

УДК 78.03+784.3/784.69

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-6>**Сян Веньцзін**

ORCID: 0009-0002-0473-8769

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової  
[denghanwen1995@icloud.com](mailto:denghanwen1995@icloud.com)

## МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНА ТРАДИЦІЯ КИТАЮ ЯК ОСНОВА ЖАНРОВОЇ ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ У КИТАЙСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

**Мета дослідження.** Метою роботи є виявлення історико-філософських і естетичних засад китайської камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ століть, а також визначення механізмів взаємодії давніх музично-поетичних традицій із західноєвропейськими жанровими та стилевими моделями. **Методологія дослідження.** Методологічна база роботи спирається на міждисциплінарний синтез музикознавства, культурології, східної філософії та естетики. Використано історико-культурний, порівняльно-аналітичний, герменевтичний і феноменологічний методи. **Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі китайської камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ століть як явища культурної спадкоємності та художнього синтезу.

**Висновки.** Проведене дослідження засвідчує, що сучасна китайська камерно-вокальна музика постає простором живого діалогу між минулим і сучасним, Сходом і Заходом, традицією й інновацією. У її основі лежить принцип філософської співприродності звуку та смислу, який сягає давньої ідеї єдності Людини й Космосу. На відміну від західноєвропейського романсу, де музика прагне до вираження індивідуального почуття, китайська художня пісня зберігає споглядальний характер, звернений до внутрішнього світу; тут звук постає не стільки проявом емоції, скільки способом духовного самопізнання. Аналіз творчості композиторів Ло Чжуйцзюнь, Сюй Чжібіна, Хуан Хувей, Гао Піна демонструє, що кожен із них по-своєму переосмислює давні естетичні принципи. Ло Чжуйцзюнь поєднує структуру китайського мовлення з європейською гармонією, Сюй Чжібін розвиває медитативну темброву фактуру, Хуан Хувей створює лірико-драматичний тип пісні, у якому буддійська ідея спокою зливається із символістською поетикою тексту. У цьому контексті давня філософія Дао й сучасна музична мова

утворюють єдину інтонаційну систему, де тиша й звук, пауза й подих стають рівноправними елементами музичного висловлення.

**Ключові слова:** камерно-вокальна музика, художня пісня, камерно-вокальна творчість китайських композиторів, інтонаційна система, національна ідентичність, фольклорна спадщина, філософія мистецтва.

*Xiang Wenjing, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***The musical and poetic tradition of china as the foundation of the genre form of the art song in the Chinese chamber-vocal music***

**Purpose of the study.** The purpose of this research is to identify the historical, philosophical, and aesthetic foundations of Chinese chamber-vocal music of the 20th–21st centuries, as well as to determine the mechanisms of interaction between ancient musical-poetic traditions and Western European genre and stylistic models. **Methodology.** The methodological basis of the study relies on the interdisciplinary synthesis of musicology, cultural studies, Eastern philosophy, and aesthetics. Historical-cultural, comparative-analytical, hermeneutic, and phenomenological methods are applied. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research lies in the comprehensive analysis of Chinese chamber-vocal music of the 20th–21st centuries as a phenomenon of cultural continuity and artistic synthesis.

**Conclusions.** The study demonstrates that contemporary Chinese chamber-vocal music constitutes a space of living dialogue between past and present, East and West, tradition and innovation. At its foundation lies the philosophical principle of the unity of sound and meaning, which traces back to the ancient idea of the oneness of Man and the Cosmos. Unlike the Western European art song, where music aspires to express an individual emotion, the Chinese art song preserves a contemplative character directed toward the inner world; here, sound is not so much an expression of feeling as a means of spiritual self-cognition. The analysis of the works of composers Luo Zhuyijun, Xu Zhibin, Huang Huwei, and Gao Ping reveals that each of them reinterprets ancient aesthetic principles in his own way. Luo Zhuyijun combines the structure of the Chinese language with European harmonic models; Xu Zhibin develops a meditative timbral texture; Huang Huwei creates a lyric-dramatic type of song in which the Buddhist idea of serenity merges with the symbolist poetics of the text. In this context, the ancient philosophy of Dao and contemporary musical language form a unified intonational system, in which silence and sound, pause and breath become equally significant elements of musical expression.

