

УДК 78.03:78.087.7(477+510)“1900/1930”

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-12>**Цінь Яньцзе**

ORCID: 0009-0003-5743-1397

аспірантка кафедри історії української музики
та музичної фольклористикиНаціональної музичної академії України імені П. І. Чайковського
509250449@qq.com

ПАРАЛЕЛІ РОЗВИТКУ ДИТЯЧОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ ТА КИТАЇ (1900–1930-ТІ РОКИ)

Мета дослідження: виявлення спільних і відмінних тенденцій розвитку дитячої музики у культурних системах України та Китаю у 1900–1930-х роках, аналіз впливу модернізаційних процесів на формування жанру дитячої (шкільної) пісні та початкової фортепіанної освіти, а також окреслення ролі дитячої музики у становленні національної ідентичності та музично-освітніх моделей обох країн. **Методологія дослідження:** робота спирається на комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує аналітичний музикознавчий, музично-історичний, інтерпретаційний та порівняльно-аналітичний методи. **Наукова новизна** полягає у першому комплексному порівняльному дослідженні розвитку дитячої музики в Україні та Китаї у 1900–1930-х роках, що дало змогу виявити синхронні модернізаційні процеси, які визначили формування специфічних національних моделей дитячої музичної культури. У дослідженні встановлено спільні механізми переходу від фольклорних форм до авторської дитячої пісні, окреслено роль композиторів-реформаторів у становленні нових освітньо-музичних практик і модернізації навчальних підходів. Простежено розвиток перших систем фортепіанної педагогіки в Україні й Китаї, а також їхній вплив на професіоналізацію дитячого репертуару. Доведено, що дитяча музика в обох культурних контекстах стала вагомим інструментом культурної політики, націєтворення та модернізації освіти, сприяючи формуванню нових моделей художнього мислення та музично-естетичної свідомості.

Висновки. У першій третині ХХ століття в Україні та Китаї дитяча музика постає як динамічна культурна сфера, що поєднує національні традиції та модернізаційні впливи. Обидві країни переживають інтенсивний розвиток шкільного співу, створення професійних дитячих репертуарів та формування фортепіанної педагогіки. В українській традиції ці процеси пов'язані з національним рухом і просвітництвом, у китайській – із реформами Нової культури, запровадженням західних

музичних моделей та адаптацією японських освітніх практик. Порівняльний аналіз засвідчує, що дитяча музика стає одним із ключових інструментів формування культурної пам'яті, нової художньої свідомості та національної ідентичності. Отримані результати відкривають перспективу подальших досліджень у галузі історії музики, історії фортепіанної культури та міжкультурних музичних взаємин.

Ключові слова: дитяча музика, шкільна пісня, фортепіанна педагогіка, модернізація, музична освіта, Україна, Китай.

Qin Yanjie, Postgraduate Student at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Parallels in the development of children's music in Ukraine and China (1900s–1930s)

The aim of the study is to identify the shared and divergent tendencies in the development of children's music within the cultural systems of Ukraine and China in the 1900–1930s, to analyse the influence of modernization processes on the formation of the children's (school) song genre and early piano education, and to outline the role of children's music in shaping national identity and the music-educational models of both countries. **Methodology.** The study is based on a comprehensive interdisciplinary approach that combines analytical musicological, music-historical, interpretive, and comparative-analytical methods. **Scientific novelty.** The study offers the first comprehensive comparative analysis of the development of children's music in Ukraine and China in the 1900s–1930s, which has made it possible to identify synchronous modernization processes that shaped distinct national models of children's musical culture. The research reveals shared mechanisms of transition from folklore-based forms to the authorial children's song, outlines the role of composer-reformers in establishing new educational and musical practices and modernizing pedagogical approaches, and traces the emergence of the earliest systems of piano pedagogy in both countries as well as their impact on the professionalization of children's repertoire. It is demonstrated that children's music in both cultural contexts became an important tool of cultural policy, nation-building, and educational modernization, contributing to the formation of new models of artistic thinking and musical-aesthetic consciousness.

Conclusions. In the first third of the twentieth century, children's music in Ukraine and China emerges as a dynamic cultural sphere that combines national traditions with modernization influences. Both countries experience an intensive development of school singing, the creation of professional children's repertoires, and the formation of piano pedagogy. In the Ukrainian tradition, these processes are closely connected with the national movement and educational initiatives, whereas in China they are linked to the reforms of the New Culture Movement, the introduction of Western musical models, and the adaptation of Japanese educational practices. The comparative analysis demonstrates that children's music becomes one of the key instruments in shaping cultural memory, new artistic consciousness, and national identity. The findings open up promising perspectives for further research in the fields of music history, the history of piano culture, and intercultural musical relations.

Key words: children's music, school song, piano pedagogy, modernization, music education, Ukraine, China.

«Музика для дітей – це тихий прихисток у бурю, місце для відпочинку, втеча від метушливого світу й шаленого темпу життя. Вона є для них своєрідним запобіжним клапаном – природним способом вивільнення енергії в ті моменти, коли інші шляхи здаються неможливими» [3, р. 13].

