

Харківська державна академія культури
Міністерство культури України

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БОЙКО АННА МИКОЛАЇВНА

УДК 784:792.73](510)(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ В КОНТЕКСТІ
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПРОЦЕСІВ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво
02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Бойко А. М.

Науковий керівник:
Польська Ірина Іллівна
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри теорії
та історії музики ХДАК

Харків– 2019

АНОТАЦІЇ

Бойко А. М. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура та мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2019.

Дисертація присвячена визначенню специфіки становлення і розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів ХХ – поч. ХХІ ст.

Актуальність обраної теми дисертаційного дослідження обумовлена високими досягненнями китайського естрадно-вокального мистецтва, його значною популярністю в сучасному світовому культурному просторі та фактичною невивченістю цього явища в українській музичній науці.

Об'єктом дослідження є музична культура Китаю ХХ – початку ХХІ ст. *Предмет дослідження* – естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів.

Обґрунтовано феноменологічну специфіку китайського естрадно-вокального мистецтва. Висвітлено його основні джерела та мистецько-культуротворчі й змістовні складові. Зазначено роль етнічних музичних традицій різних регіонів і провінцій Китаю, а також традиційної опери й класичної китайської поезії у формуванні національної специфіки сучасної китайської вокальної естради. Підкреслено концептуальне значення тези про синтетичність естрадно-вокального мистецтва Китаю, що загалом є однією із характерних ознак китайського мистецтва та культури.

Простежено еволюцію естрадно-вокального мистецтва Китаю в історичному й жанровому дискурсах, запропоновано авторську періодизацію цього процесу та охарактеризовано його основні етапи: 1) *період формування*

та раннього розвитку, котрий охоплює добу з початку до кінця 40-х рр. XX ст. та містить два етапи: а) етап зародження та первісного становлення (1900-1910-ті роки), позначений появою жанру шкільної пісні; б) етап першого розквіту (1920-1940-ві роки), пов'язаний з культурним життям Шанхаю; 2) період політизації та територіально-змістовного біцентризму (1950-1970-ті рр.), який охоплює добу від заснування КНР до кінця Культурної революції й зумовлений паралельним існуванням вокальної естради в соціалістичному Китаї та у Гонконгу; 3) період деполітизації й нового розквіту (1980-1990-ті роки), пов'язаний з соціокультурними змінами та вестернізацією китайського мистецтва; 4) період мистецької самоідентифікації і міжнародного визнання, пов'язаний з художнім синтезом національних та іноземних культурних традицій, зокрема формуванням і розквітом китайського стилю (2000-ні – 2010-ті роки).

Виявлено фонетичні, національно-ментальні та виконавські особливості китайського вокального мовлення. Підкреслено, що вокальне мовлення загалом щільно пов'язане з фонетичними особливостями національних мов, а китайське вокальне мовлення детерміновано фонетикою китайської мови. Висвітлено національно-ментальні особливості китайської мови, пов'язані зокрема з ідеографічним характером китайської писемності. Відмічено, що ознакою китайською мови є особлива мелодійність, зумовлена наявністю специфічної тонової системи. Здійснено першу спробу аналізу з європейської точки зору деяких фонетичних особливостей китайської вимови та зумовленої ними виконавської специфіки китайського вокального мовлення.

Висвітлено характер іонаціональних музичних впливів на формування та розвиток китайської вокальної естради. Розкрито особливості творчої рецепції китайським естрадно-вокальним мистецтвом художніх надбань регіонально-етнічних культур Сінцзяну, Північно-Західного Китаю (Шаньсі, Ганьсу), Гуандуну, Тибету, Внутрішньої Монголії та іноземних музичних традицій – європейських, американських, арабських та японських.

Визначено специфіку основних стилів та жанрів китайського естрадно-вокального мистецтва. Виявлено, що провідними мистецькими стилями китайської вокальної естради ХХ – початку ХХІ ст. є: а) *північно-західний*, б) *сінцзянський* і в) *китайський стилі естрадної музики* та розкрито їх особливості. Висвітлено також характер *тибетського стилю* китайської естрадної музики. Визначено специфіку основних жанрів китайського естрадно-вокального мистецтва, а саме: *шкільної пісні, дитячої пісні, ліричної пісні, сучасної пісні (шидайцюй), популярної пісні юеською мовою (або ж шидайцюй на кантонському діалекті), китайської масової пісні (й її різновидів)* та розкрито історичну динаміку їх розвитку.

Розкрито характер віддзеркалення жанрово-стильових процесів у розвитку світової вокальної естради ХХ – поч. ХХІ ст. у творчості китайських митців. Висвітлено особливості рецепції китайськими митцями іноземних музичних стилів (блюз, джаз, рок, поп, ар-н-бі тощо) та жанрів, зокрема втілення у сучасному китайському естрадно-вокальному мистецтві стилю *classical crossover*.

Охарактеризовано творчу діяльність відомих діячів китайської вокальної естради – композиторів (Лі Цзінь Хуея, Чжоу Цзелуня та ін.) та виконавців (Лі Гуї, Дао Лана, Хань Лея, Са Діндін та ін.).

Охарактеризовано мистецьку діяльність фундатора китайського естрадно-вокального мистецтва композитора Лі Цзінь Хуея, твори якого у жанрах *дитяча пісня, шидайцюй* та *лірична пісня* стали міцним підґрунтям для подальшого формування та розвитку нових естрадних жанрів і стилів. Митець також є засновником жанру дитячої змішаної пісенно-танцювальної вистави, у якій синтезуються різні види мистецтва (вокал, хореографія, музика, театр). Лі Цзінь Хуей зробив величезний внесок до розвитку не лише естрадно-вокального мистецтва, а й загалом китайської музичної культури першої третини ХХ ст.

Розкрито творчу діяльність композитора і співака Чжоу Цзелуня – одного з найвідоміших сучасних китайських естрадних митців, котрий

отримав велику популярність як на батьківщині, так і за кордоном. Зазначено, що саме Чжоу Цзелунь здійснив вагомий внесок до формування та розвитку так званого *китайського стилю*, який репрезентує сучасну китайську естраду. Композиторський доробок Чжоу Цзелуня містить велику кількість творів, що стали справжніми хітами та завоювали визнання в усьому світі. Пісні композитора, більшість з яких написана саме у *китайському стилі*, вирізняються своєю оригінальністю та самобутністю. Доведено, що творчість Чжоу Цзелуня значною мірою сприяє популяризації не тільки китайської вокальної естради, а й загалом мистецтва Китаю у сучасному світовому культурному просторі.

Визначено роль творчої діяльності та особливості виконавського стилю уславленої китайської співачки Лі Гуї в контексті еволюції китайської вокальної естради 2-ї пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Охарактеризовано творчий шлях та мистецькі досягнення артистки, репертуар якої містить понад 500 творів. Розкрито змістовну сферу пісенного репертуару Лі Гуї, представлену насамперед ліричними темами кохання, природи, любові до рідної Батьківщини. Визначено, що виконавський стиль Лі Гуї характеризується тенденцією до полістилістики, що проявляється у міксуванні естрадної, академічної та народно-національної манер співу.

Розглянуто творчий шлях відомого співака і композитора Дао Лана та розкрито значення його мистецької діяльності у розвитку китайської вокальної естради. Визначено особливу роль у творчості Дао Лана *сінцзянського стилю естрадної музики*. Надано загальну характеристику пісенного репертуару співака та висвітлено його провідні сфери (ліричну, епічну, драматичну, філософську). Виявлено особливості вокально-виконавського стилю артиста, в якому відбувається синтез естрадної, фольклорно-етнічної та оперної співацьких манер.

Надано загальну характеристику творчої діяльності одного з найвизнаніших сучасних китайських естрадних співаків Хань Лея. Виявлено полістилістичність його виконавської творчості, що виявляється у взаємодії

різних співацьких манер: естрадної (у стилі поп, рок, джаз), етнічно-традиційної (перш за все монгольської), а також європейської академічної. Визначено провідні риси вокально-виконавської майстерності артиста. Висвітлено діяльність митця як майстерного аранжувальника виконуваних ним пісень. Розкрито специфіку творчого звернення Хань Лея до етнічних народних традицій (монгольських, казахських, сінцзянських тощо).

Охарактеризовано творчу діяльність співачки та композитора Са Діндін, котра є однією з найобдарованіших та найоригінальніших артисток, які репрезентують етнічний напрям у сучасній естрадній музиці. Зазначено, що виконавська і композиторська діяльність Са Діндін вирізняється насамперед мистецьким зверненням до етнічної й релігійної (буддизм) культури Тибету у поєднанні з творчим досвідом сучасної поп-музики. Творчості Са Діндін (композиторській та виконавській) притаманний синтез музики, літератури, хореографії, жесту, що загалом є однією із ознак китайської художньої традиції. У переважній більшості пісень, що складають репертуар артистки, висвітлюються змістовні актуальні проблеми, зокрема тема єдності мистецтва та природи, в контексті якої артисткою створено власну мову, що має поєднати людей. Тож творчість Са Діндін є унікальним явищем не лише китайського, а й світового мистецтва, яке не має аналогів.

Ключові слова: мистецтво естради, естрадно-вокальне мистецтво Китаю, історико-культурні процеси в Китаї ХХ – початку ХХІ ст., фонетика китайської мови, еволюція китайської естради, жанрово-стильова специфіка китайського естрадно-вокального мистецтва, китайські композитори, китайські естрадні співаки.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях та виданнях, що входять до наукометричних баз:

1. Бойко А. М. Джамала як представник співочої культури сучасної України // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 107–115.*
2. Бойко А. М. Розвиток стилю Classical Crossover в естрадному вокально-виконавському мистецтві // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Вип. 1 / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2016. С. 18–21.*
3. Бойко А. М. Становлення і розвиток естрадно-вокального мистецтва в Китаї в 1910–60 рр. // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 223–231.*
4. Бойко А. М. Розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва в 1970–1990-х рр. : культурно-історичні та жанрово-стильові особливості // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 59. С. 90–100.*
5. Бойко А. М. Китайське естрадно-вокальне мистецтво початку третього тисячоліття // *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 449–456.*

Праці у наукових зарубіжних виданнях

6. 波伊克·安娜.论中国歌手韩磊的演唱风格及艺术成就 // *艺术品鉴：学术期刊.西安, 2018年.第21期. ISSN 2095-2406. 第126–127页.*

(Бойко А. Вокально-виконавський стиль та мистецька творчість китайського співака Хань Лея // Еталон мистецтва : зб. наук. пр. Сіань, 2018. № 21. ISSN 2095-2406. С. 126–127. 0,5 д. а.).

**Тези і матеріали доповідей у наукових всеукраїнських
та міжнародних конференціях:**

7. Бойко А. М. Особливості вокально-виконавського стилю у творчості Джамали // Тези XVII Міжнар. наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2016 р.) / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра / упоряд. Ю. А. Зільберман, Л. Г. Мудрецька. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 15–17.
8. Бойко А. М. Становлення виконавської манери Олександра Пономарьова (на прикладі альбому «З ранку до ночі») // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 24–25 листопада 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2016. С. 260–261.
9. Бойко А. М. Становлення виконавського стилю у вокальній музиці // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2016. С. 142–143.
10. Бойко А. М. Вокальна творчість Олександра Пономарьова: особливості виконавського стилю // Наука, освіта, суспільство очима молодих. Частина 2. Природничо-математичний, суспільно-гуманітарний та економічний напрями : матеріали IX Міжнар. наук.-практ. конф. студентів та молодих науковців (Рівне, 18 травня 2016 р.) / Рівненський держ. гум. ун-т. Рівне : РВВ РДГУ, 2016. С. 99–100.
11. Бойко А. М. Класичний кросовер як провідний стиль в європейському сучасному естрадному мистецтві // Культурологічний альманах :

- Випуск 2. Інноваційні технології в культурній галузі. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2016. С. 142–144.
12. Бойко А. М. Розвиток естрадно-вокального мистецтва у Китаї кінця ХХ – початку ХХІ століття // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XVII міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів (Харків, 23–24 березня 2017 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко. Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 33–34.
13. Бойко А. М. Основні етапи становлення естрадного вокального мистецтва в Китаї // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2017. С. 121.
14. Бойко А. М. Вплив фольклорних і релігійних музичних традицій на естрадно-вокальне мистецтво Китаю // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 23–24 листопада 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2017. С. 350–351.
15. Бойко А. М. Специфіка китайського вокального мовлення // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XVIII Міжнар. наук.-творчої конф., студентів та аспірантів (Харків, 22–23 березня 2018 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко. Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2018. С. 20–21.
16. Бойко А. М. Жанрово-стильова динаміка розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. // Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Одеса, 22–23 березня 2018 р.) / Міжнар. гум. ун-т, Одеса : МГУ, 2018. С. 115–117.

17. Бойко А. М. Виконавський стиль Лі Гуї в контексті розвитку естрадно-вокального мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст. // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 26–27 квітня 2018 р.)* / Харків. держ. акад. культури / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2018. С. 115–116.

ABSTRACTS

Boiko A. M. Variety vocal art of China in the context of historical cultural and genre-style processes. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Art History (PhD) with a degree in 17.00.03 – “Musical Art” (02 – Culture and Art). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2019.

The thesis is dedicated to identifying the specificity of establishment and development of Chinese variety vocal art in the context of historical, cultural and genre-style processes of XX – early XXI cen.

Significance of the chosen topic is based upon advanced achievements of Chinese variety vocal art, its great popularity in modern worldwide culture space and, in fact, lack of studies of it in Ukrainian musical sciences.

The object of this research is China’s musical culture of XX – early XXI cen. *The subject of research* is Chinese variety vocal art in the context of historical, cultural and genre-style processes.

Phenomenological specificity of Chinese variety vocal art was justified. Its main sources and artistic culture-making and content-related components were highlighted. The role of ethnic musical traditions of various regions and provinces of China, as well as traditional opera and classic Chinese poetry in formation of national specificity of modern Chinese vocal variety was noted. Conceptual significance of a point about synthetical character of Chinese variety vocal art, which in general is one of characteristic features of Chinese art and culture, was emphasized.