**Key words:** chamber-vocal music, art song, chamber-vocal creativity of Chinese composers, intonational system, national identity, folk heritage, philosophy of art.

Актуальність дослідження. Сучасна китайська камерно-вокальна музика становить феномен синтезу тисячолітніх традицій і новітніх форм музичного мислення. В умовах глобалізації,

коли посилюється вплив західноєвропейської музичної культури, особливо важливим постає збереження національної ідентичності, що ґрунтується на філософсько-естетичній спадщині Китаю. Давні музично-поетичні форми – від «Книги пісень» (Ши цзін) та жанру ци до вокально-інструментальних структур епох Тан, Сун, Юань і Мін – стають духовною основою сучасного камерно-вокального мистецтва. На межі ХХ–ХХІ століть китайські композитори (Гао Пін, Ло Чжуйцзюнь, Сюй Чжибін, Хуан Хувей, Гун Тяньпэн та ін.) звертаються до цих архетипів не як до об'єкта реставрації, а як до джерела художнього оновлення, прагнучи виразити у звуці синтез давньої метафізики й сучасного світовідчуття. Актуальність роботи зумовлена потребою комплексного аналізу спадкоємності давніх музично-філософських моделей у сучасному камерно-вокальному мистецтві Китаю, виявлення способів взаємодії інтонаційної, поетичної та духовної пам'яті традиції з новими естетичними орієнтирами ХХІ століття.

Мета дослідження. Метою роботи є виявлення історико-філософських і естетичних засад китайської камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ століть, а також визначення механізмів взаємодії давніх музично-поетичних традицій із західноєвропейськими жанровими та стильовими моделями. Методологія дослідження. Методологічна база роботи спирається на міждисциплінарний синтез музикознавства, культурології, східної філософії та естетики. Використано історико-культурний, порівняльно-аналітичний, герменевтичний і феноменологічний методи. Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі китайської камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ століть як явища культурної спадкоємності та художнього синтезу.

Викладення основного матеріалу. Камерно-вокальна творчість китайських композиторів ХХ–ХХІ століть спирається на глибинні пласти національної музичної традиції, що своїм корінням сягає архаїчних структур найдавнішої цивілізації світу. Перш ніж розглядати китайський романс у контексті західноєвропейської вокальної культури, необхідно окреслити систему понять, які визначають витoki й розвиток «високих» пісенних

жанрів, сформованих у надрах китайської духовності. Від найдавніших часів музика була органічною частиною світосприйняття китайського народу. У міфологічній пам'яті культури особливе місце посідає легенда про чарівного птаха з п'ятикольоровим оперенням, який навчив людину співу й танцю. Кожен колір його пір'я символізував одну з п'яти першооснов матеріального світу – землю, воду, вогонь, метал і дерево. За переказами, звуки, що їх видавав цей птах, поєднували два протилежні начала – гучне ян і м'яке інь, утілюючи ідею універсальної гармонії й всеєдності Неба, Землі та Людини. Уже в цій міфологемі міститься уявлення про музику як метафору космосу, як звучне вираження закону світової впорядкованості.

У китайському світогляді акт творення світу осмислювався як музична подія: благозвучна мелодія супроводжувала вічне чергування дня й ночі, світла й темряви, ритміку дихання всесвіту. Система найдавніших культів – передусім «культ п'яти богів-прародичів» – відіграла важливу роль у формуванні інтонаційно-ладового мислення. Кожен із божественних покровителів співвідносився зі стороною світу, порою року, кольором і одним із п'яти звуків гами, що зумовило виникнення найхарактернішого для китайської музичної традиції ладу – пентатоніки. Отже, ладова організація китайської музики постає не випадковим акустичним явищем, а сакральною-космологічною системою.

