається сил для нового життєвого циклу. Тому цей дощ, що порівнюється із «блідим туманом», «м'якою, ніжною марлею», поетично трактується «як солодка роса» та «як палкі слова кохання».

Картинність вербального тексту, що зображає різноманітні пейзажі із водяною стихією, зумовила і відповідну драматургію солоспіву – калейдоскопічну зміну розділів-картин, що відрізняються тематично і фактурно. Вони укладаються у складну двочастинну форму, головними критеріями відмінності частин у якій є образний і тональний – B-dur та F-dur, водночас гармонічний розвиток насичений колоритними співставленнями мажоро-мінору, аж до елементів, що свідчать про мислення дванадцятиступеневою тональністю.

В інструментальному вступі встановлюється атмосфера радості, яку приносить весняний дощ, що створюється урочистими послідовностями тонічних співзвуч із грою світлотіні у підкреслених синкопами гармонічних зрушеннях з однойменною тонікою та верхньою медіантою мажоро-мінору. Зображальні ефекти підкреслюються використанням прийомів арпеджіато та тремоло.

У першій частині (B-dur, ABC) тематизм розділу A (8 т.) виростає із великосекундового зерна на зразок морденту (f1-g1-f1) із двох шістнадцятих, що повертаються у витриманий до кінця такту звук, який звучить на фоні тонічного тремоло. Цей мотив відразу збільшується до секстового діапазону (f1-d2-b1) та стрімко злітає звуками тонічного тризвуку, зупиняючись на квінтовому тоні у другій октаві (d1-f1-b1-d2-f2-g2-f2). Остання фраза повторюється по звуках верхньої медіанти однойменного мажоро-мінору (Des-dur), яка раптовим зрушенням переходить у верхню медіанту по дванадцятиступеневій тональності із просвітленим колоритом D-dur. Тут попередньо змальовані пориви дощу «розлітаються» дрібними краплинами у гармонічних фігураціях шістнадцятими по септакорду d-fis-a-cis із акцентуванням та у мелодичному положенні терцієвого

тону, що вирізняється особливо просвітленим звучанням. Після розділу з тематичним матеріалом B, яким імітується крапання дощу (12 т.) та схвильованого, сповненого пульсуючих тріольністю співзвуч інструментального переходу (4 т.) звучить контрастна до попередніх тема C в основній тональності (22 т.). Вона має заокруглені обриси, прикрашена синкопованістю у завершеннях фраз та виражає витончену граціозність, а тріольність в інструментальній партії, що імітує покачування води, надає цій темі рис баркарольності. Відтак, це своєрідний «танець дощу» – вишуканий і легкий, який на кульмінації сягає найвищих звуків вокального діапазону (с3) та стає надзвичайно насиченим емоційно. Це створюється динамізацією усього звучання, – як динамічним, теситурним напруженням у вокальній партії, так і ускладненням, ущільненням пульсуючої акордової фактури в інструментальній. На такій хвилі кульмінаційного піднесення звучить інструментальний перехід (8 т.) до другої частини, яка має невеликий вступ (4 т.) вже у характері, пов'язаному з новим тематизмом.

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

Висновки і перспективи подальших досліджень. Аналіз ряду солоспівів сучасних китайських композиторів підтвердив основну гіпотезу авторської концепції про те, що система їх музично-виразових засобів спрямована на розкриття прихованого смислу кожного поетичного рядка, відтак містить ряд алюзій, інспірованих

символікою вірша. В музично-поетичному синтезі камерно-вокальних артефактів слід шукати виходів поза межі однозначного тлумачення, розуміти їх багаторівневу метафоричну природу, вміти розшифрувати натяки і символи, знайомі читачам, вихованим у китайській духовній традиції.