Evolution of Chinese variety vocal art in historical and genre discourses was traced; author proposed their own chronologization of this process and characterized its main stages: 1) *formation and early development period*, which covers the end of 1940-ties and contains two stages: a) *conception and primary establishment period* (1900-1910-ties), marked with an appearance of the *school song* genre; b) *first bloom stage* (1920-1940-ties), linked to the cultural life of Shanghai; 2) *politization and territory-content bicentrism period* (1950-1970-ties.), which covers the time of PRC's foundation till the end of Cultural Revolution and is shaped by the parallel existence of vocal variety in socialist China and in Hong Kong; 3) *depoliticizing and new bloom period* (1980-1990-ties), linked to sociocultural changes and westernization of Chinese art; 4) *art self-identification and international recognition period*, linked to artistic synthesis of national and foreign cultural traditions, specifically to formation and blossoming of the *Chinese style* (2000-2010-ties).

Characteristic features of phonetics, national mentality and performance of Chinese vocal speech were uncovered. It was emphasized, that vocal speech in general is closely related to phonetical characteristic features of national languages, and Chinese vocal speech is determined by phonetics of Chinese language. National mental characteristic features, which are linked particularly to ideographic character of Chinese language, were highlighted. It was noted that a key trait of Chinese language is its special melodiousness, which is caused by a specific tone system. For the first time ever an attempt was made at analyzing some phonetical characteristic features of Chinese language and performance specificity of Chinese vocal speech that was caused by it.

The character of foreign national musical influences on formation and development of Chinese vocal variety was highlighted. Characteristic features of artistic reception of artistic achievements of regional ethnic cultures in Xinjiang, North-Western China (Shanxi, Gansu), Guangdong, Tibet, Inner Mongolia and foreign musical traditions – European, American, Arabic and Japanese – by Chinese variety vocal art was uncovered.

Specificity of main styles and genres of Chinese variety vocal art was defined. It was uncovered, that the leading artistic styles of Chinese vocal variety of XX –

early XXI cen. are: a) *north-western style*, b) *Xinjiang style* and c) *Chinese style* of variety music and their characteristic features were uncovered. Specificity of the main genres of Chinese vocal variety art, namely *school song*, *children's song*, *lyrical song*, *modern song (shidaiqu)*, *pop songs in ue language (or shidaiqu in canton dialect)*, *Chinese mass song* (and its various kinds) were defined and historical dynamics of their development was uncovered.

The character of genre-style processes' reflection in development of worldwide vocal variety in XX – early XXI cen. in the works of Chinese artists was uncovered. Characteristic features of Chinese artists' reception of foreign music styles (blues, jazz, rock, art, R&B etc.) and genres were highlighted, particularly the embodiment of *classical crossover style* in modern Chinese variety vocal art.

Artistic work of famous Chinese vocal variety artists – composers (Li Jin Hui, Zhou Jielun and others) and performers (Li Guyi, Dao Lang, Han Lei, Sa Dingding and others) – was characterized.

Artistic work of a founder of Chinese variety vocal art, composer Li Jin Hui, whose works in the *children's song*, *shidaiqu* and *lyrical song* genres became a solid foundation for further formation and development of new variety genres and styles, was characterized. The artist is also a founder of the mixed song-dance child performance genre, in which various kinds of art become synthesized (vocals, choreography, music, theatre). Li Jin Hui made a massive contribution to the development of not only variety vocal art, but also of Chinese musical culture of the first third of XX cen.

Artistic work of a composer and singer Zhou Jielun – one of the most well-known modern Chinese variety artists, who became very popular both in his homeland and abroad – was uncovered. It was noted, that Zhou Jielun was the one to make a significant contribution to the so-called *Chinese style*, which represents modern Chinese variety. Composer's heritage of Zhou Jielun contains a large number of works that became real hit songs and brought him worldwide recognition. Composer's song, most of which are written exactly in *Chinese style*, are distinct with their originality and uniqueness. It was proven, that Zhou

Jielun's work significantly increases popularity of not only Chinese vocal variety, but of Chinese art as a whole in modern worldwide culture space.

The role of artistic work and characteristic features of performance style of a famous Chinese songstress Li Guyi in the context of evolution of Chinese vocal variety in the second half of XX – early XXI cen. was defined. The artistic path and achievements of the artist, whose repertoire contains more than 500 works, were characterized. Content field of Li Guyi's song repertoire, represented namely by lyrical themes of love, nature and love for one's Homeland, were uncovered. It was defined, that Li Guyi's performance style is characterized by a tendency of polystylistics, which is represented through mixing of variety, academic and folk-national singing manners.

Artistic path of a famous singer and composer Dao Lang was reviewed and his artwork's significance for the development of Chinese vocal variety was uncovered. A special role of *Xinjiang style of variety music* in Dao Lang's work was defined. General characterization of the singer's repertoire was provided and his leading fields (lyrical, epic, dramatic and philosophical) were highlighted. Characteristic features of artist's vocal performance style, which synthesizes variety, folklore-ethnic and opera singing manners, were uncovered.

General characterization was provided for the artistic work of one of the most celebrated modern Chinese variety singers Han Lei. The polystylistics of his performance was uncovered, which displays itself in interaction of various singing manners: variety (pop, rock, jazz style), ethnic-traditional (Mongolian first of all), as well as European academic. Artist's leading traits such as arrangement mastery of the songs he performs was highlighted. Specificity of Han Lei's creative addressing of ethnic folk traditions (Mongolian, Kazakh, Xinjiang etc.) was uncovered.

Artistic work of a songstress and composer Sa Dingding, who is one of the most gifted and most unique artists that represent the ethnic direction in contemporary variety music, was characterized. It was noted, that performance and composer work of Sa Dingding is notable namely by artistic addressing of ethnic and religious (Buddhist) culture of Tibet in conjunction with artistic experience of modern pop-music. Sa Dingding's artwork (both composing and performance) is characterized by a synthesis of

music, literature, choreography and gesture which in general is one of the features of Chinese artistic tradition. Most of the songs in her repertoire display major topical issues, namely the theme of unity of art and nature, in the context of which the artist created her own language that is supposed to unite people. So Sa Dingding's work is a unique phenomenon not only for Chinese, but also for worldwide art, having no analogues.

Keywords: variety art, Chinese variety-vocal art, historical cultural processes in XX – early XXI cen. China, Chinese language phonetics, evolution of Chinese variety, genre-style specificity of Chinese variety vocal art, Chinese composers, Chinese variety singers.

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE TOPIC OF THE DISSERTATION

Articles in scientific professional editions of Ukraine and editions included in science-based bases :

1. Boiko A. Jamala as a representative of vocal culture of contemporary Ukraine // Culture of Ukraine. Series : Art Criticism : collection of scientific works / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2016. Ed. 53. P. 107–115.
2. Boiko A. Development of the Classical Crossover Style in Pop Vocal Performance Art // Traditions and innovations in the higher architectural-artistic education / Kharkiv State Academy of Design and Arts / edit. by V. Danylenko. Kharkiv : KSADA, 2016. № 1. P. 18–21.
3. Boiko A. The Formation and Development of Variety-Vocal Art in China in 1910–1960s // Culture of Ukraine. Series : Art Criticism : collection of scientific works / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2017. Ed. 57. P. 223–231.
4. Boiko A. The Development of China Pop and Vocal Art in 1970–1990 : cultural and historical and genre and stylish Features // Culture of Ukraine. Series : Art Criticism : collection of scientific works / Kharkiv State

Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2018. Ed. 59. P. 90–100.

5. Boiko A. Chinese pop and vocal art of the beginning of the third millennium // Notes on Art Criticism : collection of scientific works / Kyiv : Millennium, 2018. Ed. 33. P. 449–456.

Works in scientific foreign publications:

6. 波伊克·安娜.论中国歌手韩磊的演唱风格及艺术成就// 艺术品鉴：学术期刊.西安，2018年.第21期. ISSN 2095-2406. 第126–127页.
(Boiko A. Vocal performance style and art works of a Chinese singer Han Lei // Art standard : collection of scientific works. Xi'an, 2018. № 21. ISSN 2095-2406. P. 126–127. 0,5 d.a.)

Theses and report materials in scientific Ukrainian and international conferences:

7. Boiko A. Characteristic features of vocal performance style in the works of Jamala // Theses for XVII Intern. scien.-prac. conf. “Young music scholars” (Kyiv, January 8–10, 2016) / R. Glier Kyiv Institute of Music / org. by J. Zilberman, L. Mudretska. Kyiv : R. Glier KIM, 2016. P. 15–17.
8. Boiko A. Establishment of Oleksandr Ponomariov’s manner of execution (based on the example of the album “From morning till night”») // Culturology and Social Communication : Innovative Development Strategies : collection of scientific works (Kharkiv, November 24–25, 2016) / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by N. Kushnarenko. Kharkiv : KSAC, 2016. P. 260–261.
9. Boiko A. Establishment of performance style in vocal music // Cultural Studies and Information Society of the 21st Century : collection of scientific works. (Kharkiv, April 21–22, 2016) / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2016. P. 142–143.

- 10.Boiko A. Vocal work of Oleksandr Ponomariov: characteristic features of performance style // Science, education, society in the eyes of young. Part 2. Natural-mathematical, sociohumanitarian and economic branches : materials of IX Internat. scien.-pract. conf. of students and young scientists (Rivne, May 18, 2016) / Rivne State Humanitarian Un-ty. Rivne : RVV RSHU, 2016. P. 99–100.
- 11.Boiko A. Classic crossover as the leading style in modern European variety arts // Cultural studies almanac : 2 edition. Innovative technologies in the field of culture. Vinnytsia : TOV Nilan-LTD, 2016. P. 142–144.
- 12.Boiko A. Development of variety vocal art in China at the end of XX – start of XXI century // Art and ways of understanding it in researches of young scientists : collection of scientific works. (Kharkiv, March 23–24, 2017) / Kharkiv national Art University named after I. P. Kotlyarevsky / ed. by M. Borysenko. Kharkiv : Ed. “Water spectrum GMP”, 2017. P. 33–34.
- 13.Boiko A. Main stages of variety vocal art establishment in China // Cultural Studies and Information Society of the 21st Century : collection of scientific works (Kharkiv, April 20–21, 2017) / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2017. P. 121.
- 14.Boiko A. Influence of folklore and religious musical traditions on variety vocal art of China // Culturology and Social Communication : Innovative Development Strategies : collection of scientific works (Kharkiv, November 23–24, 2017) / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by N. Kushnarenko. Kharkiv : KSAC, 2017. P. 350–351.
- 15.Boiko A. Specifics of Chinese vocal speech // Art and ways of understanding it in researches of young scientists : collection of scientific works. (Kharkiv, March 22–23, 2018) / Kharkiv national Art University named after I. P. Kotlyarevsky / ed. by M. Borysenko. Kharkiv : Ed. “Water spectrum GMP”, 2018. P. 20–21.
- 16.Boiko A. Genre-style dynamics of Chinese variety vocal art development in XX – start of XXI cen. // Technologies and their influence on modern

culture and art of Ukraine: materials of Intern. scien.-pract. conf. (Odessa, March 22–23, 2018) / Intern. Hum. Un-y, Odessa : IHU, 2018. P. 115–117.

- 17.Boiko A.Performance style of Li Guyi in the context of development of Chinese variety vocal art of second half of XX – start of XXI cen. // Cultural Studies and Information Society of the 21st Century : collection of scientific works. (Kharkiv, April 26–27, 2018) / Kharkiv State Academy of Culture / edit. by V. Sheyko. Kharkiv : KSAC, 2018. P. 115–116.

ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	27
1.1. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю як предмет мистецтвознавчого аналізу.....	27
1.1.1. Естрадно-вокальне-мистецтво як явище.....	27
1.1.2. Китайське естрадно-вокальне мистецтво та його специфіка.....	35
1.1.3. Періодизація процесу еволюції естрадно-вокального мистецтва Китаю як проблема сучасного музикознавства.....	39
1.2. Китайське естрадно-вокальне мистецтво в дзеркалі сучасної музикознавчої думки.....	44
1.3. Китайське вокальне мовлення: фонетичні, національно-ментальні та виконавські особливості.....	59
Висновки до Розділу 1.....	72
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ДИСКУРСИ	74
2.1. Становлення і розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва упродовж 1900-х – 1940-х рр.	74
2.1.1. Історичні й жанрові передумови народження китайської вокальної естради (1900-ті – 1910-ті рр.).....	74
2.1.2. Формування естрадно-вокального мистецтва Китаю (20-ті – 40-ві роки ХХ ст.).....	89
2.2. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю 50-х –70-х рр. ХХ ст.....	98
2.3. Специфіка розвитку китайської естрадно-вокальної музики у 80-х – 90-х рр. ХХ ст.	111
2.4. Китайське естрадно-вокальне мистецтво початку ХХІ ст.	136
Висновки до Розділу 2.....	146

РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРОЦЕСИ В ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ ТА ЇХ ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ В ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ МИТЦІВ	149
3.1. Жанр масової пісні та його втілення у китайському естрадному мистецтві	149
3.2. Розвиток стилю <i>classical crossover</i> в сучасному естрадному вокально-виконавському мистецтві	159
3.3. Мистецька діяльність композиторів Лі Цзінь Хуея та Чжоу Цзелуня у сфері вокальної естради.....	170
3.3.1. Композиторська творчість «Короля китайської естрадної музики» Лі Цзінь Хуея.....	170
3.3.2. Творчість Чжоу Цзелуня та її роль у формуванні <i>китайського стилю</i> сучасної естрадної музики	176
3.4. Творча діяльність видатних естрадних співаків Лі Гуї, Дао Лана, Хань Лея та Са Діндін в контексті стильових процесів у естрадно-вокальному мистецтві Китаю 2-ї пол. ХХ – поч. ХХІ ст.	181
3.4.1. Виконавський стиль Лі Гуї в контексті розвитку естрадно-вокального мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	181
3.4.2. Виконавська творчість Дао Лана у контексті становлення та розвитку сінцзянського стилю у китайському вокальному мистецтві	185
3.4.3. Віддзеркалення монгольських музичних традицій у вокально-виконавській творчості Хань Лея в контексті стильового синтезу	192
3.4.4. Тибетський стиль у китайському музичному мистецтві та його втілення у виконавській творчості Са Діндін	202
Висновки до Розділу 3	211
ВИСНОВКИ	213
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	216
ДОДАТОК.....	247

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Однією із провідних тенденцій сучасної мистецтвознавчої думки є зростання наукового інтересу до вивчення східних цивілізацій. На межі ХХ – ХХІ ст. у музикології спостерігається особлива увага до проблематики, пов'язаної з дослідженням музичного мистецтва Китаю. У наукових працях українських й іноземних дослідників вже вельми відчутним є резонанс таких традиційно усталених напрямів китайської музики, як фольклорний та академічний. В українському музикознавстві існує значна кількість праць, в яких висвітлюються становлення і розвиток традиційної музичної культури Піднебесної та сучасного китайського мистецтва академічного напрямку, а також специфіка їх різновидів.

