

УДК 78.01/78.03+784/78.087.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-29>**Ло Хуйсюань**

ORCID: 0009-0006-8744-3972

здобувачка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[lhxfelicia@gmail.com](mailto:lhxfelicia@gmail.com)

## ГЕНЕЗА ТА ПРОВІДНІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

**Мета роботи** — дослідити загальну генезу та визначити провідні жанрово-стильові тенденції у камерно-вокальній творчості китайських композиторів у світлі проблеми виконавської інтерпретації. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному поєднанні музикознавчо-аналітичного та виконавсько-інтерпретаційного аспектів вивчення камерно-вокальної творчості китайських композиторів у широкому культурно-історичному контексті, з виділенням провідного значення загального генезису і подальшого становлення даної жанрової галузі китайської музики. **Наукова новизна** даної роботи полягає у значно оновленому підході до вивчення камерно-вокальних циклів китайських композиторів, з виділенням провідних аспектів формування цілісності музичної форми на основі мелодійної мови, що спирається на традиційні для китайського мистецтва вербальні та музично-мовні принципи.

**Висновки.** Камерно-вокальний цикл як особливий жанр і форма вокального мистецтва, стає невід’ємною частиною духовного життя китайської культури та завойовує визнання серед сучасної китайської аудиторії. Китайська музика, особливо камерно-вокальна, завжди була під значним впливом філософських концепцій, які протягом тисячоліть склали змістову основу культурного та музичного «коду» нації. У китайській камерно-вокальній музиці існує особливий зв’язок зі словом, який виражається в їхньому тісному злитті та взаємовпливі. Пентатоніка є невід’ємною частиною китайського мелодійного ландшафту, а її вивчення, так само як і її походження в культурі Китаю, відображає особливості світогляду давніх музичних традицій. Вивчення сучасного стану китайської вокальної культури органічно вписується в теорію камерно-вокального жанру, розроблені вітчизняними та зарубіжними дослідниками. Виявляється, що китайські композитори повністю сприйняли європейські досягнення у створенні камерно-вокальних циклів, запозичивши історичну модель, сформовану в європейській

камерно-вокальний творчості XIX–XX ст. При цьому вони наповнили її національним змістом, специфічними образами та музичними елементами, які відображають культурні та філософські традиції Китаю.

**Ключові слова:** китайська традиційна музика, музично-філософська система, камерно-вокальне мистецтво, жанр, стиль, національний стиль, камерно-вокальний цикл, циклічність, композиційна форма, музичний текст, текстологічний підхід, виконавська інтерпретація, виконавська форма.

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

**Genesis and leading genre-stylistic trends in the chamber-vocal works of Chinese composers: on the problem of performance interpretation**

**The aim of the study** is to explore the general genesis and identify the leading genre-stylistic trends in the chamber-vocal works of Chinese composers in the context of performance interpretation. **The research methodology** is based on a comprehensive combination of musicological-analytical and performance-interpretational approaches to the study of chamber-vocal works of Chinese composers within a broad cultural-historical context, highlighting the significance of the overall genesis and the subsequent development of this genre area in Chinese music. **The scientific novelty** of this work lies in a significantly updated approach to the study of chamber-vocal cycles by Chinese composers, with an emphasis on the key aspects of forming the integrity of musical form based on a melodic language that draws upon traditional verbal and musical-linguistic principles inherent in Chinese art.

**Conclusions.** The chamber-vocal cycle, as a unique genre and form of vocal art, becomes an integral part of the spiritual life of Chinese culture and gains recognition among modern Chinese audiences. Chinese music, particularly chamber-vocal music, has always been heavily influenced by philosophical concepts that for millennia have formed the core of the cultural and musical “code” of the nation. In Chinese chamber-vocal music, there is a special connection with the word, expressed in their close fusion and mutual influence. Pentatonicism is an essential part of the Chinese melodic landscape, and studying it, as well as its origins in Chinese culture, reflects the worldview characteristics of ancient musical traditions. The study of the current state of Chinese vocal culture fits organically into the theories of the chamber-vocal genre developed by both domestic and foreign researchers. It turns out that Chinese composers fully embraced European achievements in the creation of chamber-vocal cycles, adopting the historical model formed in European chamber-vocal works of the 19th–20th centuries. At the same time, they infused it with national content, specific imagery, and musical elements that reflect China’s cultural and philosophical traditions.