Аналіз обраних солоспівів засвідчив пошук сучасними композиторами елементів виразової системи, відповідної до звукового втілення природних стихій. Згідно з тисячолітньою традицією відображення вищої гармонії, даної в силах і явищах природи, потребує особливої витонченості та вправності музиканта, адже через зображення елементів природи, правильного їх наслідування отримується найсильніший морально-виховний результат. Досконала єдність поетичного і музичного начала виявляється у цьому процесі головною передумовою виховного впливу. Про це наголошується у одній з головних книг китайської духовної спадщини «Юе цзи», в якій саме пісням відведена роль провідника для кожної людини, і це прекрасний спів допомагає їй виявити в своєму серці власне неповторне Дао: «З допомогою

пісень людина спрямовує себе на правильний шлях і розвиває найкращі свої сторони. Тоді її діям є співвідповідні рухи неба і землі, та встановлюється гармонія чотирьох пір року, правильний хід планет і сприятливий розвиток всього живого» (Рубин, 1999: 306).

Цю «міфологічну єдність з природою» теж доволі часто виражають сучасні китайські композитори у камерно-вокальних творах. Прикладів подібного використання поетичного першоджерела у солоспівах китайських композиторів можна знайти доволі багато. У своїй творчості вони цілеспрямовано досягають головної філософсько-етичну сутність давньої китайської літератури, поезії, живопису – усієї художньої синкретичної цілості, і переносять її на сучасний ґрунт європейських досягнень композиторської техніки. Але незважаючи на модерність мислення, засвоєння всього арсеналу європейської композиторської техніки, у творах китайських митців майже завжди присутня та медитативна самозаглибленість, яка репрезентує інше відчуття простору і часу, відмінне від лінійної європейської спрямованості. Вони завжди залишаються представниками культури свого народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ін Шаннен. Спів словами. Пекін : Вид-во народної музики, 1981. 131 с. (китайською мовою).
2. Рубин В. Личность и власть в древнем Китае : Собрание трудов. Москва : Восточная литература, 1999. 384 с.
3. Ткаченко Г. Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши Чуньцю». Москва : Наука, 1990. 283 с.
4. У Хунюань. Китайская художественная песня: теория и история жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2016. 231 с.
5. У Ю-Цин. Дослідження давніх струнних інструментів. Шанхай : Вид-во Шанхайського музичного інституту, 2008. 329 с. (китайською мовою).
6. Цай Жонгді. Історія китайської музичної естетики. Пекін : Вид-во народної музики, 1995. 866 с. (китайською мовою).
7. Ян Інлю. Історія давньої китайської музики. Пекін : Вид-во народної музики, 1981. 1528 с. (китайською мовою).
8. Liu C. C. A Critical History of New Music in China / Translated by C. Mason. Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.
9. Dawson R. S. The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization. London, New York [etc.] : Oxford U.P., 1967. 235 p.
10. The Cambridge history of Chinese literature / edited by Kang-i Sun Chang and Stephen Owen. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2010. Vol. 1. 711 p.

REFERENCES

1. In, Shannen (1990). *Singing in words*. Beijing: Folk Music Publishing House [in Chinese].
2. Rubin, V. (1999). *Lichnost i vlast v drevnem Kitae : Sbranie trudov [Personality and power in ancient China : The collection of works]*. Moskva: Vostochnaya literatura [in Russian].
3. Tkachenko, G. (1990). *Kosmos, muzyka, ritual. Mif i estetika v «Lyuyschi Chuntsyu» [Space, music, ritual. Myth and aesthetics in «Liushi Chunqi»]*. Moskva: Nauka [in Russian].
4. In, Hongyuan (2016). *Kitayskaya hudozhestvennaya pesnya: teoriya i istoriya zhanra [Chinese art song: theory and history of the genre]*: Dis. ... Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Kharkiv [in Russian].

5. In, Yu-Qing (2008). *A Study of Ancient Shanghai String Instruments*. Shanghai: Music Institute Publishing House [in Chinese].
6. Tsai, Jongdi (1995). *History of Chinese musical aesthetics*. Beijing: Folk Music Publishing House [in Chinese].
7. In, Inlu (1981). *History of ancient Chinese music*. Beijing: Folk Music Publishing House [in Chinese].
8. Liu C. C. *A Critical History of New Music in China* / Translated by C. Mason. Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.
9. Dawson R. S. *The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization*. London, New York [etc.] : Oxford U.P., 1967. 235 p.
10. *The Cambridge history of Chinese literature* / edited by Kang-i Sun Chang and Stephen Owen. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2010. Vol. 1. 711 p.