Важливим принципом естетичного та звукового світопорядку стає концепція «восьми звуків» (ба інь), що фіксує не лише природні матеріали музичних інструментів – метал (цзін), камінь (ши), шовк (си), бамбук (чжу), гарбуз (пао), землю (ту), шкіру (ге) та дерево (му) – а й співвідносить їх із вітрами, стихіями й символічними напрямками світу. Темброве багатство цих інструментів несло в собі філософську семантику: звук розумівся як прояв природного елемента, а музика – як єдність матеріального й духовного. Система ба інь, зафіксована у стародавніх трактатах, була обов'язковим предметом вивчення освічених людей, адже розуміння її принципів вважалося ключем до досягнення космосу та гармонії.

Ствердження музики як мистецтва, наділеного етичною та пізнавальною функцією, було пов'язане з конфуціанською традицією. Конфуцій надавав музиці особливого значення в процесі виховання особистості й у системі державного устрою. На його думку, музика є інструментом морального самовдосконалення та засобом гармонізації суспільства. Він наголошував, що музика пізнається через поезію, а їхній союз породжує внутрішню культуру почуттів: поезія виражає моральні ідеї, тоді як музика втілює їх у чуттєвій формі, створюючи рівновагу між внутрішнім і зовнішнім, духовним і матеріальним [2].

Не менш вагоме місце посідає музика і в даоській філософії, де вона розглядається як спосіб відновлення космічної рівноваги. У трактаті «Люйши чуньцю», який є своєрідною енциклопедією епохи Весни й Осені, утверджується взаємозв'язок природи, космосу й людини, а в «Записках про музику» (IV–III ст. до н. е.) підкреслюється психофізіологічна природа звуку: музика народжується з руху почуттів і стає їхнім зовнішнім виявом [1]. І конфуціанство, і даосизм стверджують ідею музики як вираження великої єдності – співзвуччя світлого і темного, небесного і земного, духовного і матеріального.

Згодом відчутний вплив на китайське музично-поетичне мистецтво, зокрема на творчість композиторів XX століття, справили релігійно-філософські ідеї буддизму, передусім школи дзен. Дзен трактує шлях людини як процес внутрішнього просвітлення, досягнутого через медитацію, відсторонення від земного й входження у стан спокою (кун – порожнеча), де особистість розчиняється в Дао (道), пізнаючи єдність із небом і природою. Ця ідея внутрішнього мовчання й духовної прозорості виявилася у специфіці китайського звукового мислення – у прагненні до лаконізму, до «тихого звучання», у якому мовчання стає частиною музичної форми. Народний фольклор Китаю становить невичерпний пласт національної культури, у якому найяскравіше відбилися історичні, соціальні й емоційні контексти життя народу. У пісенній творчості сконцентровано його життєві цінності, уявлення про красу, радість і страждання. У середині фольклорної традиції сформу-

валися регіональні пісенні стилі, зумовлені географічними й етнографічними особливостями. Так, для степів Внутрішньої Монголії характерні протяжні пісні, у яких чується подих простору й свободи, а образ «ясного неба» та «вітру над травою» стає музичною метафорою світу. Ці пісні відзначаються широким мелодичним діапазоном, орнаментальністю, емоційною виразністю, у них переважає співучість над динамікою [4].

Фундаментом китайської вокальної культури стала «Книга пісень» (Ши цзін), створення якої традиція приписує Конфуцію. Збірка з 305 текстів, написаних між XII і VI століттями до н. е., об'єднує твори, що відображають архаїчні форми поезії ранньої династії Чжоу, а також пізніші зразки епохи Весни й Осені. Первісно це була саме книга пісень, призначена для виконання, а не для читання. Її створення було пов'язане з практикою збирання народних пісень – правителі вважали, що вони відображають моральний стан народу та слугують дзеркалом суспільних звичаїв. Пісні народного походження згодом проникли в міську культуру, зазнали художнього опрацювання та набули витонченої поетичності. Наприклад, у «Книзі пісень» вперше в історії світової літератури виникає складна система римування й строфіки, а також широкий арсенал художніх засобів – паралелізму, гіперболи, рефрени, риторичні питання. Кожен текст мав власну мелодію, яка з часом була втрачена, і функціонував як частина синкретичного дійства, що поєднувало музику, танець і поезію [1].