Актуальність дослідження. Сьогодні дитяча тематика посідає помітне місце як в українській, так і в китайській музиці та є одним з найпопулярніших напрямів у творчості сучасних композиторів. Інтерес до музики, орієнтованої на дитинство, зумовлений низкою культурних, освітніх, естетичних та етичних чинників, що актуалізують необхідність осмислення цього феномену. По-перше, у сучасному глобалізованому світі дитинство розглядається не лише у педагогічному чи психологічному вимірі, а як цілісний художній та філософсько-естетичний простір. Це зумовлює потребу в різноманітному музичному матеріалі, що відображає досвід дитини – її емоції, гру, казковість, інтонаційну простоту. Саме тому композитори різних країн, зокрема України й Китаю, активно звертаються до тематики дитячості, яка сьогодні важлива не тільки для дітей, а й для дорослих, які шукають щирості та емоційної відкритості. По-друге, увага до дитинства інспірує зростаючий інтерес до нього як соціокультурного феномену, що відображає уявлення про національну ідентичність, історичну пам'ять, соціальні цінності та емоційні моделі виховання. В Україні й Китаї музика постає носієм культурного коду: у ній зберігаються традиції, архетипні сюжети та фольклорні ритмо-інтонації. У творах кінця ХХ – початку ХХІ століть водночас помітне прагнення до синтезу національного й універсального, що відповідає сучасним тенденціям міжкультурного діалогу. По-третє, в українському та китайському музичному мистецтві дедалі помітнішим стає звернення до естетики «дитинства» / «дитячості» як художнього прийому. У цьому контексті дитячість розуміється як стильова стратегія в творчості композиторів, що відкриває можливості для роботи з темами наївності, гри, щирості тощо. В Україні

мотиви дитинства та дитячості знаходять художнє втілення у творчості низки композиторів О. Костіна, Л. та Ж. Колодубів, І. Щербакова, Г. Гаврилець, Б. Фільц, Р. Смоляра, В. Сильвестрова, Ю. Ланюка, Ю. Шевченка, В. Вишинського тощо. Розвиток цієї естетики у Китаї простежується від шкільних пісень Лі Шутона (*Li Shutong*) та Сяо Юмей (*Xiao Youmei*) до сучасних творів Тан Дуна (*Tan Dun*), Чень Ї (*Chen Yi*), Гао Піна (*Gao Ping*), у творчості яких дитячість постає як засіб філософської рефлексії, національної ідентичності та культурної пам'яті. Крім того, актуальність теми дослідження зумовлена інтенсивним розвитком музичної педагогіки, яка потребує якісного й різноманітного дитячого репертуару в галузі виконавства. Важливим чинником є також брак комплексних міжкультурних досліджень, що порівнюють розвиток музичного мистецтва для дітей (і про дітей) в Україні та Китаї. Аналіз подібностей і відмінностей між цими традиціями дає змогу простежити шляхи еволюції дитячої музики – від національно-педагогічних витоків початку ХХ століття до сучасних мультимедійних форм.

Виклад основного матеріалу. Увага до теми дитинства та дитячості у професійній музиці України та Китаю з'явилась не так давно. І хоча збірки «шкільних співаників» в українській педагогічній практиці можна побачити у творчій діяльності Ю. Федьковича («Співаник для господарських діточок», 1869) та С. Воробкевича («Співаник», 1870) [1], все ж таки перші зразки професійної української музики для дітей виникли наприкінці ХІХ століття, зокрема у творчості М. Лисенка, який першим звернувся до формування дитячого репертуару. Серед основних творів Лисенка, написаних у 1880–1890-ті роки ХІХ століття варто назвати збірку «Молодощі» (1883) зі зразками дитячого фольклору і піснями для юнацтва та дорослих, перші професійні українські дитячі опери «Коза-дереза» (1888), «Пан Коцький» (1891), «Зима і Весна, або Снігова краля» (1892). Як слушно зазначає І. Цебрій, «Новаторство М. Лисенка як оперного композитора проявилось в послідовній орієнтованості оперної трилогії на дитяче виконання та прослуховування: “Коза-дереза” адресована дошкільнятам, “Пан Коцький” – молодшим

школярам, “Зима і Весна” – дітям підліткового віку» [2, с. 42]. 1908 року Лисенко видав «Збірку народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних». Композитор не просто писав для дітей, фактично він створив *модель української дитячої музичної освіти*, у якій було поєднано фольклор, національну мову і високий професійно-художній рівень творів для дітей. Цьому сприяли історико-культурні причини, зумовлені розвитком українського національного руху, просвітницьких товариств, реформ шкільної освіти та необхідністю створення власного національного музичного репертуару для дітей – вокального, хорового, театального.

Перші десятиліття ХХ століття стали періодом активної модернізації та реформ у культурних системах України та Китаю. Якщо в Україні професійна музика для дітей продовжує розвиватися, то у Китаї тільки починають формуватися підвалини її становлення. У музичній культурі обох країн провідну роль відіграють освітній, національно-культурний та ідентифікаційний виміри дитячої тематики. І хоча українська та китайська музичні традиції мають різну історичну тяглість, саме 1900–1930-ті роки яскраво демонструють синхронні процеси переходу від фольклорних форм до авторської дитячої пісні, становлення системи шкільного співу та розвиток початкової фортепіанної педагогіки з її новим репертуаром.