Китайська естрадно-вокальна музика, будучи досить «юною», за відносно короткий час встигла завоювати велику популярність як у Китаї, так і в багатьох інших країнах світу. Процес становлення китайської вокальної естради як самостійного явища відбувався під суттєвим впливом досягнень музичного мистецтва Європи, Азії та Америки. Творча взаємодія національних та інонаціональних художніх традицій сприяла формуванню в естрадно-вокальному мистецтві Китаю власних семантичних, жанрово-стильових та виконавських особливостей. На сьогодні китайська вокальна естрада є яскравим неповторним явищем сучасного музичного мистецтва, досягнення якого визнані на світовому рівні.

Наукова проблематика, пов'язана з становленням і розвитком китайської естради, а також розкриттям її творчих надбань, отримала досить широке висвітлення у працях сучасних китайських дослідників (Лі Ган, Мо Жи Гень, Сунь Цзі Нань, Сунь Жуй, Ю Цзін Бо та ін.). Однак, попри самобутність естрадно-вокального мистецтва Китаю як явища та його суттєві художні здобутки, проблемна сфера, пов'язана з висвітленням його специфіки та еволюції, досі залишається недослідженою в українському музикознавстві.

Отже, актуальність обраної теми дисертаційного дослідження обумовлена високими досягненнями китайського естрадно-вокального мистецтва, його значною популярністю в сучасному світовому культурному просторі та фактичною невивченістю цього явища в українській музичній науці.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури згідно з базовою науковою темою кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору» та відповідає комплексній темі науково-дослідної роботи ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109000511). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХДАК (протокол № 7 від 25 грудня 2015 р.), перезатверджено в новій редакції на засіданні вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 27 жовтня 2017 р.).

Мета дослідження – визначити специфіку становлення і розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів ХХ – поч. ХХІ ст.

Поставлена мета потребує вирішення відповідних **завдань**:

- обґрунтувати специфіку естрадно-вокального мистецтва Китаю як явища;
- простежити еволюцію естрадно-вокального мистецтва Китаю в історичному та жанровому дискурсах, здійснити періодизацію цього процесу та охарактеризувати його основні етапи;
- виявити фонетичні, національно-ментальні та виконавські особливості китайського вокального мовлення;
- висвітлити характер інонаціональних музичних впливів на формування та розвиток китайської вокальної естради;
- визначити основні стилі та жанри китайського естрадно-вокального мистецтва;

- охарактеризувати творчу діяльність відомих діячів китайської вокальної естради – композиторів і виконавців.

Об’єктом дослідження є музична культура Китаю ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів.

Матеріалом дослідження є естрадно-вокальні твори китайських композиторів Лі Цзінь Хуея, Шень Сінь Гуна, Лі Шу Туна, Цзен Чжи Міня, Сінь Ханя, Чжао Цзи Піна, Цзуй Цзяня, Ван Лобіня, Чжоу Цзелуня, а також аудіо- та відеозаписи виступів відомих китайських співаків Лі Гуї, Дао Лана, Хань Лея, Са Діндін, Лі Мін Хуей, Гун Цю Ся, Бай Хун та Чжоу Сюань, Лі Сян Лань, Яо Мінь, Яо Лі, Терези Тенг, Цзуй Цзяня, Фей Сяна, Ескера Мемета, дуету «Легенда Феніксу» та ін.

Методи дослідження. Наукові положення дисертації аргументовані на рівні методології сучасного історичного і теоретичного мистецтвознавства. Методологія дослідження базується на використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів та підходів. Серед них:

- *історичний підхід*, що дозволив висвітлити шляхи становлення та розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва у ХХ – поч. ХХІ ст., запропонувати його періодизацію, а також простежити динаміку жанрових і стильових процесів;
- *культурологічний підхід*, що сприяв виявленню характерних особливостей розвитку китайської вокальної музики естрадного напрямку в контексті певних історико-культурних процесів;
- *системний підхід*, що уможливив цілісний розгляд естрадно-вокального мистецтва Китаю як системного явища;
- *компаративний метод*, що дозволив виявити провідні особливості китайського вокального мовлення у порівнянні з європейською вокальною традицією;

- *метод жанрово-стильового аналізу*, що сприяв розгляду специфіки провідних стилів та жанрів китайського естрадно-вокального мистецтва;
- *методи виконавського аналізу*, що дозволили висвітлити особливості виконавського трактування естрадно-вокальних творів.

Теоретичною базою дослідження є наукові праці в галузі:

- *історії та теорії естрадно-вокального мистецтва* (А. Бондаренко [24], Н. Дрожжина [41–42], Дж. Клоет (J. Kloet) [152], С. Манько [79], Дж. Матусітц (J. Matusitz) [153], М. Мозговий [87], Е. Рибаківа [105], Т. Рябуха [106], Т. Самая [108–109], Т. Сідлецька [111], А. Стін (A. Steen) [154], Г. Шехтман [146], І. Яркіна [150]);
- *специфіки музики «третього пласту» та масового мистецтва* (А. Бочаров [25], О. Воропаєва [33], Я. Глушаков [34], В. Конен [55], Лі Цін [64], В. Лях та Д. Сигіда [74], Є. Матутіте [80], М. Муратов [91], І. Нестьєв [94], І. Сибіряков [110], А. Сохор [114–115]);
- *історії китайського естрадно-вокального мистецтва* (Гуань Лі та Чжан Хуей [168–170], Лі Ган [179], Лян Мао Чунь [190], Мао Хун Лян [193], Мо Жи Гень [195], Пен І Мінь і Пен Ін Лай [200], Су Лі [206], Сунь Жуй [207], Сяо Тун і Чень Чжен Бо [213], Хуан Сяньюй [132], Чжао Пей Вен [237], Ю Цзін Бо [243]);
- *європейського вокального виконавства* (В. Антонюк [3], Д. Аспелунд [5], Н. Гребенюк [36], Л. Дмитрієв [40], О. Єрошенко [43], Ю. Карчова [52], Лі Цін [63], Т. Мадишева [75–76], В. Морозов [88–89], А. Помпєєва [102], О. Стахевич [120–121], А. Терещенко [125–126]);
- *китайського вокального виконавства* (Вань Сін, Сайяла Ебасофу і Ма Цао Юань [163], Ду Хай Янь [173], У Чунь Мін та У Ін Фей [216], У Я Лін [217], Ці Мінвей [136], Чень Дун [231], Чжоу Чжівей [141]);
- *теорії стилю* (М. Лобанова [65], В. Медушевський [81–82], М. Михайлов [85–86], Є. Назайкінський [92], С. Скребков [113], А. Сохор [116]);
- *теорії жанру* (М. Арановський [4], А. Сохор [117], М. Старчеус [119], В. Цуккерман [138], Л. Шаповалова [145]);

- *специфіки стилів китайського естрадно-вокального мистецтва* (Ден Янь Янь [172], Дун Сяо Мін [174], Лі Ган [179], Мао Хун Лян [194], Сін Шо [205], Сунь Жуй [207], Тянь Сін Цзян [214], Чжен Кай [238], Ю Цзін Бо [243]);
- *специфіки провідних жанрів китайського естрадно-вокального мистецтва* (Ван Си Ци [161], Го Юнь Нань [166], Лі Ган [179], Лі Сінь Юй і Хе Цзянь Ін [181], Лу Тін Тін [184], Пінь Ло Фу [203], Се Дань [204], Н. Симоненко [112], Сунь Цзі Нань [208], Цай Мен [222], Чень Ін [143], Ю Цзін Бо [243], Ян Хань Лунь [245]);
- *синології та історії Китаю* (М. Конрад [56], Н. Корольова [58], Люй Си Мян [188], Люй Хай Ся [189], В. Малявін [78], О. Непомнін [93], Фань Вен [218]);
- *китайської філософії* (В. Буров [26], В. Кривцов [60], А. Крушинський [61], Тань Аошуан [124]);
- *китайської лінгвістики та фонетики* (А. Благая [7], Ван Лі Лін [160], Вей Дань Цзяо [164], Т. Задоренко, Хуан Шуїн [44], А. Карапетянц і Тань Аошуан [50], М. Карлова [51], Лю Цзи Бін [186], Лю Чжен Жань [187], А. Разіна [103], М. Рубець [104], М. Спешнев [118], Чжан Хун Цин [233], Чжао Лі Пін [236], В. Чернобай та О. Лосєв [142]);
- *китайської музичної культури* (П. Анісімова [2], В. Валіцький [28], Вей Дзюнь [31], Є. Виноградова та О. Желуховцев [32], Го Найань [35], Ло Чжихуей [66], Лю Ге [68], Лю Лянь [71], Дж. Михайлов і О. Васильченко [83], Сунь Лу [123], Цзо Чженьгуань [134], Цинь Тянь [137], Чень Ін [144], Чжан Лічжень [139], Чжан Лу [140], Г. Шнеєрсон [147], Ян Бохуа [149]);
- *китайської традиційної опери* (Ван Пейі [30], Лянь Юнь [72], Хоу Цзянь [130]);
- *китайського камерно-вокального мистецтва* (Ден Кайюань [38], Лю І [69–70], Ма Цзяцзя [77], У Хунюань [127], Хань Ін [129], Цао Шулі [133]);
- *творчої діяльності китайських композиторів в сфері естрадної музики* (Ван Вен Ін [158], Ван Юн Хуей [162], Дай Цзя Фан [171], Мао Си Цю [191], Мао Хань [192], Пен Фан [202], Сунь Цзі Нань [208], Сюе Жуй Чжи [210], Сюй Цяо Лян [211], Фен Чунь Лін [219], Чжан Янь [235]);

- *творчої діяльності китайських естрадних співаків* (Ван Го Чунь [159], Вей Сяо Сяо [165], Жун Чжи Цян [175], Лі Шу Цюнь [182], Нью І Жун [198], Сюнь Хуа Чао [212], Чжан Хун Мей [232], Шень Вей Цюнь [242], Юй Жуй та Сі Чжи [244]);
- *міжнаціональних музичних взаємодій та культурного діалогу* (О. Алкон [1], Бай Є [6], П. Буцик [27], А. Каяк [53], Лі Мей [180], Лю Бінцян [67], Х. М. Мухаммад [197], Сун Жуйлун [122], О. Фішман [128], Хуан Сяньюй [131]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що *вперше*:

- обґрунтовано феноменологічну специфіку китайського естрадно-вокального мистецтва;
- простежено еволюцію естрадно-вокального мистецтва Китаю в історичному й жанровому дискурсах, запропоновано авторську періодизацію цього процесу та охарактеризовано його основні етапи;
- виявлено фонетичні, національно-ментальні та виконавські особливості китайського вокального мовлення;
- висвітлено характер інонаціональних музичних впливів на формування та розвиток китайської вокальної естради;
- визначено специфіку основних стилів та жанрів китайського естрадно-вокального мистецтва;
- розкрито характер віддзеркалення жанрово-стильових процесів у розвитку світової вокальної естради ХХ – початку ХХІ ст. у творчості китайських митців;
- охарактеризовано творчу діяльність відомих діячів китайської вокальної естради – композиторів (Лі Цзінь Хуея, Шень Сінь Гуна, Лі Шу Туна, Цзен Чжи Міня, Сінь Ханя, Чжао Цзи Піна, Цзуй Цзяня, Ван Лобіня, Чжоу Цзелуня) та виконавців (Лі Гуї, Дао Лана, Хань Лея, Са Діндін, Лі Мін Хуей, Гун Цю Ся, Бай Хун та Чжоу Сюань, Лі Сян Лань, Яо Мінь, Яо Лі, Терези Тенг, Цзуй Цзяня, Фей Сяна, Ескера Мемета, дуету «Легенда Феніксу» та ін.).

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання основних положень та висновків дисертації у подальших музикознавчих дослідженнях, а також у виконавській та педагогічній практиці, зокрема, у таких лекційних курсах спеціалізованих вишів, як: «Історія світової музичної культури», «Музична естетика», «Історія та теорія виконавського мистецтва», «Історія та теорія вокального виконавства» тощо.

Апробація результатів дисертації. Основні положення роботи обговорювались на 13 міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: «Молоді музикознавці» (Київ, 2016), «Інноваційні технології в культурній галузі» (Київ, 2016), «Наука, освіта, суспільство очима молодих» (Рівне, 2016), «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2016; 2017; 2018), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2017; 2018), «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2016; 2017), «Герменевтика в науках про дух» (Харків, 2018), «XXVII Міжнародні наукові читання пам'яті Л. С. Мухаринської» (Мінськ, 2018), «Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України» (Одеса, 2018).