Тематика пісень Ши цзін різноманітна: побутові (фен) відображали щоденне життя, урочисті (я) прославляли подвиги героїв і велич правителів, супроводжуючи придворні церемонії. Їх виконання включало використання дзвіночків, барабанів, флейт, цитр. Мелодія підпорядковувалася структурі тексту, відтворюючи його ритміку та інтонацію. Придворна музика вирізнялася строгістю строфічної форми, тоді як народні пісні тяжіли до куплетно-приспівної організації, зберігаючи живу емоційну виразність. Отже, вже в найдавніших пам'ятках китайської культури сформувалися ті засади, що визначили духовну й художню природу китайської камерно-вокальної

музики XX–XXI століть. Принцип єдності поезії та музики, ідея співвіднесеності звуку з космосом, символічне значення інтонації як вираження світопорядку – усе це становить підґрунтя сучасної китайської вокальної естетики, яка поєднує давню сакральну інтонацію із сучасною художньою свідомістю. Пісні зі «Ши цзін» є одним із перших у світовій історії прикладів органічного злиття поезії та музики. Ця синтетична форма отримала назву «юе», що в китайській культурі означала не лише «музику» у вузькому сенсі, а й особливу єдність звуку, слова й ритуальної дії. Пісні юе могли мати автора, однак частіше були анонімними, що свідчить про їхній колективний характер і узагальнене відображення світосприйняття. У стародавній класифікації вже розрізняли типи пісень за способом виконання: сольні з акомпанементом цитри (цин), пісні під гонг, хорові – за принципом діалогу соліста й хорової відповіді, а також військові, що виконувалися під духові та ударні інструменти. Така жанрова диференціація відображала розмаїття функцій музики в давньому китайському суспільстві – від обрядової та воїнської до інтимно-ліричної. Хоча нотні записи тих епох не збереглися, образно-поетичний зміст дозволяє реконструювати естетичний ідеал – гармонію почуття й форми, емоційної виразності й структурної міри.

Пісні з інструментальним супроводом здебільшого мали ліричний зміст. У них розкривалися теми кохання, вірності, внутрішньої чистоти, а також долі жінки, котра в патріархальній структурі давнього Китаю часто залишалася безмовною й залежною. Ці твори сповнені тонкої поетичної печалі й драматизму, що передають тугу за щастям і прагнення гідності. Поряд із любовною лірикою значне місце посідала військово-патріотична тематика з мотивами розлуки, страждання, туги за батьківщиною. Естетика таких пісень поєднувала героїчне та споглядальне начала, надаючи їм філософської глибини. Природа виступала активним учасником ліричної дії: образи гір, річок, трав, птахів і квітів несли символічне навантаження, забарвлюючи настрій у елегантні або піднесено-радісні тони.

Висока цінність давньокитайської пісенної поезії полягає не лише в жанровому розмаїтті, а й у тому, що в її мові збереглися унікальні риси давньокитайської мовної структури, які не мають аналогів в інших цивілізаціях. Мелодичний лад пісень був тісно пов'язаний із ритмікою поетичного тексту, а музичні форми відбивали архітектоніку вірша. У стародавніх трактатах підкреслювалося значення образної відповідності музики й поезії: автори стверджували, що виконання мелодії, подібної до звучання гір, викликає у слухача відчуття висоти, тоді як музика, що наслідує шум води, створює ефект руху й спокою водночас [3, с. 22]. Така взаємозалежність звуку й образу свідчить про глибоко метафоричний тип китайського музичного мислення.