Так в Україні на тлі національного руху виникає потреба створювати власні підручники та дитячі репертуари з ідеєю «музичного виховання» у національному дусі. На хвилі українізації освіти й діяльності «Просвіти», виникає новий пласт дитячого й шкільного репертуару, написаного професійними композиторами. Я. Степовий створює збірки дитячих пісень «Проліски» (опубліковано після смерті композитора 1922 року), «Малим дітям», «Кобзар» на слова Т. Шевченка (1910-ті – початок 1920-х), а також збірник «П’ять шкільних хорів» (видання після смерті композитора 1922 року), які стали основою українського шкільного співу. Г. Давидовський створює низку хорових творів на українські теми, що виконувалися аматор-

ськими, зокрема навчальними, хорами, які відігравали важливу роль у формуванні національно орієнтованого репертуару для молоді. До перших професійних зразків української музики для дітей належать хори К. Стеценка, які увійшли до збірок «Шкільний співаник» (1910–1918) та видань Українського педагогічного товариства, серед яких такі твори як «Веснянка» (1915), «Ластівка» (1916), «Ой у полі криниченька» (1917). Також необхідно назвати твори М. Леонтовича «Гречка» (1909), «Женчик-бренчикок» (1914), «Ой пряду, пряду» (1916) і ранні дитячі пісні С. Людкевича, зокрема «Колискова» (1908) та твори для «Співаника Рідної школи» (1906–1914). Наведені твори (і це, безумовно, неповний перелік) заклали фундамент українського професійного дитячого репертуару початку ХХ століття.

Дитячі фортепіанні збірки українських педагогів і композиторів 1900-1930-х років – від Р. Глієра та Я. Степового до В. Косенка – є важливим етапом становлення професійного репертуару для юних виконавців. Серед них «Дванадцять дитячих п'єс» (1907), фортепіанний цикл «Дрібнички» (1913) та обробки української музики у циклі «Збірник українських творів для фортепіано» (1914) Р. Глієра, а також «Перші кроки неспіливого музиканта» (1914) Я. Степового, «З мого дитинства» (1911) та «Маленький мандрівник» (1922) С. Борткевича, «Три дитячі п'єси» (1929) Л. Ревуцького. Б. Яновський укладає фортепіанну збірку «Бублики. П'єски для дітей» (1926) та інші дитячі п'єси 1925–1927 років. У 1920-ті роки побачила світ збірка для маленьких виконавців В. Барвінського «Наше сонечко грає на фортепіано», трохи пізніше вийдуть друком «Фортепіанні твори для молоді» (1934) Н. Нижанківського. Вершиною професійної композиторської творчості для дітей стане знаменита збірка «Дитячий альбом» (1936) В. Косенка, яка стане каноном української фортепіанної дитячої літератури.

Якщо в Україні професійна музика для дітей почала формуватися ще наприкінці ХІХ – початку ХХ століть, то у Китаї аналогічні процеси розгорнулися дещо пізніше і були безпосередньо пов'язані з реформами освітньої системи та модернізаційними рухами початку ХХ століття. Цьому передувало становлення

шкільної пісні (学堂乐歌), яке було пов'язане з реформами системи освіти наприкінці династії Цін (Qing). Як пише китайський дослідник Лу Сяоань (Lu Xiaohan): «появу нових шкіл, і їх витоків можна простежити ще з 1898 року, коли Кан Ювей (Kang Youwei – Ц.Я.)¹ надіслав імператору Гуансю (Guangxu – Ц.Я.) меморандум “Про прохання заснування шкіл”, у якому чітко пропонував: “будь ласка, вирушайте далеко до Німеччини та ближче до Японії, щоб встановити шкільну систему, просить Міна (Ming) редагувати, і поширити провінціям, повітам і містечкам розвиток шкіл”. Була запропонована нова школа й запровадження “уроків музики”. Надалі реформістські вчені, такі як Лян Цічао (Liang Qichao)² та інші, активно виступали за вивчення західної науки та культури, скасування феодальної освітньої системи, відкриття нових шкіл, а також за поширення серед мас музики й пісень із новим змістом» [7, с. 86].

Лу Сяоань відзначає, що у період формування шкільних пісень активно застосовувалася адаптація західних методів навчання. На ранньому етапі значний вплив мала японська модель і тому китайські композитори, як от Шень Сінгун (Shen Xingong), Цзень Чжимін (Zeng Zhimin) та Лі Шутун (Li Shutong), ство-

¹ Кан Ювей (1858–1927) – китайський вчений-конфуціанець, реформатор, політичний діяч доби пізньої династії Цін і початку Республіки. Виступав за модернізацію Китаю, натхненно спираючись на досвід Японії після реставрації Мейдзі, зокрема у сфері освіти, державного управління та науки. У формуванні шкільних пісень і музичного виховання Кан Ювей є важливою постаттю, оскільки він виступав за впровадження обов'язкового навчання у школах, оновлення системи освіти, включно з музичними та співочими заняттями. Його заклики щодо звернення до західного освітнього й культурного досвіду створили передумови для появи шкільних пісень (学堂乐歌) як частини реформованої шкільної системи Китаю.

² Лян Цічао (梁启超, 1873–1929) – один із найвпливовіших китайських інтелектуалів кінця XIX – початку XX століття: політичний реформатор, історик, журналіст, філософ, теоретик культури. Учень Кан Ювея, провідний представник руху «Сто днів реформ» (1898), спрямованого на модернізацію Китаю. Лян Цічао разом із Кан Ювеем створив інтелектуальне підґрунтя для модернізації освіти, у межах якої з'явилися шкільні пісні *xuetang yuege* (学堂乐歌), перші впливи західної музичної теорії, ідея музики як інструмента національного виховання.

ривали шкільні мелодії на основі японських зразків, які, своєї черги, мали походження з європейських та американських пісенних традицій доби Мейдзі (Meiji)³. Але попри запозичений інтонаційний матеріал, шкільні пісні сформувалися як нова музична форма з яскравою китайською специфікою. Їхні художні засоби та тематичний зміст відображали суспільні реалії, культурні цінності та освітні завдання того часу, що надавало жанру шкільної пісні як мистецької ваги, так і практичного значення.