Публікації. За темою дисертації здійснено 17 публікацій: 6 наукових статей, з них 5 – у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України та внесених до міжнародних наукометричних баз даних, 1 стаття – у закордонному науковому періодичному виданні «Еталон мистецтва» (Китай), а також 11 тез доповідей у збірниках матеріалів міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (246 позицій, з них 96 – іноземними мовами) та Додатку. Загальний обсяг дисертації становить 250 сторінок, з них – основного тексту – 199 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю як предмет мистецтвознавчого аналізу

1.1.1. Естрадно-вокальне-мистецтво як явище

Визначення специфіки китайського естрадно-вокального мистецтва потребує від дослідника звернення до загальних питань феноменологічної природи мистецтва естради, насамперед вокальної. Естрадна музика, яка з часом усе більше проникає до різних сфер суспільного та мистецького життя, є невід'ємною складовою сучасного культурного простору. В нашу добу завдяки ЗМІ, сучасним комп'ютерним і комунікаційним технологіям, шоу-бізнесу та мас-індустрії, цей вид мистецтва отримав величезну популярність, особливо серед молоді, й набув величезного поширення.

М. Муратов у дисертації «Естрада як феномен масової культури», підкреслюючи процес масового поширення естради, зазначає, що вона «як би “розширює” свої кордони і виходить за рамки просто мистецтва і, в якості певних характерних рис “естрадности” <...>, стає масовим явищем нашого повсякденного життя, проникаючи в моду і ЗМІ, в політику і спорт, в спілкування людей і навіть в освіту та науку» [91, с. 13].

У музикознавчій думці існують різні точки зору стосовно того, коли саме з'явилося поняття «естрада». Так, на думку одного із перших істориків вітчизняної естради Є. Кузнецова, поняття «естрада» поширилося у другій половині XIX століття через формування естрадних жанрів та їх виділення у самостійну галузь сценічного мистецтва [105, с. 19]. Е. Рибаківа у докторській дисертації «Розвиток музичного мистецтва естради в художній культурі Росії» зазначає: «Є. Кузнецов веде початок естради від народних гулянь першої половини XIX століття, а також від дивертисментів, що

влаштувалися на відкритих сценах літніх садів» [105, с. 19]. Іншої точки зору дотримується Є. Уварова. На думку дослідниці, «естрадне мистецтво усвідомлюється в своїй специфіці на початку 20-х рр. ХХ століття. Слово “естрада” стає терміном, зміст якого зберігся до сьогодення часу і означає “цілу область мистецтва”» [105, с. 19]. Н. Дрожжина у статті «Музичне мистецтво естради як соціокультурний феномен» відмічає, що «... в Росії ХІХ – поч. ХХ ст. термін “естрада” стійко використовувався, з одного боку, для опису різножанрових професійних і самодіяльних виступів зі сцени-помосту під час народних гулянь, з іншого – різноманітних розважальних програм вар’єте, кафе-шантанів та ін.» [42, с. 42].

Аналізуючи феноменологічні та термінологічні аспекти зазначеної проблематики, Н. Дрожжина підкреслює, що у сучасній музикознавчій думці «...сам термін “естрада” залишається сьогодні доволі невизначеним в своїй багатозначності» [42, с. 42]. У «Словнику музичних термінів» Ю. Юцкевича відмічається наявність двох змістовних рівнів визначення поняття «естрада»: «Естрада (від. лат. – *stratum* – настил, підлога) – 1. Підмостки для концертних виступів. 2. Вид сценічного мистецтва, що об’єднує різні форми виконавства (вокальне та інструментальне, художнє читання, танці, циркові номери, акробатику тощо). Естрадні концерти будуються як на основі розрізнених, так і об’єднаних певною тематичною направленістю номерів. Особлива роль естрадних вистав належить ведучому або конферансьє, який забезпечує зв’язок між номерами» [148, с. 222–223].

В. Зайцев у книзі «Режисура естради та масових видовищ» зазначає, що поняття «естрада»: «не є міжнародним і однозначним, оскільки естрадне мистецтво сформувалось в різних країнах по-різному. У наш час <...> це загальне поняття, що охоплює всі види і форми видовищ, що мають естрадне начало» [45, с. 7]. Він також відмічає, що термін «естрадне мистецтво» вже майже упродовж одного століття використовується у мистецтвознавчій думці [45, с. 7]. За висловом дослідника, унікальною особливістю естради є

«специфічна природа її творчості, дивна здатність до “самозародження” скрізь, де люди співають, жартують, розважаються» [45, с. 8].

Н. Дрожжина акцентує увагу на тому, що поняття «естрада» в його широкому значенні (як вид сценічного мистецтва) «мало свій розвиток у часі» [42, с. 42], тобто упродовж історичної еволюції естрадного мистецтва цей термін не залишався статичним. М. Муратов у згаданому дослідженні акцентує увагу на тому, що на сучасному етапі поняття «естрада» набуло фундаментального значення: «Сьогодні варто розглядати естраду не тільки як вид мистецтва, але і як соціокультурний феномен, який може бути комплексно вивченим з позицій різних гуманітарних дисциплін, і у тому числі в рамках системного, синергетичного і феноменологічного підходів» [91, с. 8].

Тож очевидним є те, що естрада виступає доволі широким поняттям, що охоплює в собі різні види мистецтва, які нерідко можуть вступати до взаємодії. Тому однією із вирізняючих особливостей естрадного мистецтва є саме його синтетичність. Так, М. Муратов зазначає, що суттєвим для явища естради є те, що «...елементи різних мистецтв, зібрані в естрадній виставі, утворюють новий комплекс, цілком специфічну єдність, роблячи естраду унікальною формою художньої творчості» [91, с. 10]. На його думку, саме поєднанням у естраді різних видів мистецтва і форм виконавської діяльності «почасти пояснюється нев'янучий інтерес до естради та її популярність» [91, с. 10].

Аналізуючи культурологічні детермінанти цієї популярності естради, дослідник зауважує, що «потребу людини в естрадних видовищах можна пояснити з позицій феноменології «аурою естради», яка відповідає розташуванню людини в цьому складному світі та надає ціннісні орієнтації та моделі поведінки, своєрідні зразки для наслідування» [91, с. 10]. Він висуває тезу про те, що завдяки «легкості сприйняття, ритмічності та життєрадісності естради» [91, с. 10], яка сприяє «легкому вирішенню драматизму життя» [91, с. 10], відбувається процес рекреації, необхідний для відновлення духовних та фізичних сил людини. Дослідник наголошує на тому, що саме естрада «...як жодне інше мистецтво, надає цю можливість. Компенсаторна та

сугестивна функції естради, які є провідними, вселяють оптимізм, допомагають ненадовго піти від реальності, зняти накопичену напругу» [91, с. 11]. Розглядаючи позитивні якості естрадного мистецтва, М. Муратов відмічає такі його характерні властивості, як «відкритість і легкість, видовищність і розважальність, святковість і різноманіття» [91, с. 13].

На сьогоднішній день суттєвого значення набуває поняття «естрадно-масова культура», яке зокрема отримало розгляд у дисертації Т. Рябухи «Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради». Це поняття є доволі широким за своїм значенням, вміщуючи в себе різноманітні форми та жанри, які взаємодіють між собою. За висловленням Т. Рябухи, поняття естрадно-масової культури «включає в себе безліч значень і жанрових форм, що відносяться не тільки до музики, а й до інших мистецтв» [106, с. 18].

Важливою гілкою естради виступає естрадна музика, вивчення якої з часом все більше актуалізується в мистецтвознавчій думці. У «Музичному енциклопедичному словнику» під редакцією Г. Келдиша надається таке визначення даного поняття: «Естрадна музика – термін, що застосовується для визначення різноманітних форм розважальної («легкої») музики 19–20 ст. Поняття естрадна музика трактується досить широко: включає популярні симфонічні мініатюри <...>, уривки з оперет, пісні, марші, різноманітні види танцювально-побутової музики» [90, с. 659]. С. Коротков у своїй праці «Історія сучасної музики» надає достатньо чітке авторське визначення поняттю «естрада» (точніше, мається на увазі поняття «музична естрада»), зазначаючи, що під ним «...об'єднується європейська розважальна музика, що звучить в мюзиклах, водевілях, вар'єте, бурлесках, оперетах та ін. Це і романси, найчастіше міські, що виконуються у достатньо фривольному дусі <...>, та усі інші мікроформи розважальної міської музики» [59, с. 20]. Е. Рибаківа у згаданій праці підкреслює, що ще починаючи з 1920-х років, естрадна музика привертає увагу дослідників з різних сфер, а також діячів у галузі культури та мистецтва, тим самим викликаючи полеміку як в періодичних виданнях, так і в науковій думці. Авторка акцентує увагу на тому, що «Протягом усієї історії

вітчизняного естрадного мистецтва ставлення до нього неодноразово змінювалося. Виникнувши як музичне явище, воно також набуло соціальних рис в силу певних історичних умов. Саме тому у вітчизняній науці склалася традиція розглядати естрадне мистецтво, і в цьому контексті джаз, а потім і рок-музику, як прояви масової культури, які ставали об'єктом дослідження в рамках соціології, соціальної психології та інших суспільних наук» [105, с. 13].

В цьому контексті слід зазначити, що естрадна музика є одним із головних репрезентантів музики «третього пласту»¹, яка отримала ґрунтовне висвітлення у відомій праці В. Конен «Третій пласт: Нові масові жанри в музиці ХХ століття». За визначенням вченої, під цим поняттям мається на увазі «самостійний, незважаючи на його роздробленість, художній пласт, представлений своїми власними видами та жанрами, які найчастіше живуть в демократичних колах і не співпадають за своїми фундаментальними ознаками з двома іншими пластами музики – професійною композиторською творчістю² та фольклором» [55, с. 32–33]. В. Конен акцентує увагу на тому, що саме «“третій пласт” і є головним руслом розвитку масових жанрів» [55, с. 32–33]. За думкою Т. Рябухи, під музикою третього пласту слід розуміти: «...“легку” музику, що мала в різні історичні епохи різні форми вираження, але існувала завжди, з того часу, як була усвідомлена функція “музики” як “гри”» [106, с. 10].

Музика третього пласту включає в себе так звані «легкі жанри» (тобто легкі за своїм сприйняттям, формою, змістом), які найчастіше призначені для розваги та відпочинку. Відмітимо, що розважальність є однією з характерних особливостей естрадного музичного мистецтва. Вірогідно, саме тому цей вид мистецтва загалом відносять до згаданого різновиду «легкої музики».

А. Сохор у праці «Про музику серйозну та легку» підкреслює, що диференціація музики на «серйозну» та «легку» значною мірою залежить від «змісту музики» [115, с. 6]. Вчений аргументує свою думку таким чином: «Легка музика відповідає нашій потребі у відпочинку і розвазі саме тому, що

¹ За ствердженням Е. Рибаквої, цей термін «по суті належить композитору Г. Шулеру» [105, с. 17].

² Мається на увазі насамперед композиторська творчість академічної традиції.

її зміст інший, який не зачіпає корінних питань життя. В серйозній музиці, поруч з оспівуванням світлих сторін життя, можливе вираження найбільш гострих конфліктів, драматичних зіткнень позитивного та негативного, нарешті трагічних подій» [115, с. 7]. Підсумовуючи, він надає таке визначення: «Легкою ми називаємо музику розважальну, яка свідомо обмежується тим, що дає нам естетичну насолоду та відпочинок» [115, с. 7].

Тож, можна зауважити, що явища і поняття «музика “третього пласту”» та «легка музика» є схожими за своєю суттю. Саме в цьому контексті слід розглядати естрадну музику як один з важливих проявів зазначених явищ.

На сьогоднішній день одним із найпопулярніших видів естрадного мистецтва є саме *естрадно-вокальна музика*. На думку М. Муратова, саме «...вокальний рід естради є найбільш популярним та складним, оскільки в ньому поєднуються чотири компоненти – музика, слово, спів та акторська майстерність» [91, с. 12]. Найголовнішим жанровим репрезентантом естрадно-вокальної музики виступає *естрадна пісня*, яка загалом вирізняється своєю доволі нескладною формою (найчастіше куплетно-приспівною), невеликою тривалістю (в середньому від 2 до 5,5 хвилин), легкою мелодією, простим ритмічним малюнком, що загалом обумовлює її доступність для сприйняття та запам'ятовування широким колом слухачів.

Т. Рябуха відмічає, що естрадна пісня «...сформувалася в своїх рисах у музиці Новітнього часу (90-ті роки XIX століття, усе XX століття і початок XXI століття)» [106, с. 27]. Розглядаючи характер сучасного естрадного мистецтва межі XX – XXI ст., дослідниця зауважує, що жанр естрадної пісні загалом характеризується такими специфічними особливостями: «...1) вбудованістю у систему комерційної маскультури (шоу-бізнес); 2) професійним обладнанням в галузі музики і тексту (всі естрадні пісні створюються за законами професійного ремесла); 3) шлягерною стандартизованою природою, де можливі індивідуальні творчі знахідки, але як правило, лише в області виконавської подачі музично-текстового матеріалу; 4) сценічною репрезентативністю, зростання ролі якої спостерігається в міру

вдосконалення масових комунікацій (спочатку це було зосереджено в камерно-концертному “живому показі”, а в результаті переросло в явище “пісенного театру”, а також таких його варіантів, як відеоальбом, відеокліп)» [106, с. 27].

Аналізуючи процеси, що відбуваються в сфері естрадно-вокального мистецтва сьогодні, Е.Рибаківа зазначає, що упродовж останнього десятиліття терміни «естрада», «естрадна музика» певною мірою починають відходити на другий план. Натомість широкого розповсюдження набуває «термінологія західноєвропейської й американської гуманітарної науки поп-музика, шлягер, рок-музика, і все це визначається як масові жанри музики, масова культура, те, що заповнює радіо- і телефір, звучить на дискотеках, поширюється на касетах і компакт-дисках, позначається поп-хіт» [105, с. 17–18].