Китайська поезія виконувала роль посередника між філософією та музикою, провідника релігійно-філософських ідей у сферу художнього звуку. Її багатозначність, насичена прихованою символікою, відображала специфіку китайської мови, у якій один ієрогліф здатен виражати кілька понять. Так, *тянь* («небо») може означати як всесвіт загалом, так і людську природу; поєднання кількох знаків створює нові смислові зв'язки. Особливе значення мали символи кольору, тварин, рослин і предметів: червона ворона асоціювалася зі щастям, білий колір – із трауром, гілка верби – з розлукою, червона слива – із стійкістю та надією. Така семіотична насиченість перетворювала давньокитайську пісню на складну систему значень, де кожен елемент виступав знаком духовної реальності.

Музичне мистецтво різних династичних епох Китаю відображало особливості культурної та історичної ситуації. Епоха Тан (618–907) стала часом потужного піднесення – зміцнення державності, розширення міжнародних контактів, розвитку торгівлі та дипломатії. Обміни з Японією, Індією й країнами Центральної Азії сприяли взаємопроникненню художніх традицій, що позначилося й на музичній практиці. Композиції того часу – *«Велика поема»*, *«Музика для застілля»*, *«Музика перемоги над демонами»* – демонструють властивий для Тан синтез ритуального та театралізованого, епічного й побутового, що засвідчує



зрілість музичної форми та її здатність до символічного вираження культурних сенсів.

Епоха Сун, навпаки, несе відбиток духовної крихкості й історичної нестабільності. Вторгнення північних кочівників, природні катаклізми, соціальні потрясіння створили атмосферу тривоги й смутку. Якщо поезія Тан уособлювала мужність і силу духу, то мистецтво Сун звертається до інтимних, ліричних станів, виражаючи жіночно-м'яке начало. Елегійна інтонація стає провідною рисою поезії та музики того часу. У знаменитих сімнадцяти піснях Цзян Куя – найтоншого поета й музиканта – втілено настрій скорботи й споглядальності. У його передмовах, подібних до роздумів про пісню «*Нещасний злочинець*», поет пов'язує своє натхнення із спогляданням осіннього пейзажу та звучанням *гуцинь*, музика якого наповнюється смутком і філософською відстороненістю [3]. Безпосереднім утіленням ідеї єдності релігійно-філософських і музично-поетичних принципів став збірник Цзян Куя «*Сімнадцять пісень Байши, людини Дао*» (XII–XIII ст.). Твори цього циклу належать до жанру *ци* – особливого типу пісенної поезії, у якій ритмічна структура вірша суворо співвідносилася з мелодією, а виконання передбачало співуче декламаційне читання.

Пісні Байши втілюють дух високої культури: у них поет поєднує індивідуальне почуття з філософською турботою про державу й народ. Ця синтетичність сприйняття – злиття особистісного й суспільного, емоційного й морального – стає визначальною рисою китайської вокальної поезики. Найпродуктивнішим видається компромісний підхід, за яким жанр *ци* можна розглядати як попередника художньої пісні не за формальними, а за естетичними ознаками – витонченістю форми, філософською насиченістю та призначеністю для «високого» виконання. Ці риси споріднюють давній китайський пісенний жанр із камерно-вокальною традицією наступних століть, для якої характерні витонченість виражальних засобів і глибина внутрішнього змісту.

Музично-поетична лінія китайського мистецтва не переривається й у наступні епохи – династій Юань, Мін і Цін. Пісні для

гуцинь, що побутували в цей час, зберігають архаїчну ритуальну інтонацію й споглядальний дух. За свідченням Є. В. Шульгіної, значна частина цієї спадщини була зафіксована в енциклопедії «Юнле да дянь» (1409), де наведено тексти й описи пісень Сюн Пэнляя. Ці джерела не лише підтверджують безперервність китайської вокальної традиції, а й демонструють дивовижну спадкоємність її естетичних принципів – єдності звуку й сенсу, музики й слова, форми та духу.