У центрі уваги були ідеї патріотичного виховання, оскільки через шкільні пісні дітей та юнацтво знайомили з такими поняттями як любов до батьківщини, відповідальність, готовність до самопожер-

³ Китайські музикознавці Вей Чень та Сінь Чень (*Wei Chen* та *Xin Chen*) відзначають, що «починаючи з 1896 року, династія Цін щороку в дедалі більшій кількості відправляла молодь на навчання за кордон, що сформувало першу «хвилю» китайських студентів за межами країни, серед яких були й майбутні музиканти. Й аж до травня 1943 року, коли Міністерство освіти скликало загальне засідання музичної освітньої комісії, там і далі ухвалювали рішення про відправлення музичних студентів за кордон» [10, с. 139]. Більшість китайських музикантів навчалися у Японії. Так Сяо Юмей став одним із перших, хто закінчив навчання спочатку у Токійському імператорському університеті (1909), потім Токійській музичній академії, а у жовтні 1912 року вирушив до Ляйпцизької консерваторії і став першим китайським музикантом, який отримав докторський ступінь за кордоном. Вей Чень та Сінь Чень надають також інформацію щодо інших китайських музикантів, які отримали освіту за кордоном у період 1900–1930-х років. «Чін Чжу (青主) 1912 року виїхав до Німеччини вивчати право, паралельно з композицією та фортепіано. Чжоу Шуань (周淑安) у 1913 році вступив до Новоанглійської консерваторії музики при Гарвардському університеті та до Нью-Йоркської музичної академії, де вивчав фортепіано, вокал і музичну теорію. Лі Шухуа та Жень Гуань (任光) 1919 року вирушили до Франції, відповідно до Ліонської національної консерваторії й музичного факультету Ліонського університету. У 1928 році Тан Шучжень і Чжао Мейбо (譚抒真, 趙梅伯) поїхали на навчання до Японії та Бельгії. Хуан Цзи 1926 року вступив до музичного коледжу Оберлін, а в 1928 – до музичного факультету Єльського університету, де вивчав композицію. Цзян Веньє навчався в Японії: 1929 року вступив до музичної школи Уено в Токіо, де вивчав вокал, а з 1933 року спеціалізувався на композиції під керівництвом Ямади Косаку; під час навчання неодноразово здобував премії на японських конкурсах і був прийнятий до Спілки нових японських композиторів [10, с. 139].

тви в ім'я національного блага. Також приверталася увага до прославлення образу воїна-захисника, що сприяло ствердженню героїчного ідеалу у дитячій свідомості. Однією з популярних пісень цього часу, варто назвати твір Шень Сіньгуна «Гімнастика», яка закликала молодь «займатися військовими вправами й бути готовими боротися за батьківщину. Це також перша його праця у сфері шкільної пісні – широко відома, довговічна й популярна» [7, с. 87].

Шень Сіньгун. «Гімнастика» (体操, Tǐcāo)

7 男儿第一 志气高， 年纪不妨 小， 哥哥弟弟 手相招，
 来做兵队 操。 兵官拿着 指挥刀， 小兵放枪 炮。 龙旗一面
 14 飘 飘， 铜鼓咚咚咚 敲。 一操再操 日日操， 操到身体
 20 好。 将来打仗 立功劳， 男儿志气 高。

Переклад цієї пісні такий:

«Найважливішою рисою для чоловіка є мужність, незалежно від віку. Юні хлопці, помахайте один одному рукою – ходімо виконувати військові вправи. Полководець несе свій меч, а солдати стріляють із рушниць та гармат. Драконівський прапор майорить, мідний барабан гучно б'є. Щодня продовжуймо вправлятися, доки наші тіла не стануть сильними. У майбутньому ми здобудемо славу на полі бою завдяки нашій мужній відвазі».

Структура пісні «Гімнастика» ґрунтується на типовій китайській чотириступеневій риторичній моделі *ці-чен-чжуань-хе* (起-承-轉-合), де *ці* (такти 1–8) означає вступ або початок, *чен* (такти 9–16) – розвиток чи пояснення, *чжуань* (такти 17–20) – перехід або поворот, а *хе* (21–24) – підсумок чи завершення. Подібна структурна організація характерна не лише для пісні «Гімнастика», а й для багатьох інших шкільних пісень

цього періоду, де чітка чотирирозділова форма сприяла легкому засвоєнню мелодії й водночас резонувала з традиційною китайською риторикою ці-чен-чжуань-хе. Саме в цій традиції створювалося багато шкільних пісень початку ХХ століття, зокрема Шень Сінгуном, Цзен Чжимінем (曾志忞, *Zeng Zhiming*), Хуа Чженем (華振, *Hua Zhen*) та іншими музичними педагогами.

Окрему роль мали твори, які повинні були пробуджувати національну самосвідомість і тому композитори нерідко зверталися до тематики історичної спадщини, а також осмислювалися проблеми колоніального тиску і необхідності самоствердження. У межах більш широкого культурного контексту шкільні пісні ставали засобом популяризації нових ідей і цінностей, пов'язаних з модернізацією суспільства, проте вони не втрачали ліричної та філософської глибини. Багатьом з них притаманні роздуми про сенс життя, доброту, моральність. Саме ці пісні виконували важливу роль у формуванні естетичного та етичного досвіду та емоційної чутливості дітей та підлітків. Таким чином, шкільна реформа «Нової культури» 1910–1930 х років стала поштовхом для появи шкільних пісень, які спеціально створювали професійні композитори, а сама дитяча музика – засобом модернізації освіти та виховання нової особистості.