**Key words:** Chinese traditional music, musical-philosophical system, chamber-vocal art, genre, style, national style, chamber-vocal cycle, cyclicity, compositional form, musical text, textological approach, performance interpretation, performance form.

**Актуальність теми роботи.** Камерно-вокальний цикл як самостійна та автономна жанрова форма є відносно новим явищем у загальній еволюції китайської професійної музики. Процес європеїзації музичної мови, що у другій половині ХХ століття перейшов у нову фазу, суттєво вплинув на еволюцію китайської музичної культури, що підтверджується створенням камерно-вокальних циклів сучасними китайськими композиторами, зокрема такими творами, як «Сон у червоному теремі» Ван Ліпіна, «П'ять віршів Лі Цінчжао» Ван Цзяньчжуна, «Подорож на Захід» Сюй Цзінціна, «Три вірші поезії династії Тан» Лі Інхая, «Збірка віршів Діанси» Дін Шанде, та баг. ін. В цих вокальних циклах формується своєрідна панорама нового для Китаю жанру, що виражається через образно-поетичні мотиви, музичний зміст, структуру та музично-драматургічні принципи що надають можливість створення, в тому числі, й виконавської форми камерно-вокального циклу. У цих творах чітко проявляється національний колорит, який простежується як у виборі поетичних текстів, так і в інтонаційній та мелодичній специфіці, а також у ладо-гармонічному мисленні. Водночас є помітним й вплив європейських музичних інновацій Новітнього часу, таких як додекафонні, серійна та сонористичні техніки, звернення до хроматичної гармонічної структури, політональності, тощо. Лише у 80-х роках ХХ століття в Китаї з'явилася невелика група композиторів, яка розпочала створення вокальних циклів з фортепіанним супроводом. Запозичуючи європейську форму, китайські композитори наповнили її новим художнім змістом, що ґрунтувався на національно-стильових традиціях. У своїх творах вони творчо підходили до вирішення питань музичної форми, як окремих частин, так і цілого циклу, приділяючи особливу увагу змістовній та музично-виразній сторонам.

Попри яскраво виражений національний колорит, глобальні процеси оновлення музичної мови здійснюють значний вплив на творчість китайських композиторів, а друга половина ХХ століття стала для них періодом активного сприйняття європейських авангардних напрямків, що супроводжувалося свідомим прагненням зберегти національну самобутність як у світогляді,

так і в музичній мові. Це призвело до глибокого філософського переосмислення музики та бажання відобразити в ній людське життя, красу рідної природи і поезію в контексті сучасних звукових засобів. Слід відзначити, що новизна для китайської музичної культури полягає не лише в появі жанру вокального циклу, але й у використанні фортепіано як ключового ансамблевого інструмента, що стало проявом новаторського підходу, адже традиційний китайський музичний менталітет базувався на інших інструментальних та музично-інтонаційних принципах. Сучасні китайські композитори побачили у фортепіано нові художні можливості для втілення своїх творчих задумів, як у сольному виконанні, так і в поєднанні з вокалом, а особлива увага приділялася різноманітним способам мелодійного інтонування текстів давньокитайської поезії, які органічно поєднувалися з гармонійно насиченою фортепіанною фактурою.

Аналіз та простеження загальної генези камерно-вокального циклу як нового явища для китайської музики, визначення його походження та розгляд провідних жанрово-стильових настанов, в тому числі з позиції втілення в них національно-музичної специфіки є важливим і актуальним завданням як для китайської, так і для вітчизняної музикознавчої думки. Не менш значущим для музикознавства є дослідження процесу інтеграції європейського камерно-вокального циклу у нове культурне середовище, де він збагачується національними композиторськими ідеями; більше того, вокальні цикли сучасних китайських композиторів суттєво розширили жанрову палітру композиторської творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть, надаючи даній жанровій галузі китайської музики глобального культурного значення.

**Мета роботи** – дослідити загальну генезу та визначити провідні жанрово-стильові тенденції у камерно-вокальній творчості китайських композиторів у світлі проблеми виконавської інтерпретації. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному поєднанні музикознавчо-аналітичного та виконавсько-інтерпретаційного аспектах вивчення камерно-вокальної творчості китайських композиторів у широкому культурно-історичному контексті, з виділенням провідного значення загаль-

ного генезису і подальшого становлення даної жанрової галузі китайської музики.