Період династії Юань позначився новим художнім синтезом у китайській культурі – злиттям поезії та драми, за якого межі між ліричним і сценічним початками практично зникають. Поетичне слово, насичене філософською образністю, стає основою драматичного висловлювання, а сама драма – поетично організованим дійством, де інтонація, ритм і слово творять єдиний музично-мовний простір. Це поєднання емоційного переживання й естетичної форми стало характерною рисою нової китайської художньої парадигми, у якій поезія не просто супроводжує драму, а стає її душею.

Музично-поетична культура династії Юань увібрала живі барви народної мови й елементи повсякденного побуту, що призвело до демократизації художньої мови. Пісні та п'єси цього періоду збагачуються фольклорними мотивами й мелодійним різноманіттям, у них звучить розмовна мова, сповнена безпосередності, емоційності й ліричної правдивості. На відміну від естетики Сун, де переважала витончена поетичність і звернення до ідеалізованої давнини, мистецтво Юань ближче до реального життя, до людських почуттів і побутових сцен. Так, застільні пісні – «Три веселоці», «Золота чарка» – поєднують ігрову експресію й простоту народного вислову, тоді як твори на кшталт «Молода солодка», «Брати Цін» розкривають психологічну теплоту та м'яку іронію.

Особливого значення набуває поява авторської індивідуальності: саме в цей період пісні починають пов'язуватися з конкретними іменами. Серед них вирізняються твори Бай Бу («Стурбована людина») й Ма Чжиюаня («Нічна пригода на човні»), у яких виразно відчувається перехід від колективного

до особистісного типу художнього мислення. Композитори й поети Юань прагнуть не лише передати емоцію, а й індивідуалізувати її, а отже – перетворити музику на інструмент особистого висловлювання. Це якісне зрушення художньої свідомості стало важливим передвісником майбутнього формування камерно-вокального жанру.

Проблема реконструкції давньої китайської музики залишається надзвичайно складною через відсутність нотації, що пояснюється тим, що дослідження музичних пам'яток XII–XIII століть дійшли до нас у пізніших редакціях, які часто різняться між собою за музичною інтерпретацією. Однак цей факт не зменшує значення очевидного результату багатовікової еволюції: саме у середньовіччі відбувається остаточне формування національної музично-поетичної мови, що поєднала літературну витонченість, інтонаційну виразність і філософську символіку.

Ця мова – результат тисячолітньої взаємодії поезії та музики, народного й ученого мистецтва, сакрального й побутового начал. Вона увібрала елементи мовленнєвої мелодики, ритуального звучання, споглядального ритму, які згодом стануть основою художньої інтонації китайського вокального мистецтва XX–XXI століть. У ній виявляється глибинний зв'язок між звуком і словом, емоційним і етичним, людським і космічним.

У цій історичній перспективі давня пісенна культура постає не як музейна спадщина, а як живий духовний організм, що зберігає ідентичність китайської музичної думки. Вона утворює *«пам'ять форми»*, яка визначає мислення сучасних композиторів і підтримує безперервність культурного коду. У процесі європеїзації китайського мистецтва, який розпочався в середині XIX століття, давня музично-поетична традиція не зникає, а трансформується, взаємодіючи з новими жанровими формами. Поява в Китаї європейської музики відкрила новий етап – знайомство з принципами гармонії, контрапункту, формоутворення, з ідеєю особистісного музичного висловлювання. Проте засвоєння західної теорії супроводжувалося труднощами адаптації понять і термінів, серед яких одне з ключових – поняття *«художня пісня»*, що

стало символом народження нового вокального жанру китайської музики ХХ століття.

