

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6/784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-16>

Сун Хан

ORCID: 0000-0001-7658-7694

аспірантка

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

vanmona129@gmail.com

СИМВОЛИ І МЕТАФОРИ КВІТІВ У КИТАЙСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТ.

Мета роботи – розкриття специфіки образів природи у китайському камерно-вокальному мистецтві на прикладі символічних смислів у музично-поетичній інтерпретації квітів. **Методологія** дослідження спирається на аналітичний та порівняльно-історичний методи. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні своєрідних ознак прочитання «квіткових» образів у зв'язку з філософсько-естетичними засадами китайської культур. Духовні традиції у китайському мистецтві передбачають інше тлумачення художніх символів і образів, аніж у європейському естетичному світогляді. Згідно з філософією Дао, людина тільки тоді може досягти досконалості, коли зрозуміє красу природи і прагнучиме до єдності з нею. Тому елементи природи, такі як квіти, дерева, тварини, птахи, отримують у національному фольклорі і професійній поетично-музичній творчості різноманітні символічні значення. Відтак видається доречним і актуальним окреслити особливості інтерпретації *signa naturae* – знаків природи – на обраних конкретних прикладах: (茉莉花) «Жасмин» Хі Фана, (曇花) «Епіфілум» Чжао Сіньда до слів Дзі Тона, (梅花引) «Квітуча квітка сливи» Сюй Пейдона до слів Хань Цзіньтін та (月亮花) «Місячна квітка» Лю Хона до поезії Цюй Цон. **Висновки.** Інтерпретація символів квітів у сучасній камерно-вокальній творчості китайських композиторів свідчить про кілька взаємодоповнюваних процесів. Помітною є взаємодія питомої традиційної основи і напливових елементів європейської композиторської техніки, помітних головню у трактуванні партії фортепіано. Фортепіанний акомпанемент не обмежується простим супроводом вокальної мелодії, а нерідко являє собою самостійний і рівновартісний до партії соліста компонент художньої виразності. Водночас у всіх проаналізованих піснях збережені давні національні традиції, які протягом тисячоліть формували музично-поетичне мистецтво Китаю. Звідси походить багатозначність прочитання сучасними митцями символів природи, апеляція до глибоких смислів, закладених у образах квітів у національній філософсько-поетичній спадщині.

Ключові слова: китайське камерно-вокальне мистецтво, образи водної стихії, символічний зміст, музична звукообразність.

Hang Song, Postgraduate Student of the Lviv National M. V. Lysenko Academy of Music

Symbols and metaphors of flowers in Chinese chamber and vocal music of the XX century

Research objective. *The aim of the work is to reveal the specifics of images of nature in Chinese chamber and vocal art on the example of symbolic meanings in the musical and poetic interpretation of colors. The research methodology is based on analytical and comparative-historical methods. The scientific novelty is to substantiate the peculiarities of reading “floral” images in connection with the philosophical and aesthetic principles of Chinese cultures. Spiritual traditions in Chinese art provide a different interpretation of artistic symbols and images than in the European aesthetic worldview. According to the Taoist philosophy, man can achieve perfection only when he understands the beauty of nature and strives for unity with it. Therefore, elements of nature, such as flowers, trees, animals, birds, receive in national folklore and professional poetry and music a variety of symbolic meanings. Therefore, it seems appropriate and relevant to outline the peculiarities of the interpretation of signa naturae – signs of nature – on selected specific examples: Hee Fang’s Jasmine, Zhao Xinda’s Epiphyllum to Ji Tong, Xu Peidong’s Blooming Plum Blossom to Han Jinting, and Liu Hong’s Moonflower Flower to Qu Zong’s Poetry. Conclusions.* *The interpretation of the symbols of flowers in the contemporary chamber and vocal works of Chinese composers indicates several complementary processes. The interaction of the specific traditional basis and influential elements of European compositional technique, noticeable mainly in the interpretation of the piano part, is noticeable. Piano accompaniment is not limited to a simple accompaniment of vocal melody, but is often an independent and equivalent to the part of the soloist component of artistic expression. At the same time, all the analyzed songs preserve the ancient national traditions that have shaped the musical and poetic art of China for thousands of years. Hence the ambiguity of contemporary artists reading the symbols of nature, the appeal to the deep meanings embedded in the images of flowers in the national philosophical and poetic heritage.*

Key words: *Chinese chamber and vocal art, images of the water element, symbolic meaning, musical sound.*