Історики китайської музики справедливо визначають батьком шкільної пісні відомого китайського освітянина та музичного педагога Шень Сінгуна, який у листопаді 1902 року заснував Товариство вивчення музики (音樂講習會, *Yinyue Jiangxi hui*). Не зважаючи на короткий час існування (всього два місяці), це товариство, що знаходилося у Токію, певною мірою досягло своєї мети, а саме – вивчення теорії західної музики та композиції шкільних пісень. Вирішальним роком, коли шкільна пісня закріпилася в китайських школах, зазвичай вважають 1903 рік. У лютому того ж року Шень Сінгун почав викладати хуетанг уеуе у початковій школі Наньян (南洋小学) у Шанхаї⁴. На

⁴ Школа Наньян у Шанхаї заснована у 1896 році за підтримки високопосадовця та реформатора Шень Біня (Sheng Xuanhuai 盛宣怀). Комплекс включав початкові, середні та вищі освітні відділення, які стали основою для майбутнього Цзятунського університету (上海交通大学). Початкова школа Наньян відіграла помітну роль у поширенні шкільних пісень – першого модерного жанру китайської дитячої та освітньої музики.

початку 1904 року, як пише сучасний китайський дослідник Гун Хун'юй (龔鴻煜, *Hong-yu Gong*), Шень Сінгун «разом з іншим педагогом, який здобув музичну освіту в Японії, Гао Яньюнем (高硯雲, *Gao Yanyun*), заснував у Шанхаї музичне товариство, покликане популяризувати роль шкільного співу в освіті та суспільних реформах. Натхнений теплим відгуком на свою діяльність, Шень організував додаткові заняття зі співу для членів елітного Шанхайського навчального товариства (滬學會, *Hu Xuehui*), до якого належав і Лі Шутун. Восени того ж року він створив “Товариство з навчання та практики шкільних пісень” (樂歌講習會, *Yuege Jiangxihui*) при жіночій академії Вубень у Шанхаї (務本女塾, *Wuben Nüshu*)» [4, с. 108]. Слід наголосити, що серед дорослих учасників «Товариства» Гун Хун'юй відзначає таких відомих майбутніх діячів музичної освіти, як от Ся Сунлай (夏頌萊, *Xia Songlai*), Ван Їньцай (王引才, *Wang Yincai*) та У Сінь (吳馨, *Wu Xin*). Важливою подією у становленні музичної освіти стала поява першої китайської музичної «Збірки шкільних співів» (1904), яка у 1912 році була затверджена Міністерством освіти Китаю, а ще через рік у 1913 році світ побачила «Збірка співів Республіки Китай» Шень Сінгуна. Загалом, протягом 1904–1937 років видатний музичний педагог написав понад 180 шкільних пісень та опублікував чотирнадцять томів збірок.

Гун Хун'юй надає цікавий факт, що «наприкінці 1910 року, коли сімнадцятирічний Мао Цзедун вступив до нової школи західного типу в Хунані, він познайомився не лише з “новими знаннями” Заходу, а й із піснями, які його вчитель музики привіз із Японії. Однією з пісень, що назавжди закарбувалася в пам'яті Мао, був “гімн тріумфу з нагоди японської перемоги над росіянами у війні 1904–1905 років» [5, р. 36]. Інший дослідник, один із найвідоміших західних істориків Китаю та автор фундаментальних праць із історії китайської цивілізації Джонатан Д. Спенс (*Jonathan D. Spence*) також акцентує увагу, що: «Перемога Японії над західною державою, якою була Росія, зачарувала учнів, які бачили у цьому приклад можливого відродження власної країни на основі японського надзвичайно швидкого

руху до модернізації через індустріалізацію та конституційні реформи» [9, р. 9].

Як вже було зазначено, серед перших професійних композиторів, які писали авторські дитячі пісні на початку ХХ століття стали Лі Шутун (*Li Shutong*) та Сяо Юмей (*Xiao Youmei*). Їх діяльність знаменує початок формування національного репертуару для дітей, який базувався не лише на фольклорному матеріалі, а й на залученні до китайської музичної освіти європейських педагогічних традицій. Лі Шутун поєднав китайську поетичну традицію з елементами західної музики, створюючи ліричні та емоційно виразні пісні. Проте, він представляв коло композиторів, які були глибоко пов'язані із традиційними китайськими культурними формами. На відміну від Шень Сінгуна, який надавав перевагу простим і буденним мовним формам, Лі Шутун добирав тексти для пісень із таких класичних збірань, як «Шицзін» (詩經, Книга пісень) та «Чусі» (楚辭, Пісні Півдня). Також він поклав на музику вірші видатного китайського поета Лі Бо (李白, *Li Bo* 701–762), Лі Шан'їнь (李商隱, *Li Shangyin* 813–858) та Сінь Цізі (辛棄疾, *Xin Qiji* 1140–1207), використовуючи мелодії з традиційного репертуару, зокрема кунцюй⁵. Використовуючи мелодії з кунцюй, Лі Шутун підкреслював тяжіння до традиційних поетичних форм, класичної музичної естетики, м'яких, ліричних та ритуальних інтонацій. Тобто Лі Шутун свідомо протиставляв «високу» традицію кунцюй західним маршам і простим освітнім мелодіям Шень Сінгуна. У порівнянні з Шень Сінгуном, Лі Шутун значно далі просунувся в опануванні західних теорій композиції. Його вважають першим, хто популяризував у Китаї західну нотну систему (лінійну нотацію), читання нот, фортепіанний акомпанемент і хоровий спів.