На нашу думку, наведене висловлювання, яке, безумовно, має підстави, утім є не зовсім слушним, оскільки явища (та відповідні їм поняття) естрадної музики та рок-музики й масової культури не є тотожними й мають певні семантичні відмінності. Завдяки цьому зазначені поняття загалом найчастіше використовуються паралельно. Дж. Михайлов у статті «Поп-музика» з «Музичної енциклопедії» зокрема, акцентуючи увагу на відмінностях між поняттями «поп-музика» та «популярна музика», зазначає: «Термін “популярна музика” в широкому сенсі відноситься до сукупності найбільш відомих, доступних і часто виконуваних творів, у більш вузькому – до форм і жанрів естрадної музики (в США – до “індустрії” розваг). Поп-музика стала явищем культури, що об’єднало для декількох поколінь молоді функції серйозної та легкої музики у всьому різноманітті їх форм, жанрів та стилів. Поп-музика як ідейно естетичне явище є гостро суперечливим. Її зародження відноситься до 50-х рр. 20 ст. і пов’язано з виникненням в США, Великобританії та інших <...> країнах <...> молодіжного руху» [84, с. 393].

Тож зазначимо, що на сучасному етапі поняття «естрадна музика» та «популярна музика» є близькими й значною мірою синонімічними.

В сучасному естрадно-вокальному мистецтві ключового значення набуває особистість виконавця. Як влучно відмічає Н. Дрожжина: «Вокальне мистецтво естради пронизане пафосом особистісного самовиразу» [41, с. 9].

За рахунок використання мікрофону, звукопідсилювальної апаратури, вокальна манера естрадного виконавця під час співу загалом вирізняється застосуванням «техніки слабкого імпедансу» [41, с. 7]. Як підкреслює Н. Дрожжина, важливу роль відіграє тембр голосу естрадного співака, який повинен бути оригінальним та легковпізнаним за своїм звучанням [41, с. 8]. Сучасна естрада вимагає від артиста яскраво видовищного виступу, а тому виконавцю необхідно володіти не тільки своїм голосом, а й акторською майстерністю, хореографією, вмінням грати на музичних інструментах тощо. Тому одним із головних завдань естрадного артиста є насамперед вміння усіма можливими засобами зацікавити та вразити публіку, запам'ятатися й бути легко впізнаним. Естрадний співак має вирізнитися яскравою харизмою, самобутністю, у чому значну роль відіграє вдало створений імідж. Багатьом фанатам естрадної музики важливо знати подробиці з життя та творчості улюбленої зірки, а тому співакам, щоб привертати більше уваги до себе й своєї мистецької діяльності та зберегти популярність, потрібно постійно «бути на виду». Великого значення у цьому контексті набуває активна діяльність продюсерів, піар-менеджерів, спонсорів тощо.

Зазначимо, що в музичній науці та практиці сформувалася певна тенденція щодо негативної оцінки сучасного естрадно-вокального мистецтва як такого через те, що серед естрадних творів загалом є багато недостатньо якісних, позбавлених глибокого змісту, примітивних тощо. Звичайно, що подібна ситуація має небезпідставний характер, адже за останні декілька десятиліть естрадно-вокальна музика стала однією із найбільш прибуткових галузей так званої мас-індустрії, що значною мірою відбилося на її художній цінності. На сучасній естрадній сцені можна почути чималу кількість «розкручених» рекламою у комерційних цілях «зірок»-одноднівок, втім й у цій сфері музичного мистецтва, як і в інших, є чимало по-справжньому

талановитих самобутніх виконавців, яскраво обдарованих артистів, які гідно представляють свою країну на міжнародному рівні.

Тож нам видається слушною точка зору української дослідниці Т. Самої, висловлена нею у статті «Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження», де доводиться теза щодо необхідності парадигмальних змінень у аксіологічному підході до естрадно-вокального мистецтва: «Необхідно змінити стереотип мислення, що естрадна музика – це дешевий продукт масової культури; нині вона, як і академічна має свої класичні (елітарні) пісенні надбаня й рівень вибірковості» [108, с. 53].

Яскравим підтвердженням цієї думки є кращі здобутки китайської вокальної естради, які орієнтовані на пропаганду високого мистецтва, перш за все національної культурної традиції.

1.1.2. Китайське естрадно-вокальне мистецтво та його специфіка

Китайське естрадно-вокальне мистецтво як явище існує вже протягом століття, ставши упродовж ХХ ст. невід'ємною складовою культурного життя країни. На сьогодні цей вид музичного мистецтва, зорієнтований на широке коло слухачів, користується у Китаї найбільшою популярністю.

Китайська естрадно-вокальна музика вирізняється оригінальною самобутністю і особливим національним колоритом, зумовленим міцною опорою на багатющі скарби національного музичного фольклору (в його численних етнічних репрезентаціях) та традиційного оперного мистецтва, визнаною вершиною якого є славнозвісна пекінська опера (*цзіньцзюй*). Саме національна музична традиція є невичерпним джерелом натхнення для китайських митців (композиторів та виконавців) як академічного, так і естрадного напрямів. Важливість збереження різними музичними культурами власних сформованих фольклорних традицій підкреслює А. Каяк у докторській дисертації «Взаємодія музичних культур: принципи, механізми, результати»: «Лідерську роль у розвитку музичного простору може виконувати лише та музична культура, котра продовжує зберігати високий

потенціал музичного фольклору» [53, с. 7]. Виходячи з цієї думки, можна впевнено стверджувати, що звернення до національно-етнічних традицій музичного фольклору, яке відбувається зокрема в естрадно-вокальному мистецтві, сприяє важливому процесу збереження національної культури та самоідентичності країни в умовах сучасного розвитку.

Тож привнесення до сучасного китайського естрадно-вокального мистецтва різнобарвних етнічних музичних традицій, безсумнівно, надає йому самобутнього колориту та особливих ознак, завдяки яким воно істотно відрізняється з-поміж інших національних репрезентацій музичної естради. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю спирається на етнічну музику різних регіонів країни (Тибету, Внутрішньої Монголії, Сіньцзян-Уйгурського, Нінся-Хуейського автономних районів, провінцій Ганьсу, Шаньсі та ін.) з її безмежним змістовним, жанрово-стильовим, мелодико-інтонаційним різноманіттям і яскравими барвами, що надає китайській естраді особливого неповторного колориту, вирізняючи її з-поміж багатьох інших.

М. Муратов у дисертації «Естрада як феномен масової культури» визначає національну естраду «...як специфічний феномен, взаємопов'язаний не тільки з процесами глобалізації та універсалізації в сучасному соціально-культурному житті, але й з процесом етнокультурного самовизначення населення» [91, с. 8]. Дослідник слушно зазначає: «У сучасних умовах глобалізації з її загрозою етнічної уніфікації саме національна естрада усвідомлюється етнічними групами як, безумовно, частина їх етнічної культури і тому стає своєрідною формою задоволення їх етнічних потреб» [91, с. 3].

Саме таким є сучасне естрадно-вокальне мистецтво Китаю, яке завдяки впливу етнічної музики різних регіонів та народностей країни суттєво збагатилося новими стилями (серед котрих такі загальноновизнані, як *північно-західний*, *сіньцзянський*, *тибетський* та ін. стилі), що значною мірою сприяють його подальшій популяризації у національному та світовому культурно-мистецькому просторі. На відміну від популярної музики Заходу, китайське естрадно-вокальне мистецтво увібрало в себе найкращі творчі досягнення національної традиційної опери, насамперед пекінської

(цзінцзюй), гуандунської (юецзюй) та сичуаньської (чуаньцзюй) тощо. Характеризуючи їх історичне значення, музикознавець Хоу Цзянь у монографії «Художній світ китайської народної опери» підкреслює: «Китайська опера належить до шедеврів мистецтва світового рівня: це один з найбільш складних, віртуозних та найкрасивіших видів художньої творчості, який репрезентує унікальне злиття опери та балету, драматичного театру та цирку, пантоміми та мелодекламації, співу та виконавства на народних інструментах. Її художній світ притягує своїм неосяжним багатоманіттям та знаковістю, будучи благодатним полем для уважного вивчення внутрішньої діалогічності цього етнокультурного феномена» [130, с. 4].

Вплив традиційної опери на китайське естрадне мистецтво здебільшого позначився на рівні використання специфічних художніх принципів та прийомів, мелодичних інтонацій, музичного інструментарію, співацьких манер тощо. Опора на традиції китайської опери сприяла формуванню та розвитку таких жанрів національної вокальної естради, як *дитяча пісня, лірична пісня, популярна пісня юеською мовою* (або *шидайцюй на кантонському діалекті*). Тож беззаперечним фактом є те, що вплив традиційного оперного мистецтва загалом підіймає естрадну музику на якісно новий рівень професійного розвитку.

У китайському естрадно-вокальному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається суттєвий вплив китайської стародавньої та класичної літератури, який передусім має відображення у використанні у вербальній сфері пісень творів (або ж фрагментів з них) визначних поетів епохи Тан (618–907) – Лі Бо (701–762), Ду Фу (712–770), Ван Вєя (701–761), Гао Ши (704–765), Ван Чан Ліна (698 – прибіл. 757); епохи Сун (960–1279) – Су Ши (1037–1101) та ін. Звертаючись до китайських літературних шедеврів, сучасні естрадні митці не могли оминати величну пам'ятку китайської стародавньої літератури – «Книгу пісень та гімнів» («Шицзін»), в якій синтезувалася багатовікова мудрість китайського народу, його культура, традиції тощо. Як у цьому контексті відмічає авторитетний синолог О. Фішман: «Народна творчість – фольклор – завжди живило китайську літературу. Вже найперший

твір китайської літератури – знаменита “Книга пісень” – виник у народі» [128, с. 155]. Тож опора на стародавні літературні тексти суттєво збагачує китайські естрадні твори, надаючи їм більшої серйозності та насичуючи глибоким змістом, сприяє актуалізації класичної поезії в новому сучасному контексті й зумовлює її поширення серед масової аудиторії. Звертання естрадних митців до китайської літератури має суттєве значення для збереження національних культурних традицій, котре є однією із найхарактерніших особливостей, властивій китайській ментальності.

Характерною особливістю естрадно-вокальної музики Китаю є також відчутний вплив китайської філософії, що загалом відчувається в усіх сферах життя – політиці, культурі, науці, мистецтві – та є важливою невід’ємною складовою національної ментальності. Так, у деяких естрадно-вокальних творах простежується звернення до ідей конфуціанства і даосизму як провідних напрямів, що репрезентують китайську філософську думку.

Поряд з опорою на національні культурні джерела, процес становлення та розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва відбувався під значним впливом іноземної популярної музики (здебільшого європейської й американської, а також азійської). Саме завдяки зарубіжним музичним впливам китайська вокальна естрада істотно збагатилася новими стилями та жанрами, які в межах даної мистецької сфери нерідко вступають у тісну взаємодію з національними художніми традиціями.

Го Найань у статті «Сучасна музика та спадщина минулого» наголошує на особливому вмінні китайців засвоювати кращі здобутки іноземних культур: «На протязі своєї історії Китай засвоював музичні досягнення інших народів і тим самим невпинно збагачував свою власну музичну традицію. Елементи музичної спадщини інших країн використовуються при створенні музичних творів, нових засобів вираження та вдосконалення техніки виконання» [35, с. 71]. Дослідник доходить важливого узагальнюючого висновку філософсько-культурологічного характеру про те, що: «... хоча китайська музика й має свої неповторні риси, які ми прагнемо зберігати та розвивати,

було б неправильним вважати, що між музикою Китаю та музикою інших культур немає нічого спільного. Існуючі відмінності, безумовно, є великими, проте вони лише свідчать про безкінечне різноманіття людства» [35, с. 71].

Таким чином, естрадно-вокальне мистецтво Китаю увібрало в себе найкращі досягнення національного музичного фольклору (в тому числі й етнічної музики), китайської традиційної опери, класичної літератури, філософії, а також зазнало значного впливу багатьох інших музичних культур. Усе це дозволяє концептуально стверджувати положення про те, що китайській естрадно-вокальній музиці притаманна синтетичність, яка загалом є однією із характерних ознак китайського мистецтва та культури.

1.1.3. Періодизація процесу еволюції естрадно-вокального мистецтва Китаю як проблема сучасного музикознавства

Важливим аспектом дослідження особливостей історичного розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва є визначення його основних етапів та здійснення системної періодизації. Загалом періодизація є важливим атрибутом будь-якого наукового дослідження, пов'язаного з осмисленням характеру та сенсу історичних процесів. Китайське естрадно-вокальне мистецтво, попри свій доволі молодий вік як явища, вирізняється динамічним характером розвитку та наявністю суттєвих змістовних і жанрово-стильових трансформацій, детермінованих відповідними змінами складного історико-культурного, соціального та домінантно-регіонального контексту. Тож процес історичної еволюції китайського естрадно-вокального мистецтва потребує здійснення системної періодизації.

Зазначимо, що у працях деяких китайських мистецтвознавців були запроваджені окремі спроби періодизації даного процесу, втім слід констатувати той факт, що у цілому на сьогоднішній день така періодизація не склалася в остаточному вигляді і не є загальноприйнятою у китайському музикознавстві. Так, у монографії Ю Цзін Бо «Введення до китайської естрадної музики» була запропонована періодизація процесу становлення та

розвитку естрадно-вокальної музики Китаю, яка охоплює час від 1920-х років до початку XXI ст., поділяючи його на 5 основних періодів: 1) «зародження естрадно-вокальної музики» (1927–1936 рр.); 2) «Шанхайський період» (1937–1949 рр.); 3) «Гонконгський період» (1949–1969 рр.); 4) «Тайванський період» (2-га пол. 1960-х – серед. 1970-х рр.); 5) «Нова музика» (серед. 1970-х рр. – поч. XXI ст.) [243, с. 1–6]. Позитивним моментом даної періодизації є чітка визначеність хронологічних меж. Втім, негативними аспектами цієї періодизації, на нашу думку, є 1) відсутність однакового підходу до визначення змісту окремих періодів, а саме застосування водночас часових, географічно-просторових та змістовних принципів типологізації, а також 2) виключення за хронологічні межі даної періодизації періоду первісного становлення китайської естради упродовж 1900-х – 1910-х років.