**Виклад основного матеріалу.** Китайська культура має багатомілітну історію розвитку, про що свідчать багаточисленні літературні першоджерела, які розповідають про походження китайської вокальної музики ще в епоху матриархату (близько 6000 років до нашої ери). Давньокитайська музична філософія бере свій початок у трактаті «І цзін» (Книга Змін), написаному приблизно у 700 році до н. е. Ця праця відображає уявлення і почуття китайських предків щодо природи, суспільства, праці, життя та первісних релігійних вірувань, які існували ще до епох династій Інь і Шан (близько 1300–1046 рр. до н. е.). «І цзін» є першим і одним з найважливіших класичних творів китайської філософії, який заклав основи традиційної культури Китаю. У ньому міститься інформація про філософію, політику, життя, літературу, мистецтво, науку та інші аспекти духовної спадщини. Гексаграма Юй поєднує людину з природою, а також музику з природними явищами. У «Юй» зазначено: «Після приходу весни піднімається ян-ці і стикається з інь-ці, створюючи грім, а його вібрація оживляє все живе, формуючи гармонійний музичний образ» [6].

Музика відіграла важливу роль у житті давнього китайського суспільства, у тому числі музика ставала необхідною складовою та постійним елементом життя китайських імператорів, які використовували її для прославлення своїх заслуг і супроводжували нею релігійно-обрядові дії, у тому числі й жертвопринесення богам та предкам. Давні китайці вчилися розпізнавати ритм, слухаючи крики птахів, і складали музику за допомогою восьми видів музичних інструментів, керуючись прагненням відтворити звуки природи, такі як відлуння гір і долин, у своїх піснях, а у міфології існували особливі теорії, пов'язані з жертвопринесеннями, магією, поклонінням тотемам і наслідуванням природних відчуттів, що надихало музичну творчість. Ці роздуми містили основи китайської музичної філософії, які стали вихідною точкою для формування музичних ідей наступних поколінь [7].

Династія Чжоу змінила попередній порядок, при якому князі жили в гармонії, а царська родина займала унікальне становище. Дворянство суворо дотримувалося детально розроблених правил, що стосувалися масштабів і форм музичних творів, які використовувалися відповідно до встановлених норм, а ритуально-музична система була концентрованим вираженням культурних доміант династії Чжоу, виступаючи не тільки як збірник законів та правил, а й як критерій поведінки різних верств суспільства. Після того, як цар Чжоу У скинув династію Шан, правителі Західної династії Чжоу встановили стабільну політичну систему для зміцнення свого правління. Для підтримки влади династії Чжоу було розроблено чотири ключові системи: феодална, землекористування, патріархальна і ритуально-музична [9]. Музично-філософська система цього періоду охоплювала різні аспекти, включаючи взаємозв'язок музики з природою, суспільством і ритуалами, а також включала питання музичної композиції. Особлива увага приділялася політичним і моральним питанням, що згодом було успадковано конфуціанством. Моїзм трансформував ці ідеї, однак, коли даосизм їх піддав критиці, філософія Чжоу не змогла повністю звільнитися від впливу даоської думки [9].

Конфуцій (551–479 рр. до н. е.) заклав основи конфуціанської школи, яка згодом стала ядром китайської культури, а у своїй філософії та політичних поглядах він приділяв особливу увагу питанням моральності та виховання. Центральне місце в його вченні займали ідеї людинолюбства (жень), які він вважав найбільш досконалим вираженням. Музиці Конфуцій надавав особливого значення, вважаючи, що вона сприяє регулюванню моральних та естетичних питань, а також здатна допомагати вирішенню складних соціальних протиріч. Він наголошував на важливості соціальних, політичних і виховних функцій музики, вважаючи, що її філософія повинна слугувати добробуту та щастю людей моральності [2].

«Юе-цзі» (близько 202 р. до н. е. – 8 р. н. е.) є першим твором, який представляє відносно повну систему музичної філософії в Китаї, і одним із найдавніших трактатів з теорії музики. Цей

трактат узагальнює конфуціанську музичну філософію доцїньського періоду, підсумовуючи ключові ідеї, пов'язані з розумінням ролі та значення музики в конфуціанському світогляді.