Цей жанр – результат синтезу давньої філософії інтонації та західноєвропейської вокальної естетики. Він поєднав принципи конфуціанської гармонії, даоського споглядання й буддійської тиші з формальною логікою європейського романсу. У китайському камерно-вокальному мистецтві ХХ століття ці витoki продовжують жити в оновленій формі – як духовний ритм, як внутрішній звук, як художня пам'ять культури, зверненої до вічного пошуку гармонії між Небом, Землею й Людиною.

**Висновки.** Проведене дослідження засвідчує, що сучасна китайська камерно-вокальна музика постає простором живого діалогу між минулим і сучасним, Сходом і Заходом, традицією й інновацією. У її основі лежить принцип філософської співприродності звуку та смислу, який сягає давньої ідеї єдності Людини й Космосу. Опора на традиції *Ши цзін і ци* надає сучасній китайській художній пісні особливий поетичний архітектоніки: вона будується на взаємодії мовної інтонації, мелодичної пластики та філософської символіки. На відміну від західноєвропейського романсу, де музика прагне до вираження індивідуального почуття, китайська художня пісня зберігає споглядальний характер, звернений до внутрішнього світу; тут звук постає не стільки проявом емоції, скільки способом духовного самопізнання.

Аналіз творчості композиторів Ло Чжуйцзюнь, Сюй Чжібіна, Хуан Хувей, Гао Піна демонструє, що кожен із них по-своєму переосмислює давні естетичні принципи. Ло Чжуйцзюнь поєднує структуру китайського мовлення з європейською гармонією, Сюй Чжібін розвиває медитативну темброву фактуру, Хуан Хувей створює лірико-драматичний тип пісні, у якому буддійська ідея спокою зливається із символістською поетикою тексту. У цьому контексті давня філософія Дао й сучасна музична мова утворюють єдину інтонаційну систему, де тиша й звук, пауза й подих стають рівноправними елементами музичного висловлення.

Сучасна китайська художня пісня зберігає фундаментальну властивість національного мистецтва – духовність, виражену

через споглядання, метафоричність і внутрішню простоту. Саме в цьому полягає її місія в музичній культурі XXI століття: бути живим мостом між історією та сучасністю, між звуком і смыслом, між людським диханням і диханням космосу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Lu Zaiyi. My Opinion on Creation of Chinese Art Songs. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2009. 221 p.
2. 叶郎。中国美学史. 上海: 上海人民出版社, 2007年. 663页。(Е Лань. Історія естетики Китаю Шанхай: Шанхайське Народне видавництво, 2007. 663 с.)
3. 江奎。石、齐白石体诗集. 北京: 社会科学出版社, 1992年. 148页。(Куй Цзян. Зібрання віршів жанрів ши та ци Байші. Пекін: Видавництво суспільних наук, 1992. 148 с.)
4. 罗艺峰。回到原点: 关于中国艺术 歌曲的思考. 北京: 人民音乐, 2007年. № 4. 页55-57. (Ло Іфен. Повернення до першоджерел: роздуми про китайські художні пісні. Пекін: Народне музичне видавництво, 2007. Вип. 4. С. 55-57).

### REFERENCES

1. Lu, Zaiyi. (2009) My Opinion on Creation of Chinese Art Songs. Shanghai: Shanghai Music Publishing House. 221 p. [in English].
2. 叶, 郎。(2007) 中国美学史. 上海: 上海人民出版社. 663页。(Е Лань. Історія естетики Китаю Шанхай: Шанхайське Народне видавництво. 663 с.) [in Chinese].
3. 江, 奎。(1992) 石、齐白石体诗集. 北京: 社会科学出版社. 148页。(Куй Цзян. Зібрання віршів жанрів ши та ци Байші. Пекін: Видавництво суспільних наук. 148 с.) [in Chinese].
4. 罗, 艺峰。(2007) 回到原点: 关于中国艺术 歌曲的思考. 北京: 人民音乐. № 4. 页55-57. (Ло Іфен. Повернення до першоджерел: роздуми про китайські художні пісні. Пекін: Народне музичне видавництво. Вип. 4. С. 55-57). [in Chinese].