Дослідник Су Лі у статті «Аналіз процесу розвитку китайської естрадної музики» пропонує періодизацію розвитку естрадно-вокальної музики Китаю, згідно з якою цей процес (у тих же хронологічних межах) містить три основні періоди: 1) *Шанхайський* (1920–1940 рр.); 2) *Гонконгський і Тайванський* (1950–1970 рр.); 3) мультикультурний період (1980-ті роки – початок XXI ст.) [206, с. 8–10]. Дана періодизація, на відміну від попередньої, є більш узагальненою. Її позитивним аспектом є прагнення до більшої єдності спрямування (диференціація за територіальними і культуротворчими підставами з певним урахуванням історико-політичних процесів³). Втім, автору загалом не вдалося уникнути різновекторності підходу, який поєднує географічні підстави типології з культурно-змістовними. Іншим негативним аспектом цієї періодизації, на нашу думку, є дискусивне визначення нижньої хронологічної межі (1920-ті рр.), про що вже йшлося раніше. Крім того, досить неоднозначним є спільний розгляд розвитку гонконгського і тайванського естрадного мистецтва, які є самостійними явищами, поєднаними лише суттєвим рівнем рецепції західної культури.

³ Доказом останнього є те, що останній період розглянуто з 80-х років XX ст., коли в Китаї відбулися принципові зміни, зумовлені новим політичним курсом «Політика реформ та відкритості», проголошеним Ден Сяопіном у 1978 р.

Гуань Лі та Чжан Хуей у статтях, присвячених висвітленню проблем становлення і розвитку естрадно-вокального мистецтва Китаю [168–170], пропонують ще один варіант періодизації зазначеного процесу. Згідно з нею, процес історичної еволюції даного явища містить 4 періоди: 1) «Рання естрадна музика» (1917 – 1936 рр.) [168, с. 75]; 2) «Ранній розквіт» (цей період дослідники поділяють на два етапи: а) «Шанхайський етап» (1937–1949 рр.) та б) «Гонконгський етап» (1950–1969 рр.)); 3) «Тайванський період» (1970–1981 рр.) [169, с. 77]; 4) «Сучасний період» (1980 рр. – поч. ХХІ ст.) [170, с. 83]. Ця періодизація вирізняється за датуванням окремих періодів (1–3) та прагненням надати змістовні характеристики («Рання естрадна музика», «Ранній розквіт»), утім, доволі нечіткі. Недоліком видається й хронологічна недиференційованість «сучасного періоду», в межах котрого розглянутий розвиток китайської естради як 80–90-тих рр. ХХ ст., так і початку ХХІ ст., які відрізняються за своїм характером.

Однією з найбільш чітких й логічно вибудованих є періодизація розвитку естрадно-вокальної музики Китаю, запропонована авторитетним дослідником Мо Жи Гень у статті «Сучасна обстановка і розвиток китайської поп-музики» [195]. Згідно з цій періодизації, зазначений процес поділяється на чотири основні періоди: 1) «До заснування КНР» (1920 – кінець 1940-х рр.); 2) від заснування КНР до кінця Культурної революції (1949–1976 рр.); 3) «Реформа та відкритість» (з 1978 р. по кінець ХХ ст.); 4) сучасний період (з початку ХХІ ст. і дотепер) [195, с. 68]. Позитивною ознакою даної періодизації є насамперед те, що вона, на відміну від інших, базується на єдиних логіко-класифікаційних підставах. Визначення хронологічних меж і характеру окремих періодів детерміновано орієнтацією на поворотні моменти фундаментальних історичних (точніше, історико-політичних) подій та процесів, котрі відбувалися в країні упродовж ХХ – початку ХХІ ст. Також позитивною рисою цієї періодизації є, на наш погляд, вдале визначення хронологічних меж двох останніх періодів (зокрема окремий розгляд розвитку китайської естради на початку ХХІ ст.). Утім зауважимо, що дещо

негативним моментом даної періодизації є цілковита відсутність згадок про 1977 р. (другий період закінчується 1976 р., а третій починається з 1978 р.).

Дослідники Пен І Мінь та Пен Ін Лай у статті «Відображення традиційної китайської культури у популярній музиці» пропонують наступну періодизацію розвитку естрадно-вокального мистецтва Китаю. Перший період (1920-ті – 1930-ві роки) вирізняється, на думку авторів, тим, що в цей час китайська естрада була позбавлена політичного впливу. Пен І Мінь та Пен Ін Лай підкреслюють, що у наступні періоди вже спостерігається вплив політичних подій та явищ (зокрема революційного характеру) на естрадне мистецтво Китаю. За їх періодизацією, другий період розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва охоплює тридцять років (1940–1970 рр.), третій період – двадцять (1980-ті рр. – кінець ХХ ст.) й останній – четвертий період – з початку ХХІ ст. і триває дотепер [200, с. 33–34].

Відмінною рисою даної періодизації, що вирізняє її від усіх попередніх, є незвичне визначення хронологічних меж першого періоду (20-ті – 30-ті, а не 20-ті – 40-ві роки). До позитивних сторін її можна віднести зокрема ідею диференціації періодів за ознаками наявності політичних впливів, а також наявність часового розподілу між третім та четвертим періодами. Деяко негативним моментом, на нашу думку, є висунута авторами й аргументована провідною роллю жанру масової пісні, в котрому помітно відчувається політичний вплив, теза про те, що упродовж другого періоду (1940–1970 рр.) естрадна музика в Китаї загалом практично не розвивалася.

Особливу увагу привертає періодизація, запропонована дослідницею Шао Хун Хун у статті «Аналіз розвитку китайської естрадної музики», де розгляд розвитку китайської естради розпочинається, на відміну від інших джерел, не з першої половини ХХ ст., а з 1980-х років й передбачає загалом три періода: перший (1980–1990 рр.); другий (1990 – кінець ХХ ст.); третій період (з початку ХХІ ст. і до сьогодні) [241, с. 93]. Такі хронологічні межі зумовлені наступними чинниками. По-перше, на думку дослідниці, у естрадно-вокальних творах мають втілюватися перш за все теми

особистісного характеру (насамперед ліричні), пов'язані з життям та переживаннями людей, зокрема з коханням до 1980-х рр. Тож оскільки до 1980-х рр. музичне мистецтво Китаю зазнавало суттєвого політичного впливу, то початком (першим періодом) розвитку справжньої китайської естради є саме доба, з якою пов'язаний її розворот від офіціозу до людяності. Межі другого періоду, за думкою Шао Хун Хун, обумовлені широким розповсюдженням в Китаї стилів західної популярної музики (рок, блюз, ар-н-бі, тощо). Виокремлення останнього (третього) періоду детерміновано активною взаємодією національних та іноземних музичних традицій, результатом якої стало формування нових синтезуючих стилів та жанрів сучасного китайського естрадного мистецтва.

Виходячи з результатів проведеного компаративного аналізу, можна стверджувати, що проблематика, пов'язана з періодизацією процесу еволюції китайського естрадно-вокального мистецтва, є актуалізованою в сучасному китайському музикознавстві, втім дотепер загалом ще потребує вирішення.

Тож дисертантом на підставі вивчення існуючих в китайській науці концепцій періодизації розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва систематизовано й уточнено їх здобутки та запропоновано власну періодизацію, згідно якій процес еволюції цього виду національного музичного мистецтва загалом включає до себе: 1) *період формування та раннього розвитку*, котрий охоплює добу з початку до кінця 40-х рр. XX ст. та містить два етапи: а) *етап зародження та первісного становлення* (1900-1910-ті рр.), позначений появою жанру *шкільної пісні*; б) *етап першого розквіту* (1920-1940-ві роки), пов'язаний з культурним життям Шанхаю; 2) *період політизації та територіально-змістовного біцентризму* (1950-1970-ті рр.), який охоплює добу від заснування КНР до кінця Культурної революції й зумовлений паралельним існуванням вокальної естради в соціалістичному Китаї та у Гонконгу; 3) *період деполітизації й нового розквіту* (1980-1990-ті роки), пов'язаний з соціокультурними змінами та вестернізацією китайського мистецтва; 4) *період мистецької самоідентифікації і міжнародного визнання* (2000-2010-ті роки),

пов'язаний з художнім синтезом національних та іноземних культурних традицій, зокрема формуванням і розквітом *китайського стилю*.

1.2. Китайське естрадно-вокальне мистецтво в дзеркалі сучасної музикознавчої думки

Упродовж останніх десятиліть ХХ – поч. ХХІ ст. невпинно зростає увага музикознавців до проблематики, пов'язаної з вивченням естрадного мистецтва, яке є одним із найпопулярніших у світовому культурному просторі. У цей період провідне місце на світовій музичній арені, поряд з європейською і американською естрадою, поступово посідає естрадна музика азійського регіону, зокрема Далекого Сходу, репрезентована насамперед естрадно-вокальним мистецтвом Китаю, яке за нетривалий час свого існування встигло отримати значне поширення та міжнародне визнання. Зазначимо, що на сьогоднішній день китайське естрадно-вокальне мистецтво є важливою невід'ємною складовою частиною китайської та світової музичної культури.

Різноманітні аспекти, пов'язані з висвітленням музичної культури Китаю, яка є однією із найдавніших, найсвоєрідніших та найбагатших у світі, отримали розгляд у наукових розвідках китайських та іноземних учених. Серед багатьох досліджень в цій сфері відмітимо фундаментальну працю Г. Шнеєрсона «Музична культура Китаю» [147], в якій надано загальну характеристику особливостей становлення та розвитку китайської музики й окремих її напрямів, а також збірку «Про китайську музику: статті китайських композиторів і музикознавців» [95], видану за редакцією цього ж вченого.

Характерні особливості китайського музичного фольклору отримали ґрунтовний розгляд у дисертації Вей Дзюнь «Жанрова система народнопісенної культури Китаю» [31]; статтях Є. Виноградової та О. Желоховцева «Китайська музика» [32], Го Найань «Сучасна музика і спадщина минулого» [35], Дж. Михайлова та О. Васильченко «Тибетська музика» [83], Чжан Лу «Художньо-естетичні основи народнопісенної традиції Китаю» [140] та ін.

Важливою складовою китайської музичної культури є національне традиційне музично-театральне мистецтво, репрезентоване різноманітними регіонально-місцевими напрямками (*куньшаньська (куньцзюй), гуандунська (юецзюй), сичуанська (чуаньцзюй), аньхойська (хуейцзюй), хубейська (чуцзюй)* драми та ін.), кожному з яких властиві свої неповторні художні особливості. Найвідомішою з них є пекінська опера (*цзінцзюй*), специфіка якої отримала детальний розгляд у величезній кількості праць китайських та іноземних музикознавців. Серед них насамперед відмітимо монографію Хоу Цзянь «Художній світ китайської народної опери» [130], дисертацію Лянь Юнь «Пекінська опера як музично-естетичний феномен» [72] та її ж статтю «Порівняльний аналіз пекінської та італійської опер» [73], в якій здійснено компаративний аналіз пекінської традиційної та італійської класичної опер, зокрема в аспекті їх вокально-виконавських особливостей, статтю Ван Пейі «Китайська традиційна опера юецзюй: історія становлення і тенденції розвитку» [30], в якій розглянуто специфіку гуандунської драми (*юецзюй*) тощо.

Підкреслимо, що розвиток музичного мистецтва Китаю з самого початку ХХ ст. принципово відрізняється від минулих епох. Кардинальні соціально-політичні та культурні зрушення та трансформації, що відбувалися в країні, активно сприяли формуванню нових видів, напрямів та жанрів китайського музичного мистецтва, орієнтованих на синтез національних та західних мистецьких традицій, насамперед таких, як нова сучасна китайська опера, симфонічна, концертна, камерно-інструментальна й камерно-вокальна музика, а також естрадно-вокальне мистецтво. Історичне становлення та жанрова специфіка цих сфер знайшли віддзеркалення у численних працях китайських та західних музикознавців, зокрема українських і російських. Так, серед досліджень, присвячених визначенню специфіки китайської опери, зазначимо дисертації Сунь Лу «Китайська народна опера: до проблеми становлення і розвитку жанру» [123], Чень Ін «Китайська опера ХХ – початку ХХІ століття: до проблеми освоєння європейського досвіду» [144], Чжан Лічжень «Сучасна китайська опера (історія та перспективи розвитку)» [139] та ін.

Шляхи розвитку китайського музичного мистецтва упродовж ХХ – початку ХХІ ст. та його специфіка набули змістовного висвітлення у дисертаціях Ло Чжихуей «Концертне життя сучасного Китаю» [66], Цинь Тянь «Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів» [137]; статтях В. Валіцького «“Культурна революція” в музиці» [28], Цзо Чженьгуань «Деякі тенденції розвитку музичної культури Китаю 80-х рр.» [134] та ін. Серед праць, пов'язаних з даною проблематикою, відмітимо змістовну працю П. Анісімової «Музична культура Шанхаю в першій половині ХХ ст. : основні напрями і тенденції розвитку» [2], в якій зокрема надано загальну характеристику масової, естрадної та камерно-вокальної музики, що яскраво репрезентували музичне мистецтво Шанхаю даного періоду.

Зазначимо, що у ХХ ст. в Китаї відбулося становлення музичної освіти, що загалом позитивно позначилося на подальшому розвитку музичної культури. Висвітлення шляхів формування музично-освітнього процесу в Китаї знайшло відображення у дисертації Лю Лянь «Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї» [71], статтях Лю Ге «Музична культура сучасного студентства КНР у дзеркалі педагогічних експериментів» [68], Ян Бохуа «Становлення системи музичного виховання в загальноосвітніх школах Китаю: період Китайської республіки (1912–1949)» [149] тощо.