Ідеї викладені в «Юе-цзі» мали значний вплив на розвиток китайської музики протягом більш ніж двох тисячоліть. Ця праця охоплює безліч важливих питань філософії музики, має надзвичайно багатий зміст і займає унікальне місце в давньокитайській музичній філософії. У «Юе-цзі» міркування про музику тісно переплітаються з концепціями неба, землі, природи, держави та суспільства, а також із феодалними й патріархальними ритуалами, що надає їм особливого філософського значення. Традиційна китайська інструментальна та вокальна музика базується на єдиній пентатонічній системі, що забезпечує їй спільність у мелодичному розвитку та вільній ритміці, побудованій на імпровізаційних елементах [12]. Традиційна музика є безцінним джерелом натхнення для створення сучасної китайської музики, а композитори XX—XXI століть регулярно звертаються до цього невичерпного культурного спадку у своїх творах.

Як свідчать багаточисленні дослідження давньокитайської культури, поезія та музика знаходились у постійній діалогічній взаємодії, щор підтверджується тим, що музика мала значний вплив на зміст, тематику, форму та стиль китайської поезії, а також відіграла важливу роль у її зародженні, поширенні та розвитку в різні епохи. Саме слово «поезія» складається з двох ієрогліфів, які означають «вірші» та «пісні», що підкреслює їхню тісний взаємозв'язок; з іншого боку, надихаючись давньокитайською поезією, музика втілювала у суто музичних формах поетичні образи, підтверджуючи думку про близькість цих двох видів мистецтв. Кожен вірш, представлений у «Книзі пісень» («诗经»; «Шицзін»), першій поетичній антології Давнього Китаю, був призначений для виконання у музичній формі. Цей збірник складається з трьох частин: «Звичаї», «Оди» та «Гімни», які класифіковані залежно від характеру музики, що супроводжувала ці вірші.

Династії Тан і Сун є двома найважливішими періодами в історії китайської літератури. У цей час з'явилися два визна-

чних літературних жанри: танська поезія та сунські цзи. У січні 1993 року видавнича компанія «Міжнародна культура» вперше опублікувала «Повне зібрання танської поезії, відредатоване імператором у період Канси», що включає 49 403 вірші та 2873 імен поетів [13]. Династія Сун була періодом розквіту жанру цзи (цзи — китайська назва для пісенних віршів), хоча його витоки можна простежити ще в епоху Тан. Згідно з «Повним зібранням сунських цзи» та «Додатковими записами сунських цзи» [8], ці антології містять понад 20 000 пісенних віршів і згадують імена понад 1430 поетів.

Музична краса китайської поезії виражається через ритм і риму мови, ритм також здатний викликати психологічний відгук у читача, створюючи особливе відчуття гармонії. Одним із шедеврів Лі Цінчжао є вірш «Шеншенмань» («Неспішні краплі дощу» з циклу «П'ять віршів Лі Цінчжао»). Це творіння визнано унікальним поєднанням музичної та поетичної краси, наповненої численними смисловими та естетичними вимірами, що втілюється у особливих принципах побудови музичної форми.

Музична форма розглядається як тип композиції (або «форма-схема» за Б. Асаф'євим [1]) для однорідних виконавських складів, зокрема для сольного голосу. Вокальні та камерно-вокальні форми в європейській музиці, за класифікацією В. Холопової, поділяються на тексто-музичні, інструментально-вокальні та чисто вокальні [5]. Камерно-вокальні цикли сучасних китайських композиторів належать до категорії тексто-музичних форм, які відрізняються особливою жанровою специфікою, що знаходить своє вираження у музично-драматургічній побудові твору. Також варто звернути увагу на позицію К. Ручьєвської, яка зазначає, що «на початку ХХ століття зароджується, а в другій половині століття розвивається процес жанрових мутацій, що відбувається паралельно із загальною еволюцією культури... Поступово одні жанри витісняються іншими, ...однак при цьому зростає деталізація та збільшується кількісний склад жанрової системи» [4, с. 30].

Більшість вокальних циклів сучасних китайських композиторів насичені новаторськими елементами, що відображають



музичні тенденції другої половини ХХ століття. Ці цикли, з одного боку, демонструють жанрову мутацію, а з іншого – їхній зміст значно розширює жанрові межі сучасної музики, вносячи нові елементи в розуміння циклічної музичної форми та принципи циклізації. У сучасних музикознавчих роботах під камерно-вокальним циклом зазвичай мається на увазі цикл романсів або пісень, що об'єднані загальною ідеєю, загальною художньо-образною спрямованістю та спільним музично-інтонаційним комплексом.