Актуальність теми дослідження. В епоху глобалізації і всеохопності інформаційного простору вельми багатоманітно виявляються перетини культурних традицій Сходу і Заходу. Особливо інтенсивно цей процес протікає у музиці – універсальній мові, зрозумілій всім без перекладу. Проте дуже часто ця «зрозумілість» буває ілюзорною, оскільки східні духовні традиції, зокрема у китайському мистецтві, передбачають інше тлумачення художніх символів і образів, аніж у європейському естетичному світогляді. Одним з таких об’єктів, що своєрідно осмислюється у китайській музично-поетичній

парадигмі, є світ природи. Відтак видається доречним і актуальним окреслити особливості інтерпретації *signa naturae* – знаків натури – на обраних конкретних прикладах з камерно-вокальної творчості сучасних китайських композиторів.

Мета дослідження. Розкриття специфіки образів природи у китайському камерно-вокальному мистецтві на прикладі символічних смислів у музично-поетичній інтерпретації квітів.

Наукова новизна. Обґрунтування своєрідних ознак прочитання «квіткових» образів – як узагальнених, так і конкретизованих («епіфілума», «жасмину», «квітучої гілки сливи», «місячної квітки») – у зв'язку з філософсько-естетичними засадами китайської культури.

Виклад основного матеріалу. Китайська філософська і теологічна думка відзначається особливим ставленням до природи, в чому досить суттєво відрізняється від європейської традиції. Якщо для європейців в процесі розвитку західної цивілізації центром Всесвіту стає людина, здатна змінювати і розвивати навколишнє середовище і змінюватись сама, то для китайців головним є поклоніння і обожествлення природи. Про це свідчать головні ідеї всіх трьох панівних в Піднебесній релігій: конфуціанства, даосизму і буддизму. Згідно з філософією Дао, людина тільки тоді може досягти досконалості, коли по-справжньому зрозуміє красу природу і прагнучиме до єдності з нею.

Тому і окремі елементи природи, такі як квіти, дерева, тварини, птахи, отримують у національному фольклорі і професійній поетичній та музичній творчості різноманітні символічні значення. «Один із найвідоміших прикладів – система «Чотирьох благородних», яку уклав видатний художник і письменник епохи Мін Чень Цзичу. В ній всі найважливіші людські чесноти обґрунтовуються саме через символіку квітів і рослин, що водночас пов'язані і з чотирма порами року. Весняна квітка орхідея уособлює благородство і честь; літній бамбук – силу і душевну чистоту; осіння хризантема – спокій і витримку; зимова слива – здатність протистояти труднощам» [1]¹.

Але не лише ці квіти отримують символічну інтерпретацію в музично-поетичному мистецтві. Китайські філософи, художники, поети і музиканти помічають красу в кожному

¹ Символізм в китайській живописи. Режим Інтернет-доступу: http://www.davinci-school.ru/articles/chinese_symbolism/

природному явищі й елементі та наділяють його глибоким метафоричним значенням, переносячи у художні форми. Відтак формується відмінний від європейського дискурс пейзажної лірики, втілений і в поезії, і в музиці. В ньому відомий український синолог Ярослава Шекера передусім вбачає трансформацію основних релігійно-філософських засад: «Особливість художньої образності пейзажної лірики — яскрава персоніфікація природних реалій, у чому відчувається великий вплив даосизму (концепція всепроникності дао). Природний закон дао зумовлює безперервний плін речей, їх взаємну перетворюваність, взаємопородження і змінність, що знайшло вияв у танській ліриці... одним із основних мотивів буддиських віршів є осягнення суті природи (раптове осяяння, пробудження від мирського сну і постійної метушні)» [5]².

У зв'язку з вищенаведеним твердженням спеціально слід підкреслити, що багатозначний символізм художнього прочитання образів природи притаманний не лише живопису і поезії, але не менш своєрідно передавався засобами музики. Філософська символіка музичних артефактів znana в Китаї з давнини, її ще в першій половині XVII ст. описав Сюй Шан Ін у своєму трактаті «Цитра гірського струмка»: «При виконанні мелодії, сповненої піднесенням (гірським) звучанням, можна змусити слухачів услід за музикою піднятися у високі гори. Коли мелодія наслідує звуки води, слухач може відчути себе немовби похитуючись на хвилях, почути дзюркотіння струмка. Музика може змінювати місцями холод і тепло»³. Хоча здебільшого символізм образів природи в художньому доробку сучасних композиторів спирається на філософські постулати давніх мислителів, так само, як і поезія Танського періоду служить взірцем для літераторів XX–XXI ст., все ж можемо помітити складні і неоднозначні процеси переосмислення «вічних» світоглядних цінностей китайської культури під впливом зближення з європейською культурою на сучасному етапі в зв'язку з глобалізацією і максимальним

² Шекера Я.В. Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VI–X ст.) : дис... канд. філол. наук: 10.01.04 ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006. С. 7.