Останнім часом особлива увага науковців приділяється проблемам міжкультурного діалогу, які знаходять яскравий прояв і в сфері музичного мистецтва. Одним з важливих аспектів такого діалогу є розкриття характеру взаємозв'язків китайської культури і мистецтва з інонаціональними культурами в умовах сучасної глобалізації. Як слушно зазначає І. Польська, «Китайська культура традиційно ґрунтувалася на принципах внутрішньої цілісності, незмінності опорних онтологічних, аксіологічних і семантичних констант. Вбираючи в себе ті чи інші елементи інших культур, вона протягом тисячоліть залишалася сама собою, шліфуючи і розвиваючи свої кращі якості. Одночасно сучасне китайське мистецтво і культура, зберігаючи свої специфічні якості, іманентно властиві їм, демонструють високий рівень адаптаційних

можливостей в новому глобалізованому просторі кінця XX – початку XXI ст.» [99, с. 1]. Проблематика, пов'язана з осмисленням зазначених взаємозв'язків, знайшла розгляд у фундаментальній праці відомого синолога М. Конрада «Схід та Захід» [56], у роботі О. Фішман «Китай в Європі: міф та реальність (XIII–XVIII ст.)» [128]; монографії Лю Бінцяна «Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи» [67]; дисертаціях О. Алкон «Музичне мислення Сходу і Заходу: континуальне і дискретне» [1]; Бай Є «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» [6], А. Каяк «Взаємодія музичних культур: принципи, механізми, результати» [53], Сун Жуйлуна «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини XX ст.)» [122], Мухаммада Хасана Мохаммеда «Взаємодія між китайською та арабською культурами» [197]; статтях П. Буцик «Про пріоритетні напрями дослідження тибетської музики в Росії та за кордоном» [27], Лі Мей «Порівняння ладів уйгурської та арабської музики» [180], Хуан Сяньюй «Світоспоглядальні особливості музичної культури та музичної освіти в Китаї та Росії» [131] та ін.

Підкреслимо, що на процес зародження та розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва, формування його специфіки значний вплив мали загальний характер китайської цивілізації, особливості її історичної еволюції, а також культурні й політичні події та явища, які відбувалися у Китаї упродовж XX – початку XXI ст. Виходячи з цього, важливим підґрунтям дисертації стали численні праці китайських та європейських науковців в галузі синології та історії Китаю, серед яких особливо відмітимо фундаментальну працю знаного синолога В. Малявіна «Китайська цивілізація» [78], у котрій розглянуто різноманітні аспекти, пов'язані з історичним, культурним, мистецьким та побутовим життям китайського народу від найдавніших часів і до сучасного періоду. Серед інших ґрунтовних досліджень назовемо монографії Люй Си Мян «Загальна історія Китаю» [188], Цюй Лін Дун «Огляд китайської історії» [230]; книги Гуань Вей Лян і Лі Юй Цзе «Історія та культура» [167], О. Непомніна «Історія Китаю.

XX століття» [93], Фань Вень Лань «Збірник з загальної історії Китаю» [218], Цю Шу Сень, Чень Чжень Цзян та Лінь Бін Вень «Нова історія Китаю» [228], статті Н. Корольової «Перша світова війна і “Рух за нову культуру” в Китаї» [58], Люй Хай Ся «Сучасний аналіз розвитку китайської історії» [189]. Окремо відмітимо монографію В. Бурова «Китай та китайці очима російського вченого» [26], присвячену висвітленню різних аспектів китайського життя сучасної доби (економічної сфери, гуманітарних наук, суспільної свідомості та образу життя). Відмінною ознакою цієї праці є власні спостереження автора щодо розвитку молодіжної культури Китаю у 1980–1990-х рр. та помітного зростання інтересу китайської молоді до естрадно-вокальної музики (як китайської, так й іноземної).

Основоположним духовним та світоглядним фундаментом китайської національної культури упродовж багатьох століть є китайська філософія, величезний вплив якої є відчутним у багатьох різних галузях – політиці, економіці, етиці, науці, культурі, мистецтві тощо. Проблематика, пов’язана з дослідженням концептуальних положень та ідей китайської філософії, отримала висвітлення у величезній кількості наукових праць як китайських, так й іноземних дослідників. Серед них відмітимо монографію Тань Аошуан «Китайська картина світу: мова, культура, ментальність» [124], дисертацію відомого сходознавця-китаїста В. Кривцова «Естетична думка Давнього Китаю (VI ст. до н. е. – II ст. н. е.)» [60]; змістовну статтю А. Крушинського «Стиль мислення давнього Китаю: логіко-методологічний аспект» [61]. Зазначимо, що суттєвий вплив світоглядних й етичних ідей китайської філософії є помітним і у сфері китайського естрадно-вокального мистецтва, що зокрема знайшло свій прояв у текстах значної кількості пісень.

В сучасній музикознавчій думці все більше актуалізується проблематика, пов’язана з історією та теорією європейського вокального мистецтва, дослідження якого вже набуло статусу окремого напряму музичної науки. Серед значної кількості наукових розвідок в цій сфері насамперед відмітимо праці, які знайшли відображення у даній дисертації, а саме: монографії «Розвиток співака і його голосу» Д. Аспелунда [5], «Вокально-виконавська

творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти» Н. Гребенюк [36]; «Основи вокальної методики» Л. Дмитрієва [40], «Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика» Т. Мадишевої [76], «Мистецтво резонансного співу. Основи резонансної теорії та техніки» і «Таємниці вокального мовлення» В. Морозова [88–89], «Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка» і «З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки» О. Стахевича [120–121], «Анатолій Солов'яненко. Творчий шлях» і «Анатолій Солов'яненко. Український голос, що розмовляв з усім світом» А. Терещенко [125–126]; праця «Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей» В. Антонюк [3], дисертації «Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти» О. Єрошенко [43], «Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці» Ю. Карчової [52], «Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом» Лі Цін [63], «Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики)» Т. Мадишевої [75], «Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця XIX – XX століть» А. Помпеєвої [102]⁴.

Як відомо, китайська мова є однією із найоригінальніших і водночас найскладніших у всьому світі. Вона знаходиться у нерозривному, тісному взаємозв'язку з китайським вокальним мовленням, що виступає однією із найважливіших складових співоного процесу. Однак на сьогоднішній день у вітчизняній музикознавчій думці поки що відсутні наукові праці, присвячені дослідженню специфіки китайського вокального мовлення. Виходячи з цього, у процесі розгляду зазначеної проблематики автор дисертації спирався значною мірою на роботи китайських дослідників. Водночас слід зазначити наявність в українському музикознавстві праць, присвячених загальним питанням вокального мовлення та його взаємозв'язків із національними мовами. До них в

⁴ До праць даного напрямку належить і публікація дисертанта «Становлення виконавського стилю у вокальній музиці» [21].

першу чергу належать дисертація відомої української вченої Т. Мадишевої «Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики)» [75] та її ж книга «Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика» [76], спеціально присвячені висвітленню проблематики, пов'язаної з взаємозв'язками мовної інтонації (перш за все іншомовної) та вокального мовлення.

Міцним підґрунтям запровадженого дослідження стали також праці в галузі китайської лінгвістики та фонетики. Різноманітні аспекти, пов'язані з вивченням китайської мови та її фонетичних особливостей, отримали ґрунтовне відображення у навчально-методичних працях А. Благої «Підручник китайської мови» [7], А. Карапетьянц і Тань Аошуан «Підручник китайської мови: Новий практичний курс» [50], Т. Задоевко, Хуан Шуїн «Основи китайської мови» [44], М. Спешнева «Фонетика китайської мови» [118], В. Чернобая та О. Лосева «Китайська мова [142]; статтях Ван Лі Лін «Коротка розмова про вплив китайської мови на культуру та на мислення» [160], А. Разіної «Способи покращення вимови у китайських студентів під час вивчення російської мови» [103], М. Рубець «Вплив китайської мови на мислення та культуру її носіїв» [104], Чжан Цзе «Розмова про вплив китайської мови на китайське традиційне мислення» [234], Чжан Хун Цин «Питання про шістнадцять загальних складів» [233], Чжу Я Чже «Розмова стосовно взаємозв'язків між китайською мовою і традиційною китайською філософією» [240]. Питанням специфіки китайського вокального мовлення та тонової семантики китайської мови присвячено дослідницькі розвідки Вей Дань Цзяо «Вокальне мовлення у китайському вокальному творі» [164], А. Кубарич «Семантика тону в китайській мові: експериментальне дослідження» [62], Лю Жун Хуей «Як застосовується китайська мова під час співу» [185], Лю Чжен Жань «Зв'язок між звуком та мовою під час співу» [187], Чжао Лі Пін «Роздуми про вимову китайських ієрогліфів у співі» [236], Чжоу Чжівея «Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій» [141], а також самого дисертанта («Специфіка китайського вокального мовлення») [20] тощо.

За останнє десятиліття в музикознавчій думці помітно збільшилася кількість досліджень, присвячених специфіці китайського вокального виконавства, у тому числі й естрадно-вокального. Серед великої кількості праць цього напрямку зокрема назвемо дисертації Ці Мінвея «Жанрові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації» [136], Чжоу Чжівей «Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій» [141]; статті «Аналіз сінцзянських народних вокальних манер» Вань Сінь, Сайяла Ебасофу та Ма Цао Юань [163], «Порівняння вокальної манери сичуаньської опери *гао цян* та китайської народної манери співу» Ду Хай Янь [173], «Дослідження вокального стилю виконання шанхайських естрадних пісень у період Китайської республіки» У Чунь Мін та У Ін Фей [216], «Пісні, що написані у “північно-західному стилі”: особливості виконання» У Я Лін [217], «Са Діндін: спів про східний секрет» Чень Дун [231] та ін.

На відміну від китайського музичного фольклору і традиційного оперного мистецтва, які розвивалися упродовж багатьох століть та мають свою давню багату історію, естрадно-вокальне мистецтво Китаю, що сформувалося й досягло свого розквіту упродовж одного століття, є порівняно молодим. Втім, незважаючи на це, історія його розвитку вже знайшла висвітлення у багатьох дослідженнях китайських музикознавців. Серед великої кількості наукових праць, присвячених цій проблематиці, зазначимо насамперед монографію Лі Гана «Історія китайської естрадної музики» [179], де розглядаються шляхи розвитку музичного естрадного життя переважно у великих китайських містах (Шанхаї, Пекіні, Гонконгу та ін.), висвітлюється творча діяльність видатних митців (зокрема композиторів), які зробили вагомий внесок в історію китайської естрадної музики, а також характеризуються провідні стилі та жанри цього напрямку. Слід відмітити монографію Ю Цзін Бо «Введення до китайської естрадної музики» [243], де зокрема пропонується авторська періодизація розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва та надається характеристика кожного з періодів. Однією із важливих позитивних якостей

даної праці, на наш погляд, є те, що в ній репрезентовано велику таблицю, де систематизовано творчі здобутки найвідоміших китайських естрадних співаків, які виступали на національній сцені упродовж усього існування в Китаї даного виду мистецтва (детально зазначено імена артистів та виконувані ними пісні).

Особливості становлення та розвитку естрадно-вокального мистецтва Китаю отримали висвітлення й у ґрунтовній монографії Сунь Жуй «Історія китайської естрадної музики (1917–1970)» [207]. Зазначимо, що ця робота є одним із небагатьох фундаментальних досліджень, в якому окрема увага присвячена визначенню специфіки жанру *шкільної пісні*, котрий народився на початку ХХ ст. й суттєво вплинув на формування китайської естрадно-вокальної музики. В цій праці також надано перелік відомих китайських естрадних пісень, що набули великої популярності у різні часи.

Суттєву увагу привертає також кандидатська дисертація Хуан Сяньюй «Становлення системи естрадно-джазової освіти в сучасному Китаї» [132], що є одним із небагатьох досліджень, написаних російською мовою й спрямованих на вивчення актуальних проблем, пов'язаних з процесом формування китайської музичної системи освіти естрадно-джазового напрямку.

Серед інших змістовних досліджень, котрі пов'язані з висвітленням проблематики китайської естрадної музики та отримали віддзеркалення у поданій дисертації, відмітимо праці «Китайська сучасна музика» Лян Мао Чунь [190], «Китай у розрізі: глобалізація, міська молодь та популярна музика» Дж. Клоета (J. Kloet) [152], «Розвиток сучасної сінцзянської естрадної музики» Мао Хун Лян [193]; статті «Розвиток китайської естрадної музики» Гуань Лі та Чжан Хуей [168–170], «Китайський рок і поп-музика: семіотична перспектива» Дж. Матусіца (J. Matusitz) [153], «Сучасна обстановка і розвиток китайської поп-музики» Мо Жи Геня [195], «Відображення традиційної китайської культури у популярній музиці» Пен І Мінь та Пен Ін Лай [200], «Плач радості, пісні смутку: китайська поп-музика та її культурні конотації» А. Стіна (A. Steen) [154], «Аналіз процесу розвитку китайської естрадної музики» Су Лі [206], «Дві тенденції в сучасній китайській музиці» Чжао Пей Веня [237], «Аналіз розвитку

китайської естрадної музики» Шао Хун Хун [241], а також низку публікацій дисертанта [10; 13; 15; 17–18; 23], тощо.