Камерно-вокальні цикли китайських композиторів поєднували національно-музичні принципи з надбаннями європейської музичної культури, що значно розширило художні та музично-драматургічні можливості даної жанрової сфери та вплинуло на розвиток циклічної форми загалом. Аналіз вокальних циклів китайських композиторів демонструє, що жанрова природа і структура музичної форми камерно-вокального циклу були ретельно осмислені та адаптовані. Спираючись на європейський композиторський досвід, сучасні китайські композитори змогли створити унікальні зразки цього жанру, наповнивши їх національним колоритом та багатим образним змістом.

У китайському музикознавстві існує думка, що термін «камерно-вокальне мистецтво» як концепція був запозичений з Європи і введений у Китаї на початку ХХ століття в рамках процесу «західного навчання, що поширюється на Схід» [10]. Однак цьому твердженню можна протиставити реальний процес розвитку китайської музики в 20–40-х роках ХХ століття, коли сольна пісня виявляла надзвичайну активність як у композиторській, так і в народній творчості. Жанрове різноманіття нових пісень цього періоду, які увійшли до побуту китайської музичної культури, вражає: серед них можна виокремити ліричні, дівочі, чоловічі, героїчні, визвольні, військові, трудові та жартівливі пісні. Такий жанровий спектр свідчить про самостійність і глибину розвитку китайського камерно-вокального мистецтва. Китайські пісні цього періоду закріпили в народній свідомості певні інтонаційні норми Новітнього часу, які, за переконанням Б. Асаф'єва, «збагатили словник усної народної традиції» [1].

Це стало важливим етапом, що підготував якісний перехід у Новому Китаї від окремих пісень до створення циклічних форм, таких як камерно-вокальні цикли з фортепіанним супроводом.

Початковий етап розвитку сучасної китайської камерно-вокальної традиції бів пов'язаний з процесами, що розгорталися у ХХ столітті. Шкільні музичні класи стали ключовим інструментом поширення західної музичної культури серед населення, особливо серед учнів, які почали опановувати нотну грамоту, а поява перших вчителів музики зіграла значну роль у розвитку нової музичної культури Китаю. Курс «Музично-пісенна школа» був розроблений за зразком західної освітньої системи, що сприяло інтеграції західних музичних традицій у китайське суспільство. Треба відмітити, що спочатку китайська музично-освітня система орієнтувалася на японську модель навчання, що було пов'язано з тим, що після Реставрації Мейдзі в 1868 році Японія почала активно запозичувати західні політичні системи, наукові досягнення, технології та освітні моделі. У результаті більшість перших китайських студентів обрали Японію для навчання за кордоном. Усвідомивши важливість національної спрямованості сучасної музичної освіти, вони почали вивчати нові знання і, повернувшись до Китаю, стали першими вчителями музики.

Першою шкільною музичною піснею в Китаї стала «Гімнастика військових навчань» («体操-兵操»), створена у 1902 році педагогом Шень Сінгуном (沈心工, 1870–1947), який використав мелодію японської дитячої пісні «Гра з тінями рук» і написав власний текст [11]. Шень Сінгун став першим учителем музики на початковому етапі розвитку музичної освіти в сучасних школах Китаю. Протягом свого життя він створив понад 180 пісень, багато з яких базувалися на іноземних мелодіях, хоча деякі спиралися на китайські народні мотиви. Його внесок у розвиток «Музично-пісенної школи» був значним і мав великий вплив на формування сучасної музичної культури Китаю.

Лі Шутун (李叔同, 1880–1942) – видатний китайський музикант, викладач мистецтв, каліграф, театральний діяч і один із піонерів китайської драматургії. За своє життя він написав 10 пісень, найвідомішою з яких є «Прощай» («送别»). Для

цього твору Лі Шутун використав мелодію американської пісні композитора Джона Паунда Отуея «Мріючи про дім і матір» («Dreaming of Home and Mother», 1915).

Цзен Чжимін (曾志忞, 1879–1929) – визначна постать в історії китайської музики ХХ століття. Він був музичним активістом періоду «Музично-пісенної школи», а також одним із перших теоретиків у сучасній китайській музиці та піонером у сфері музичної освіти. У 1903 році в журналі «Цзянсу», який був складений і виданий у Токіо, Цзен Чжимін опублікував «Легенду про теорію музики», «Метод співу і навчання», а також шість пісень із використанням музичної нотації та цифрового запису. Це була перша публічно видана нотація для шкільних пісень у Китаї.