³ Цит. за: 吴毓清. 古琴艺术研究 / 吴毓清. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2008. (У Ю-Цін. Дослідження давніх струнних інструментів. Шанхай : Вид-во Шанхайського муз. ін-ту, 2008. С. 22.

розширенням інформаційно-музичного поля.

Ці вступні міркування необхідні для того, щоби розкрити символізм образів природи, зокрема метафори квітки, в китайській вокальній музиці ХХ ст. Особливістю жанрової сфери мистецької пісні – солоспіву – є відносно пізня її поява у китайському культурному просторі, позаяк вона інтегрувалася у національну художню традицію відносно недавно, лише у 20-х роках ХХ ст. під впливом німецької *Kunstlied*. Її впровадив у професійну композиторську творчість Сяо Юмей, випускник Лейпцігської консерваторії та Берлінського університету. Відтак дослідники слушно спостерігають «наявність у китайської художньої пісні певної «європейської матриці», що зберігається на різних етапах історичного буття жанру» [2]⁴. Проте у більшості пісень типова для європейської камерно-вокальної музики система музично-виразових засобів органічно поєднується з образною символікою національної культурної традиції.

Згадані особливості музичного виразу, спрямованого на символічне втілення образів квітів у камерно-вокальній творчості китайських композиторів другої половини ХХ ст. – поч. ХХІ ст. на поетичні тексти сучасників, яскраво проявляються у піснях, обраних на підтвердження поданої гіпотези: це (茉莉花) «Жасмин» Хі Фана, (曇花) «Епіфіллум» Чжао Сіньда до слів Джі Тона, (梅花引) «Квітка Муме» Сюй Пейдона до слів Хань Цзіньтін та (月亮花) «Місячна квітка» Лю Хона до поезії Цюй Цон.

«Жасмин» – це одна з найдавніших китайських народних пісень, відома також з назвою «Квіткова мелодія», дуже популярна в різних версіях і регіонах. Чжоу Ї вказує, що «наукові дискусії про пісню «Жасмин» почалися в Китаї близько півстоліття тому. Дослідників, перш за все, цікавлять питання походження пісні. Наприклад, Фен Венці вказує на те, що пісня «Жасмин», відома також як «Квіткова мелодія», є найбільш ранньою опублікованою музичною партитурою в Китаї... Ще одна сфера наукових інтересів китайських авторів пов'язана з осмисленням видозмін інтонаційного і вербального комплексу пісні «Жасмин» на різних етапах її побутування» [4]⁵.

⁴ У Хунюань. Китайська художня пісня: теорія та історія жанру : автореф. канд. дис. за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво, Харків, ХНУМ ім. І. Котляревського, 2016. С. 3.

⁵ Чжоу Ї. Презентація образу Батьківщини в творчості сучасних китайських вокалістів. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. ХІХ–ХХ. С. 285–297.

Фольклорний текст містить кілька виразних символічних алюзій до квітки, які закріпились у китайському світогляді⁶: жасмин як квітка туги кохання; його звабливий солодкавий запах символізує пристрасть (*немає такої запашної, як він*); водночас останній рядок опосередковано вказує на неможливість зберегти надовго красу і звабу (*...я хочу зірвати...його, але боюся, він знов не розквітне*)

Серед багатьох версій побутування ми обрали версію композитора Хи Фана, яка є однією із найпопулярніших в сучасній концертній практиці. Він вніс у фольклорний інваріант певні зміни, наблизивши його до європейської стилістики. Не змінюючи самої вокальної мелодії, він максимально збагатив фортепіанну партію, надавши їй самостійного і вельми важливого значення у розкритті поетичного сюжету. Тому у цьому випадку можна говорити не просто про обробку народної пісні, а, швидше, про авторську вокальну фантазію за народною мелодією.