Натомість, Сяо Юмей прагнув реформувати музичну освіту, орієнтуючись на впровадження європейських стандартів навчання. У 1919 році, завдячуючи зусиллям Сяо Юмей та Цай

⁵ Кунцюй – один із жанрів китайського театру та найдавніших різновидів китайської опери. Virізняється найбільш вишуканими текстами з великою кількістю класичних алюзій та мелодіями із орнаментами. Зазвичай супровід відбувається на традиційних інструментах діцзи, сяо, піпа, саньсянь, ударні.

Юаньпея (蔡元培, *Cai Yuanpei*), у Пекіні починає діяти Музичний інститут Пекінського університету (Beida Yinyue Chuanxisuo), метою якого була популяризація західної музики та надання відповідної підготовки широкій публіці. У 1927 році Музичний інститут Пекінського університету було перенесено до Шанхаю і перейменовано на Національний музичний коледж.

Праця Лі Цзіньхуея (李锦辉, *Li Jinhui*) 1933 року під назвою «Популярні навчальні матеріали: Підручник і методика музичного навчання в дитячому садку» (大众音乐教科书-幼稚园音乐课本教材及教法) спрямована на розвиток музичної освіти в ранньому дитинстві. Як зазначають Хуан Ї та Лу Фун-Цзіят (*Huang Yi, Loo Fung Chiat*) «аналіз джерел свідчить, що ще у 1923 році Лі спільно з Хуан Біюанем розробив офіційну програму музичної освіти для початкової школи (Li & Huang, 1923). У 1925 році Лі вже був членом комітету, відповідального за створення офіційних навчальних стандартів для дитячих садків і початкових шкіл. Імовірно, ідея створення відповідного підручника виникла в нього ще в 1923 році» [6, с. 263].

Таким чином, у період з 1915 по 1935 роки жанр дитячої (шкільної) пісні набув офіційного статусу у системі музичної освіти у Китаї. Для цього часу є характерною активна розробка навчальних музичних програм, де дитяча пісня впроваджується у початкових та середніх музичних школах. Використовувалися пісні як із традиційними китайськими (або японськими) мотивами, так і пісні на основі західної мелодики із китайськими текстами. Саме цей період можна вважати становленням дитячої пісні як самостійного жанру, що вплинув на розвиток всієї національної музичної культури Китаю.

Завдячуючи зусиллям китайських музикантів, у першій третині ХХ століття з'явилася низка перших професійних музичних закладів. На Півночі це були музичне відділення Пекінського вищого педагогічного училища, Пекінська академія мистецтв, Музичний інститут Пекінського університету. На Півдні – музичні підрозділи Шанхайського педагогічного коледжу, Шанхайська академія мистецтв, Шанхайський університет мистецтв. Створення у 1927 році Національного музичного інституту, яка

у 1929 році перетворилася на Національну музичну консерваторію, стало новою епохою в китайській музичній освіті та сприяло переходу творчості на професійний рівень [10].

Починаючи з 1920-х років у Китаї почав активно поширюватися інструмент фортепіано, місцеві композитори все більше включали його у свої твори. Відомо, що одним із перших західних клавірних інструментів, які потрапили до Китаю, був клавикорд (за іншими даними – клавесин). Близько 1600 року італійський єзуїт подарував його імператору Мін Шеньцзуну (明神宗, *Míng Shénzōng*). Цей жест став знаковою подією в історії східно-західного культурного діалогу пізньої доби Мін та ранньої Цін, коли між Європою й Китаєм активно обмінювалися знаннями та мистецькими уявленнями. Хоч інструмент і не здобув тоді широкого вжитку, саме з цього подарунка почалося поступове знайомство Китаю з європейською клавірною традицією.

Інструмент фортепіано у Китаї завжди асоціювався з образом Заходу і в XX столітті починає сприйматися не лише як новий засіб музичного вираження, а й як інструмент, здатний втілити складні психологічні, емоційні й естетичні образи, зокрема такі тонкі й глибокі, як світосприйняття дитини. У цьому контексті дитячі теми стали особливо значущими, адже композитори бачили у фортепіано потужний ресурс для передачі наївної безпосередності, емоційної відкритості та яскравої уяви дитячого світу. Першими авторами фортепіанних творів для дітей у Китаї на початку XX століття були Сяо Юмей, Лі Шутун, Чжао Юаньжень (趙元任, *Yuen Ren Chao*) та Хуан Цзи (黃自, *Huáng Zì*), які створили навчальні збірки або адаптували прості п'єси для виконання початківцями. Паралельно широко використовувалися адаптовані європейські педагогічні твори (зокрема Ф. Бургмюллера, К. Черні, Ф. Байєра, М. Клементі), які стали основою ранньої фортепіанної освіти.