Створення камерно-вокальних романтичних пісень у Китаї почалося в 1920-х роках. Романтична пісня, яка зародилася в Європі наприкінці ХVІІІ – на початку ХІХ століття, була ліричною композицією в куплетній формі, де важливу роль відігравав поетичний текст. У 1920-х роках художні пісні почали з'являтися й у Китаї, досягнувши піку популярності в 1930-х роках. Композитори використовували європейські моделі композиції, щоб адаптувати китайську поезію до романтичних пісень з національними особливостями. Ці китайські романтичні пісні заклали основу нового китайського камерно-вокального мистецтва, хоча спочатку вони були відомі як кампусні пісні.

З часом у межах «Кампусної пісні» почали з'являтися складніші твори, які демонстрували зростання професіоналізму композиторів. Визначними авторами цього періоду були Сяо Юмей (萧友梅), Чжао Юаньжень (赵元任), Цин Чжу (青主), Хуан Цзи (黄自) та інші. Романтичні пісні 1920–1930-х років мали значний вплив на подальший розвиток китайського камерно-вокального мистецтва, ставши важливим етапом його еволюції.

Починаючи з середини ХХ століття розпочинається нова епоха у китайському музичному мистецтві, обумовлена суттєвими соціо-політичними змінами у країні, що сприяло прагненню музикантів і композиторів на пошук нових творчих ідей. У цей період стильові параметри та музична мова камерно-вокальних творів стає новаторським порівняно з попередніми ета-

пами. Композитори приділяли велику увагу розвитку національного стилю, активно збираючи народні пісні та досліджуючи музичні традиції різних регіонів Китаю, засвоюючи одночасно й західні техніки композиції. Тим самим вони продовжували вивчати історичні національні мелодії, створюючи нові теми у контексті традиційної культури й наповнюючи її новим змістом, щоб зберегти й розвивати національні особливості китайської музичної культури. До кінця ХХ століття в Китаї, на тлі активного розвитку пісенної творчості, виникли передумови для створення камерно-вокальних циклів, об'єднаних поетичною темою, музичною інтонацією та сюжетом, заснованим на знакових літературних творах, що стає свідченням надзвичайної важливості жанрової сфери камерно-вокального циклу в сучасній китайській музичній культурі.

**Висновки.** Камерно-вокальний цикл як особливий жанр і форма вокального мистецтва, стає невід'ємною частиною духовного життя китайської культури та завойовує визнання серед сучасної китайської аудиторії. Китайська музика, особливо камерно-вокальна, завжди була під значним впливом філософських концепцій, які протягом тисячоліть склали змістову основу культурного та музичного «коду» нації. Таким чином, музика була тісно пов'язана з китайською філософією. Багато аспектів музичної філософії формувалися під впливом буддистських і даоських ченців та розвивалися як частина релігійної доктрини. Ці ідеї неможливо уявити без ключових категорій китайської філософії, таких як Дао, концепція «самоусунення» (Юе-цзи), а також поняття творчої енергії Ши. Усі ці філософські концепти знайшли відображення в музичному змісті та виразних засобах китайської музики.

У китайській камерно-вокальній музиці існує особливий зв'язок зі словом, який виражається в їхньому тісному злитті та взаємовпливі. Пентатоніка є невід'ємною частиною китайського мелодійного ландшафту, а її вивчення, так само як і її походження в культурі Китаю, відображає особливості світогляду давніх музичних традицій. Різноманітність мелодій різних етнічних регіонів Китаю, таких як Сінцзян, Шаньсі, Сичуань, Гуансі та інших,

свідчить про те, що поєднання слова і музики в китайському вокальному мистецтві має давнє й глибоке коріння. Вивчення сучасного стану китайської вокальної культури органічно вписується в теорії камерно-вокального жанру, розроблені вітчизняними та зарубіжними дослідниками. Виявляється, що китайські композитори повністю сприйняли європейські досягнення у створенні камерно-вокальних циклів, запозичивши історичну модель, сформовану в європейській камерно-вокальній творчості XIX–XX ст. При цьому вони наповнили її національним змістом, специфічними образами та музичними елементами, які відображають культурні та філософські традиції Китаю.

Історія Китаю яскраво відобразилася у багатому пісенному мистецтві 20–40-х років XX століття, закріпивши в народній свідомості певні інтонаційні норми Новітнього часу, які поповнили тезаурус усної народної традиції. Цей процес підготував ґрунт для переходу від окремих пісень до створення циклічних камерно-вокальних творів з інструментальним, переважно фортепіанним супроводом, що було реалізовано у творчості багатьох сучасних китайських композиторів.