Вокальна партія – мелодія народної пісні – викладена у традиційному пентатонному звукоряді у доволі широкому діапазоні – від *c* першої октави до *a* другої, з частими висхідними «сплесками» до найвищого тону, що символізують різні градації емоційної палітри. Перший чотиритакт може трактуватись як своєрідний зачин, котрий містить основні мотивні «зерна» пісні, що згодом будуть активно розробляться у варіантних видозмінах. Він одразу вводить у стан піднесеності, нетерплячого очікування, головню завдяки вельми вибагливому ритмічному малюнку, стрімким підйомам і спадам, що імітує схвильовану пристрасну мову. Наступний десятитактовий період (4+6) розвиває закладені попередньо інтонаційні елементи, помічаємо тут вишукану мотивну роботу, «статичку в динаміці», що зрештою відповідає структурі поетичного тексту – повтору першого рядка. Три куплети пісні повторюють вокальну мелодію практично без змін, лише в завершенні композитор додає невелику ефектну коду, яка дозволяє вокалістові яскравіше продемонструвати своє мистецтво.

Натомість дуже розвиненим, зміненим у кожному куплеті є фортепіанний акомпанемент, він містить багато промовистих звукообразальних та ілюстративних деталей, підсилює

⁶ О, жасмин, що за дивна квітка! О, жасмин, що за дивна квітка! Багато трав і квітів у саду, але немає такої запашної, як він. Я хочу зірвати один і носити його, але боюся, він знов не розквітне.

експресію вокальної партії. Основним принципом викладу є характерна для китайського мистецтва загалом вишукана орнаментальність, фортепіанна партія немовби оплітає мелодію, її багата і просторово розосереджена графіка нагадує тонкі лінії квіткового рисунку.

Пісня «Епіфіллум» Чжао Сіньда до слів Джі Тона оспівує красу нічної природи, квітку кактуса епіфілума в тьмяному сяйві місяця і зір. Поетичний текст сповнений звукообразними асоціаціями з таємничою і прекрасною нічною природою та ароматом квітів, але водночас демонструє паралелізм природних явищ та роздумів про людське життя, зашифрованих в пейзажних аналогіях. У цьому і полягає основна принададність і глибина китайської музично-поетичної образності, що успадковується сучасними поетами з культури давнини. «Більшість художніх образів китайської поезії (часопросторові, онтологічні й антропологічні, рослинного і тваринного світу) тісно пов'язана з природою – головним і часто єдиним об'єктом зображення. Образи багатоаспектні – з конкретно-чуттєвої даності одного й того ж предмета зображення залежно від контексту може народжуватися кілька ідей»⁷.

Так і в представленій пісні ключовою образною метафорою, що розкриває смисловий підтекст поезії, є останній рядок: «Хто сказав, що тендітна квітка недовговічна?». В музиці дуже тонко передається настрій нічної задуми і невиразних силуетів на тлі місячного сяйва. Це здійснюється всім комплексом виразових засобів: ладо-тональною барвою *h-moll* – однієї з «найтемніших» тональностей, перевагою низького регістру і динаміки *p*, стриманою графічною лінією фортепіанного супроводу, повторністю коротких двотактових фраз в мелодії. Лише останній епізод, що має передати тендітну красу квітки, контрастує з розміреним приглушеним загальним тоном музичної розповіді: у вокальній партії протягом чотирьох тактів витримується звук *h* першої октави, в той час як у фортепіано стрімко злітають угору легкі арпеджіо, імітуючи срібні переливи арфи.

Подібна інтерпретація поетичної ідеї притаманна солоспіву «Квітуча гілка сливи»⁸ Сюй Пейдона до слів Хань Цзіньтіна.

⁷ Шекера Я. В. Генеза та функціонування... С. 8

⁸ Запис пісні: https://www.youtube.com/watch?v=4MLALZnNRxU&ab_channel=%E4%B8%89%E4%B8%B0%E5%8A%A8%E5%90%AC%E9%9F%B3%E4%B9%90

Його драматургічна основа – контраст між красою і вито-нченістю самотнього квітучого дерева та ранимою душею дівчини, яку ніхто не може зрозуміти. Проте тема самотності подається інакше, ніж в європейській романтичній камерно-вокальній ліриці. При тому, що появу цвіту сливи навесні чекає «шматочок крижаного серця», у творі домінує філософія краси та замилювання, що й зумовлює напрочуд світлу музичну образність, втілену поєднанням колоритної анге-тонно-пентатонної ладовості у вокальній партії та вишукано-фактурним звукописом в інструментальній.