Хоча Лі Шутун відомий насамперед шкільними піснями, він став одним із перших, хто розпочав укладати фортепіанні супроводи та елементарні вправи для шкільних уроків (з 1905 по 1915 рр.), особливо після повернення з Японії у 1911 році. Його шкільні пісні, зокрема «Любов» (愛, *Ài*) і «Юнак»

(男兒, Nán'ér), містили елементарні фортепіанні фактури, призначені для гри початківців. Примітно, що і до сьогодні йдуть суперечки щодо виникнення перших фортепіанних творів у Китаї. Відоме китайське видавництво «Століття класичних китайських творів для фортепіано соло 1977–1985», вважає несправедливим, що збірки китайських фортепіанних творів зазвичай починаються з «Флейти хлопчика-пастуха» (牧童短笛, 1931) Хе Лютіна (賀綠汀, Hè Lǜtīng). Проте, найпершими китайськими фортепіанними композиціями слід вважати «Вісім квіткових ритмічних форм» (花八板, Huā Bā Bǎn) та «Хвилі річки Сян» (湘江浪, Xiāngjiāng Làng) 1913 року, а також «Марш миру» (和平进行曲, Héping Jìnxíngqǔ) 1915 року, написані Чжао Юаньчжень. Саме вони ознаменували початок китайської оригінальної фортепіанної творчості ХХ століття. Відомими стали і такі твори композитора, як от «Спонтанна п'єса» (偶成, ǒuchéng) 1917 року та «Марш маленьких друзів» (小朋友进行曲, Xiǎoréngyǒu Jìnxíngqǔ) 1919 року. Під час навчання за кордоном багато китайських композиторів також долучалися до написання фортепіанної музики. Це створений 1923 року твір Сяо Юмея «Новий танець райдужного пера» (新霓裳羽衣舞, Xīn Níshāng Yǔyī Wǔ), який відсилає нас до давнього «Танцю райдужного вбрання з пташиного пір'я» (霓裳羽衣舞), описаного відомим китайським поетом Бай Цзюйї (白居易, Bái Jūyì) династії Тан, автором поеми «Пісня про вічний смуток» (长恨歌), твору, де згадується цей танець. А також «Дві двоголосні інвенції» (二部创意曲二首, Èrbù Chuàngyìqǔ Èrshǒu) написані Хуан Цзи 1928 року, коли композитор перебував на навчанні в Єльському університеті. Більшість ранніх творів китайських композиторів сьогодні більш відомі тільки за своїми назвами та не отримали й досі широкого розповсюдження.

Крім того, Сяо Юмей стає одним із засновників китайської фортепіанної педагогіки. У 1925 році він готує до друку «Фортепіанний підручник» (鋼琴教科書) – один із перших системних посібників зі гри на фортепіано китайською мовою. А у 1927 році виходить «Фортепіанний підручник за новою шкільною програмою» (新学制鋼琴教科書), де, за свідченням дослід-

ників [8; 11; 12], є вступна пентатонічна вправа для початківців, яку вважають першою китайською фортепіанною вправою у національному стилі.

Вершиною професійної композиторської творчості у сфері дитячої музики справедливо вважається фортепіанний твір Хе Лютіна «Флейта хлопчика-пастуха», яка була написана у 1934 році й стала першим китайським фортепіанним твором із яскраво вираженим і зрілим національним стилем. Поєднання західної теорії з традиціями китайської музики створює унікальну пасторальну атмосферу, відкривши нову сторінку в історії китайської фортепіанної літератури. Цей твір отримав першу премію на конкурсі фортепіанної композиції, який організував О. Черепнін у Шанхаї в листопаді 1934 року. Обов'язковою умовою було те, що автор мав бути китайцем. Це був перший такий конкурс в історії китайської фортепіанної музики, де вперше обговорювалися поняття «фортепіанні твори з китайським колоритом». Спираючись на західну фортепіанну техніку, Хе Лютін повною мірою розкриває національний характер китайської народної музики. Твір поєднує традиційну форму АВА з характерним для китайської традиції орнаментальним варіюванням, що надає музиці виразного південнокитайського «аромату Цзяннаня», з м'якістю та витонченістю звучання, ліризмом, з використанням пентатонічної мелодії, тонкими *rubato*, тонким фразуванням. У гармонії, щоб уникнути суперечності між функціями тональності та модальною природою народної мелодики, композитор застосовує остинатний бас і паралельні терції, зберігаючи стильову цілісність. Поліфонія побудована на пентатоніці, голоси ведуть діалог, а окремі прийоми нагадують бахівські двоголосні інвенції, поєднуючи західну контрастну поліфонію з китайською поліфонією типу «чжишен-фудяо» (支声复调) – традиційною гетерофонною багатоголосністю. У «Флейті хлопчика-пастуха» західні поліфонічні принципи й китайська мелодична логіка, європейський контрапункт і національна музична мова досягають майже ідеальної взаємодії. Це свідчить про зрілість засвоєння західних технік і водночас про формування виразного «китайського стилю» у фортепіанній музиці першої половини ХХ століття.

Висновки. Дитяча музика в Україні та Китаї у першій третині ХХ століття постає важливим індикатором модернізаційних процесів і націєтворення. В обох країнах вона перестає бути суто педагогічним засобом і перетворюється на потужний інструмент формування нової національної ідентичності, громадянської свідомості та етичних орієнтирів. Попри асиметрію історичного розвитку, у 1900–1930-ті роки обидві традиції демонструють подібну логіку еволюції: рух від фольклорних форм до авторської дитячої пісні, модернізацію через музично-освітні практики, професіоналізацію жанру, інституціоналізацію шкільного співу, формування спеціального репертуару для дитячих хорів та початкової фортепіанної освіти. Важливу роль у цих процесах відіграють композитори-реформатори, які поєднували творчу діяльність із культурно-просвітницькими ініціативами.