У цей період китайські пісні відігравали важливу роль у зміцненні національної самосвідомості та культурної ідентичності, закладаючи основу для подальшого розвитку камерно-вокальних форм. Створення вокальних циклів, які об'єднували поетичну і музичну структуру, дозволило композиторам глибше досліджувати емоційні та філософські теми, притаманні китайській культурі, при цьому зберігаючи національний колорит і втілюючи новітні музичні тенденції. Ця еволюція від народної пісні до складніших вокальних циклів із фортепіанним супроводом демонструє, як традиційні китайські музичні елементи органічно поєднувалися з європейськими композиційними техніками, створюючи унікальну музичну форму, що відповідала культурним і соціальним змінам епохи.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Асаф'єв Б. О народной музыке. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
2. Конфуций. Сборник изречений Конфуция и тексты памятников конфуцианской мысли. М.: Издательский дом Шалвы Амонашвили, 1996. 175 с.

3. Осадчая С. Триада эстетического – этического – фидеистического как основополагающий принцип музыкальной культуры. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової*. Вип. 19. Одеса, 2014. С. 202-211.

4. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. С.-Пб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2004. 297 с.

5. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.

6. 易经 – 上海：上海古籍出版社，1987年。18页。文字：直接。

7. 刘再生. 中国古代音乐史简述 / 刘再生. – 北京：人民音乐出版社，2006年。616页。文字：直接。

8. 吕明涛. 宋词三百首 / 吕明涛，谷学彝. – 北京：中华书局出版社，2009年。340页。文字：直接。

9. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿 / 杨荫浏. – 北京：人民音乐出版社，1981年。1528页。文字：直接。

10. 汪毓和. 中国近现代音乐史 / 汪毓和. – 北京：人民音乐出版社，1994. 331页。文字：直接。

11. 居其宏. 二十世纪中国音乐 / 居其宏. – 山东：青岛出版社，1992年。258页。文字：直接。

12. 钱茸. 中国传统音乐的含蓄美倾向与儒家文化 / 钱茸. – 文字：直接 // 中央音乐学院学报. – 1997年. – 第4期. 第24-29页。

13. 康熙御定全唐诗 / 所有责任者：丁远鲁越校正「北京：国际文化出版公司，1993. – 2册(248, 2888页)。文字：直接。

#### REFERENCES

1. Asafiev, B. (1987) About folk music. L.: Muzyka. [in Russian]

2. Confucius. (1996) Collection of sayings of Confucius and texts of monuments of Confucian thought. M.: Publishing house of Shalva Amonashvili. [in Russian]

3. Osadchaya, S. (2014) Triad of aesthetic – ethical – fideistic as a fundamental principle of musical culture. *Musical art and culture. Scientific bulletin of the Odessa Medical Academy named after A. V. Nezhdanova*. Issue. 19. Odessa. P. 202-211. [in Russian]

4. Ruchevskaia, E. (2004) Classical musical form. St. Petersburg: Composer – St. Petersburg. [in Russian]

5. Kholopova, V. (2001) Forms of musical works. St. Petersburg: Lan Publishing House. [in Russian]

6. 易经 – 上海：上海古籍出版社，1987年。18页。文字：直接。

7. 刘再生. 中国古代音乐史简述 / 刘再生. – 北京：人民音乐出版社，2006年。616页。文字：直接。

8. 吕明涛. 宋词三百首 / 吕明涛，谷学彝. – 北京：中华书局出版社，2009年。340页。文字：直接。

9. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿 / 杨荫浏. – 北京：人民音乐出版社，1981年。1528页。文字：直接。

10. 汪毓和. 中国近现代音乐史 / 汪毓和. – 北京：人民音乐出版社，1994. 331页。文字：直接。

11. 居其宏. 二十世纪中国音乐 / 居其宏. – 山东：青岛出版社，1992年。258页。文字：直接。

12. 钱茸. 中国传统音乐的含蓄美倾向与儒家文化 / 钱茸. – 文字：直接 // 中央音乐学院学报. – 1997年. – 第4期. 第24-29页。

13. 康熙御定全唐诗 / 所有责任者：丁远鲁越校正「北京：国际文化出版公司，1993. – 2册(248, 2888页)。文字：直接。