Солоспів викладений у куплетній формі, кожен із двох куплетів якої має просту двочастинну форму: вступ+AB із двовольтним повторенням куплетів зі вступом включно. «У снігу приходять гілки сливового цвіту, / і вони самотні на кручі цвітуть...». Сенс цих поетичних рядків передається у восьмитактовому інструментальному вступі. Він розпочинається на *p* із тонких переливів гармонічних фігурацій від високого регістру донизу по звуках тоніки *e-moll* з доданим квартовим тоном на фоні витриманого у низькому та середньому регістрі арпеджійованого співзвуччя протягом одного такту. Так створюється ефект пленерності, що готує подальший розвиток етики стосунків людини і природи. У вступі вказана етика передається проникливо-патетичним проведенням теми *B* на *f* в октавно-акордовому ускладненні на фоні витриманих арпеджійованих співзвуч і гармонічних фігурацій у середньому прошарку фактури.

Притаманне для музики солоспіву відчуття тонкої плінності буття закладається вже у вступі, що передається як через традиційну для китайської музики ладову мінливість мелодики, так і міноро-мажорну паралельну перемінність *e-moll* і *G-dur* з елементами однойменної перемінності *e-moll* і *E-dur*, ефект якої виникає при використанні субдомінанти з однойменного мажору для гармонізації характерного для народної ладовості підвищеного VI ступеня (який через альтерованість звучить акцентовано, як опорно-смісловий), а також через метричну змінність й органічну неквадратність масштабно-тематичних структур.

Усі вказані вище ознаки витримані у матеріалі обох частин. Тема *A*, яка виявляється в тематичному обрамленні *B* у вступі і приспіві, має особливо тендітне звучання на невисокій динаміці, у середньому регістрі та із прозорою, з елементами

арабесковості, інструментальною фактурою. Вона являє собою період 3+3+2+3 такти, викладається у безпівтоновому звукоряді e-g-a-h-cis, що розвивається навколо квінтового тону і доповнюється допоміжним звуком fis, етнічний колорит посилюється завершальними витриманими звуками, взятими з форшлагами. Так у поетичному тексті змальовується слива, що «самотньо цвіте на скелі».

Кульмінація почуттів здійснюється у розвитку теми В, що має структуру 2+2+4 такти. Вона знаменується словами «хто моя душа?», «хто зрозуміє мої почуття?». Мелодична лінія починається з вершини g², яка стає опорно-смісловим центром її розвитку, і рухається по низхідному варіанту звукоряду g-a-h-d-e із прохідним fis на фоні тонального мислення G-dur в інструментальній партії. Ця тема ширшого діапазону, містить активні ходи на висхідну чисту кварту та низхідну велику сексту. В останньому чотиритакті повертається основна тональність, де у вокальній партії знову, як і в темі А, маркером етнічного колориту є підвищений VI ступінь (cis). Тонка проникливість, що звучала на початку вступу, з'являється у завершенні солоспіву, що супроводжує слова «аромат квітів сливи є незайманим... / хто шукає мене? / Я дам тобі першу гілку на східному вітрі, і я дам тобі зібрати всі квіти».

Натомість солоспів «**Місячна квітка**» композитора Лю Хона до тексту відомої китайської поетеси Цюй Цон написаний для тенорового голосу, переносить слухачів у іншу образно-семантичну сферу, у якій символ квітки несподівано набуває суспільно-патріотичного звучання. Мова йде про «кришталево засніжену гірську заставу», де чути кінський тупіт, і де зростає «білий, як срібло, великий, як нефритовий диск... як Місяць... соняшник крижаних вершин». Квітка «розправляє пелюстки, щоб спостерігати, як ідуть патрулі» та слухає пісню командира застави Бубаїті. Ідея твору полягає у захопленні квіткою одним із уособлень батьківщини та її народу, що оберігає свої кордони. А відтак мелодика має розспівний характер, притаманний для стилю ліричної масової пісні, та куплетну форму А=В із двовольтовим завершенням і кодою. Прикметно, що у творі використовується не пентатонна ладовість, а гармонічний cis-moll, та нескладна, класичного плану, гармонія, із переважанням головних тризвуків і DD. Мелодія солоспіву побудована на висхідних широких ходах по звуках тризвуків, кварто-квартових ямбічних стрибках та їх заповнення, що

створює ефект широти простору рідної землі та висоти гір, де на кінній заставі цвіте великий білий соняшник.