Спільною для України та Китаю стає стратегія поєднання національної традиції та запозичених європейських або японських моделей. В українській музиці це виявляється у синтезі фольклору, рідної мови, просвітницьких ідей та академічної композиторської техніки. У Китаї шкільні пісні й ранні фортепіанні твори створюються на перетині традиційної поетичної та театральної спадщини, японських педагогічних зразків і західних музично-теоретичних систем. В обох культурних контекстах дитяча музика стає лабораторією вироблення «національного модернізму», де локальні інтонаційні моделі поєднуються з універсальною мовою західної музики.

Отже, розвиток дитячої музики в Україні та Китаї 1900–1930-х років є не лише історією жанрових і педагогічних трансформацій, а й процесом формування нових моделей культурної пам'яті, естетичної чутливості та уявлень про дитинство. Саме тому цей період становить великий інтерес для сучасних компаративних музикознавчих досліджень і пропонує широкі перспективи для подальшого вивчення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Медведик Галина. Українські композитори – укладачі перших шкільних співаників кінця ХІХ – першої третини ХХ століть. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*. 2016. Вип.17. С. 88–104.

2. Цебрій І. Дитячі опери М. Лисенка та можливості використання їхнього музичного матеріалу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип 41. Том 3. С. 41–46.
3. Campbell P. S., Scott-Kassner C. *Music in Childhood: From Preschool through the Elementary Grades*. 4th ed. Boston (MA): Schirmer Cengage Learning, 2014. 480 p.
4. Gong Hong-yu. Embracing WEstErn music via Japan: On the Beginnings of Modern Music Education in China. *Journal of Music in China*. 2018. Vol. 8, № 1. P. 99–134.
5. Gong Hong-yu. To Sing for the Nation: Japan, School Song and the Forging of a New National Citizenry in Late Qing China, 1895-1911. *New Zealand Journal of Asian Studies*. 2011. Vol. 13, № 2. P. 36–51.
6. Huang, Y., & Loo, F. C. Tracing the legacy: Li Jinhui's influence on Chinese early childhood music education and the evolution of kindergarten music teaching materials. *ArtsEduca*. 2024. Vol. 40. P. 261–271.
7. Lu, X. (2024). The Impact of «School Songs» on Modern Music Education in China. *Journal of Theory and Practice in Humanities and Social Sciences*, 1(4), 86–90. Retrieved from <https://woodyinternational.com/index.php/jtphss/article/view/68>
8. Rong, Jia. Xiao Youmei and the Modernization of Chinese Music Education. *Asian Music*. 2021. Vol. 52, No. 2, P. 4–36. DOI: <https://doi.org/10.1353/amu.2021.0001>
9. Spence, Jonathan D. *Mao Zedong: A Life*. New York / London: Penguin Publishing Group, 2006 208 p.
10. Wei Chen, Xin Chen. Aesthetic Features of China's Original Piano Music in the Early 20th Century. *Theoretical Studies in Literature Theoretical Studies in Literature and Art*. 2012. Vol. 32. № 1. P.138-144.
11. Zhang, J. (张静). 《萧友梅音乐教育思想研究》. [Дослідження педагогічних поглядів Сяо Юмея на музичну освіту]. *Journal of Yellow River Sci-Tech College (黄河科技学院学报)*, 2015.
12. Xie, M. (谢明). 《萧友梅与中国近代音乐教材建设》 [Сяо Юмей і формування сучасних китайських музичних підручників]. *People's Music (人民音乐)*, 2008.

REFERENCES

1. Medvedyk, H. (2016). Ukrainian composers as compilers of the first school songbooks of the late 19th – first third of the 20th century. *Visnyk of the Lviv University. Series Arts*, 17, 88–104.
2. Tsebrii, I. (2021). Mykola Lysenko's children's operas and the possibilities of using their musical material. *Actual Problems of the Humanities*, 41(3), 41–46.
3. Campbell, P. S., & Scott Kassner, C. (2014). *Music in Childhood: From Preschool through the Elementary Grades* (4th ed.). Boston, MA: Schirmer Cengage Learning.
4. Gong, H. (2011). To sing for the nation: Japan, school song and the forging of a new national citizenry in late Qing China, 1895–1911. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 13(2), 36–51.

5. Gong, H. (2018). Embracing Western music via Japan: On the beginnings of modern music education in China. *Journal of Music in China*, 8(1), 99–134.

6. Huang, Y., & Loo, F. C. (2024). Tracing the legacy: Li Jinhui's influence on Chinese early childhood music education and the evolution of kindergarten music teaching materials. *ArtsEduca*, 40, 261–271.

7. Lu, X. (2024). The impact of “school songs” on modern music education in China. *Journal of Theory and Practice in Humanities and Social Sciences*, 1(4), 86–90. <https://woodyinternational.com/index.php/jtphss/article/view/68>

8. Rong, J. (2021). Xiao Youmei and the modernization of Chinese music education. *Asian Music*, 52(2), 4–36. <https://doi.org/10.1353/amu.2021.0001>

9. Spence, J. D. (2006). *Mao Zedong: A life*. Penguin Publishing Group.

10. Chen, W., & Chen, X. (2012). Aesthetic features of China's original piano music in the early 20th century. *Theoretical Studies in Literature and Art*, 32(1), 138–144.

11. Zhang, J. (2015). 萧友梅音乐教育思想研究 [Xiao Youmei's views on music education]. *Journal of Yellow River Sci-Tech College*, 2015.

12. Xie, M. (2008). 萧友梅与中国近代音乐教材建设 [Xiao Youmei and the development of modern Chinese music textbooks]. *People's Music*, 2008.