У цілому, для твору характерна квадратність структур. Тема А викладена у формі періоду із двох восьмитактових речень, у розвитку теми В, протяжність якої становить 26 тактів, відіграло роль кульмінаційне наростання, що, утім, не порушує загальної природи квадратності (тема починається з чотиритактової фрази), а лише розширює її. Особливістю музичного розвитку тематизму у солоспіві є канон між вокальною та інструментальною партіями у заспіві А, що долучає солоспів до низки інших прикладів цього типу розвитку у пісенному жанрі в європейській музиці. Музичній мові солоспіву притаманна яскрава зображальність. Це імітація далеких звуків тупоту коней на заставі короткими фразами із пунктирним опорно-смысловим моментом, викладеними у вступі двооктавним подвоєнням у високому і середньому регістрах на фоні витриманої тонічної і субдомінантової гармонії. Елементи, що символізують ходу, згодом звучатимуть у приспіві (В), особливо яскраво проявляючись у синкопованій ритмічній формулі в інструментальній партії.

Твір завершується піднесеною кодою, в якій поступенний висхідний рух, із ритмічним збільшенням, до витриманої протягом чотирьох тактів тоніки, що пафосно звучить у вокальній партії, підтримується поодинокими арпеджіюваними акордами автентичного співставлення та фігураціями по звуках заключного тонічного тризвуку із доданим секундовим тоном. Так висловлюється захоплення квіткою, якій присвячена пісня командира Буйбаїті.

Висновки. Інтерпретація символів квітів у сучасній камерно-вокальній творчості китайських композиторів свідчить про кілька взаємодоповнюваних процесів у професійній музичній культурі Піднебесної. Безперечно, помітною є взаємодія питомої традиційної основи і напливових елементів європейської композиторської техніки, помітних головню у трактуванні партії фортепіано. Фортепіанний акомпанемент найчастіше не обмежується простим супроводом вокальної мелодії, а нерідко являє собою цілком самостійний і рівновартісний до партії соліста компонент художньої виразності. Водночас у всіх проаналізованих піснях вельми важливим є і збереження давніх національних традицій, які протягом

тисячоліть формували неповторне музично-поетичне мистецтво Китаю. Звідси походить багатозначність прочитання сучасними митцями символів природи, апеляція до глибинних смислів, закладених у образах квітів у філософсько-поетичній спадщині давнього східного народу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Символізм в китайській живопису. URL: http://www.davinci-school.ru/articles/chinese_symbolism/.
2. У Ю-Цін. Дослідження давніх струнних інструментів. Шанхай : Вид-во Шанхайського муз. ін-ту, 2008 吴毓清. 古琴艺术研究 / 吴毓清. - 上海 : 上海音乐学院出版社, 2008.
3. У Хунюань. Китайська художня пісня: теорія та історія жанру : автореф. дис... канд. мист. за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво ; Харків, ХНУМ ім. І. Котляревського, 2016.
4. Чжоу І. Презентація образу Батьківщини в творчості сучасних китайських вокалістів. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. XIX–XX. С. 285–297.
5. Шекера Ярослава Василівна. Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII–X ст.) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.04 ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006.

REFERENCES

1. Symbolism in Chinese painting. Internet access mode: http://www.davinci-school.ru/articles/chinese_symbolism/ [In Russian]
2. U, Yu-Qing. (2008). Research of ancient string instruments. Shanghai: Shanghai Museum Publishing House. Inst. 吴毓清. 研究 艺术研究 / 吴毓清. - 上海: 上海音乐学院出版社 [In Chinese].
3. In Hongyuan.(2016). Chinese art song: theory and history of the genre. Author's ref. cand. dis. in the specialty 17.00.03 – Musical Art, Kharkiv, KhNUM named after I. Kotlyarevsky [In Ukrainian].
4. Zhou, Y. (2020). Presentation of the image of the Motherland in the work of modern Chinese vocalists // Aspects of historical musicology: collection. Science. articles. Kharkiv: KhNUM. Issue. XIX–XX. P. 285–297 [In Ukrainian].
5. Shekera, Yaroslava Vasylyvna (2006). Genesis and functioning of artistic images in Chinese poetry of the Tang period (VII-X centuries): author's ref. dis ... cand. philol. Sciences: 10.01.04 / Kyiv National University named after Taras Shevchenko. K. [In Ukrainian].