Важливою основою дисертаційного дослідження стали музикологічні праці українських та російських дослідників, в яких висвітлюються актуальні проблеми історії та теорії вітчизняного і світового естрадно-вокального мистецтва. Серед багатьох праць цього напрямку, кількість яких помітно збільшується з кожним роком, відмітимо насамперед дисертації «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради» Н. Дрожжиної [41], «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні» М. Мозгового [87], «Розвиток музичного мистецтва естради в художній культурі Росії» Е. Рибаквої [105], «Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради» Т. Рябухи [106], «Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття» Т. Самої [109], «Ретроспектива естрадно-вокального виконавства ХХ століття (на матеріалі українсько-російської та німецької традицій)» Г. Шехтман [146], «Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk» І. Яркіної [150]; монографію «Історія сучасної музики» С. Короткова [59]; навчально-методичний посібник «Естрадний спів і шоу-бізнес» В. Откидача [97]; статті «До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками» А. Бондаренка [24], «Музичне мистецтво естради як соціокультурний феномен» Н. Дрожжиної [42], «Художні особливості естрадного мистецтва України ХХ – початку ХХІ ст.» В. Кавуна [49], «Про вокальну імпровізацію в джазі: становлення скету» П. Корнева [57], «Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів)» С. Манько [79], «Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження» Т. Самої [108], «Особливості масової музики як культурного й соціального феномена» Т. Сідлецької [111].

Естрадне мистецтво являє собою окремий напрям, характерними ознаками якого є насамперед синтетичність, розважальність, легкість для сприйняття, масовість тощо. М. Муратов у дисертації «Естрада як феномен

масової культури» [91] розглядає естраду у широкому значенні як соціокультурний феномен, що проникає у різні сфери суспільного життя [91, с. 8]. А. Сохор у книзі «Про музику серйозну та легку» [115] відносить музичне мистецтво естради до сфери «легкої музики», головними ознаками якої є насамперед розважальність та її призначення для відпочинку. Як підкреслює вчений, «В легкій музиці автор свідомо говорить лише про те, що заспокоює слухача, бадьорить його, приносить задоволення» [115, с. 7]. За концепцією В. Конен, викладеною вченою у книзі «Третій пласт: Нові масові жанри в музиці ХХ століття» [55], естрадне мистецтво належить до так званої «музики третього пласту», що функціонує між академічною музикою та фольклором. Відмітимо, що даний термін фігурує й у дисертації О. Воропаєвої «Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі» [33].

Естрадно-вокальне мистецтво стало невід'ємною складовою частиною масової музичної культури та репрезентується багатьма різними стилями та жанрами. Одним з них є жанр масової пісні, що набув великого поширення в СРСР, посідав провідне місце у радянській музичній культурі, й в свою чергу, здійснив суттєвий вплив на формування та розвиток китайської масової музики. Шляхи формування масової пісні та її специфіка висвітлені у великій кількості наукових досліджень як радянського, так і сучасного періоду. Серед них особливо зазначимо праці А. Бочарова «Радянська масова пісня» [25], Є. Матутіте «Радянська масова пісня у 70–80-х рр.» [80], І. Нестьєва «Радянська масова пісня» [94]; дисертацію Я. Глушакова «Масова пісня у вітчизняній культурі першої половини ХХ століття» [34]; статті Лі Цин «Масова пісня в контексті пісенної культури радянського періоду» [64], В. Лях та Д. Сигіди «Радянська масова пісня як феномен музичного мистецтва ХХ століття» [74], І. Сибірякова «Радянські масові пісні 20-х рр. як інструмент конструювання нової радянської реальності» [110], А. Сохора «Масова пісня» [114] та ін.

Розвитку жанрів китайської масової пісні, зокрема патріотичної та революційної пісні, а також масових пісень іншої тематики присвячено статті Го Юнь Нань «Бесіда про створення китайських масових пісень» [166],

Н. Симоненко «Особливості китайських наративних пісень в діахронічному аспекті» [112], Цай Мен «Аналіз пісні в період Культурної революції» [222].

Естрадно-вокальне мистецтво Китаю репрезентовано багатьма різними стилями та жанрами, характерною особливістю більшості з яких є органічний синтез елементів національного фольклору, етнічних культур, китайської традиційної опери, а також сучасної естрадної музики (китайської та іноземної). Серед найпопулярніших стилів китайської вокальної естради 2-ї пол. XX – поч. XXI ст. слід насамперед назвати *північно-західний стиль*, *«сінцзянський стиль естрадної музики»*, *китайський стиль*, *тибетський стиль*, а також *класичний кросовер*. Специфіка даних стилів отримала розгляд у багатьох дослідженнях, серед яких зазначимо перш за все змістовні статті «Використання китайських класичних елементів в естрадному стилі класичний кросовер» Ден Янь Янь [172], «Як сформувався «північно-західний стиль» Дун Сяо Мін [174], «Роздуми про класичний кросовер» Кан Вей [176], «Дослідження пісень, написаних у “китайському стилі”» Лінь Лінь [183], «Сучасні естрадні пісні в сінцзянському стилі» Мао Хун Лян [193], «Дослідження сучасного поширення сінцзянських естрадних творів» Пен Сяо Ся [201], «Дослідження сінцзянського стилю естрадної музики» Сін Шо [205], «Вплив класичного кросоверу на сучасне китайське вокальне мистецтво» Хе Чунь Лян [221], «Значення уйгурської пісенного фольклору в сінцзянській популярній музиці» Цай Цзянь Дун [223], «Роздуми про феномен класичний кросовер» Цао Сі та Янь Сінь [225], «Дослідження Сінцзян-Уйгурської естрадної музичної культури» Цюе Юй [229], «Дослідження китайської естрадної музики (на прикладі творів, створених у північно-західному стилі)» Чжен Кай [238], «Аналіз класичного кросоверу» Янь Чжао [246], тощо.

Окрім *китайської масової пісні* та *китайської революційної пісні*, про які вже йшлося, одними із провідних жанрів китайської естради є *шкільна пісня*, *дитяча пісня*, *шидайцюй (сучасна пісня)*, *лірична пісня*, *популярна пісня на кантонському діалекті* (або *популярна пісня юеською мовою*). Характерні особливості вказаних жанрів висвітлені у багатьох дослідженнях як китайських,

так й іноземних науковців, серед яких особливо відмітимо працю Ян Хань Луня «Ознайомлення з популярною піснею юеською мовою» [245], статті Бі Юй Хун «Китайські класичні та романтичні елементи в сучасній естрадній музиці» [156], Ван Си Ци «Аналіз понять “шидайцзюй”, “легка музика”, “лірична пісня” в контексті сучасної лексики» [161], Лі Сінь Юй та Хе Цзянь Ін «Особливості естрадної пісні юеською мовою» [181], Лу Тін Тін «Бесіди про шкільні пісні» [184], Пань Цзу Цзюнь «Особливості втілення тибетської народної музики в китайській естрадній пісні» [199], Пінг Ло Фу «Також говорю про шидайцзюй» [203], Се Дань «Особливості шкільних пісень та їх призначення» [204], Цю Ци Цзе, Вень Цинь «Розмова про вплив сінцзянського народного стилю на естрадну музику – на прикладі в першого сезону конкурсу “Новий голос Китаю”» [227], Чень Ін «Адаптація європейських музичних традицій в Китаї на прикладі “шкільної пісні”» [143], тощо.

Аналіз жанрово-стильової специфіки китайського естрадно-вокального мистецтва не обійшовся без звернення до музикознавчих праць, присвячених вивченню теорії стилю і жанру. Серед базових досліджень, які репрезентують сучасну теорію стилю, відмітимо фундаментальні праці М. Лобанової «Музичний стиль і жанр: історія і сучасність» [65], М. Михайлова «Стиль в музиці» [86], Є. Назайкінського «Стиль і жанр в музиці» [92], С. Скребкова «Художні принципи музичних стилів» [113]; статті В. Медушевського «До проблеми сутності, еволюції та типології музичних стилів» [81] і «Музичний стиль як семіотичний об’єкт» [82], М. Михайлова «До проблеми стильового аналізу» [85], А. Сохора «Стиль, метод, напрям» [116] та ін.

Проблематика, пов’язана з вивченням теорії жанру, репрезентована у численних працях, серед яких зокрема книги А. Сохора «Естетична природа жанру в музиці» [117] та В. Цуккермана «Музичні жанри та основи музичних форм» [138]; дисертація Л. Шаповалової «Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості» [145]; статті М. Арановського «Структура музичного жанру і

сучасна ситуація у музиці» [4], М. Старчеус «Нове життя жанрової традиції» [119] та багато інших.

Становлення та розвиток китайської естрадно-вокальної музики відбувалися у тісній взаємодії з іншими видами мистецтва, перш за все камерно-вокальним. Зазначимо, що ці два напрями мали спільне підґрунтя для свого формування, яким є жанр *шкільної пісні*, що виник на початку ХХ ст. і став міцною основою не лише для китайської вокальної естради, а також вплинув і на камерно-вокальну музику. Аналізуючи проблеми диференціації різних жанрових сфер китайської музики, І. Польська слушно підкреслює: «Оскільки розвиток вокальних жанрів в Китаї розпочався лише у ХХ ст., а процес їх становлення і еволюції був доволі складним, ці жанри довгий час існували у стані певного синкретизму, тож навіть дотепер жанрова диференціація камерно-вокальної, народнопісенної та естрадно-вокальної сфер китайської музики (вірніше, вокальних творів китайських композиторів, написаних за тим чи іншим напрямом) є іноді досить проблемною справою» [99, с. 3]. Відмітимо, що різноманітні аспекти, пов'язані з вивченням китайського камерно-вокального мистецтва, отримали висвітлення у багатьох працях китайських дослідників, зокрема дисертаціях «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980 – 90-х років: жанрова стилістика» Ден Кайюаня [38], «Роль інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві: історичний та стильовий аспекти» Ма Цзяця [77], «Китайська художня пісня: історія та теорія жанру» У Хунюаня [127]; статтях «Образ рідного краю в камерно-вокальній творчості китайських композиторів» Лю І [69], «Синтез поезії та музики в камерно-вокальній ліриці Чен І» [70], «Романс як новий жанр в музичній культурі Китаю ХХ ст.» Хань Іна [129], «Жанри камерно-вокальної музики Китаю періоду Великої Культурної революції» Цао Шулі [133] тощо.

Одним із основних завдань даної дисертації є висвітлення творчої діяльності відомих представників китайської естради – композиторів та співаків, які здійснили вагомий внесок у розвиток китайської музичної культури. Серед

них в першу чергу назвемо імена таких композиторів, як Лі Цзінь Хуей, Ван Лобінь, Чжоу Цзелунь, Не Ер, Ма Ке, Цинь Йончен, Шень Сінь Гун, Лі Шу Тун, Ке Чжен Хе та ін. Особливостям мистецької діяльності цих та інших китайських композиторів присвячено багато досліджень, серед яких особливо відмітимо монографію сучасного музикознавця Сунь Цзі Наня «Лі Цзінь Хуей і його композиторська школа» [208], яка є першою працею в китайській музичній науці, спеціально присвяченою ґрунтовному висвітленню життєвого шляху та суспільної і творчої діяльності фундатора естрадно-вокального мистецтва Китаю композитора Лі Цзінь Хуея (1891–1967), розглянутих в контексті розвитку музичної культури Шанхаю 20–60-х рр. ХХ ст. Корпус наукових досліджень у цій сфері містить також статті «Творець шкільної пісні – Шень Сінь Гун» Ван Вень Ін [158], «Феномен творчості Ван Лобіня і Дао Лана» Ван Го Чунь [159], «“Побудова”» в традиційній китайській культурі естрадної музики (аналіз пісень Чжоу Цзелуня в “китайському стилі”» Ван Юн Хуей [162], «Музичний світогляд Лі Шу Туна та його творчість в рамках шкільної пісні» Дай Цзя Фан [171], «Музичні твори Дао Лана та їх художні особливості» Лі Шу Цюн [182], «Коротка дискусія про пісенно-танцювальні спектаклі Лі Цзінь Хуея» Мао Си Цю [191], «Хто є автором пісні “Людина з Китаю”?» Мао Хань [192], «Дослідження композиторської творчості Чжоу Цзелуня на прикладі його пісень» Сюе Жуй Чжи [209], «Художні особливості естрадної музики, створеної у “китайському стилі” (на прикладі пісні “Зелена квіткова порцеляна” Чжоу Цзелуня)» Сюй Цяо Лян [211], «Внесок Ке Чжен Хе у музичну індустрію Китаю» Пен Фан [202], «Роздуми щодо створення Лі Цзінь Хуеєм естрадних пісень» Фен Чунь Лін [219], «Дослідження *шидайцюй* у творчості Лі Цзінь Хуея» Чжан Янь [235], «“Король західної пісні” Ван Лобінь» Чжу Го Лін [239].

За період розвитку естрадно-вокального мистецтва Китаю, яке охоплює одне століття, на китайській естраді з’явилася величезна кількість талановитих яскравих співаків, серед яких насамперед назвемо імена таких уславлених артистів, як Гун Цю Ся, Бай Хун, Чжоу Сюань, Лі Гуї, Хань Лей, Дао Лан, Са Діндін та багато ін. Зазначимо, що багато китайських зірок користуються

великою популярністю не лише в Китаї, а й в багатьох інших країнах світу. Специфіка виконавської творчості китайських артистів отримала розгляд у дослідженнях Ван Го Чунь «Феномен творчості Ван Лобіня і Дао Лана» [159], Вей Сяо Сяо «Художні особливості співу Лі Гуї» [165], Жун Чжи Цян «Розмова про музику Дао Лана та його творчість» [175], Лі Шу Цюн «Музичні твори Дао Лана та їх художні особливості» [182], Нью І Жун «Вивчення характеристики співочого мистецтва Лі Гуї» [198], Сюе Чжи, Гу Юй «Лі Гуї: голос, що летить 50 років» [210], Сюн Хуа Чао «Аналіз пісень Хань Лея, що виконувалися у конкурсі “Я співак”, в яких збережені національні традиції» [212], Чжан Хун Мей «Простий та мужній співак – Хань Лей» [232], Шень Вей Цюн «Тексти музичних творів Дао Лана, в яких унаслідуються традиції народних пісень» [242], Юй Жуй та Сі Чжи У «Естетика музичної творчості Са Діндін» [244]. Відмітимо також, що дисертант багато в чому спирався на статті І. Польської «Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві» [100] та «Типологічна класифікація сучасних досліджень в сфері ансамблевої музики» [101], зокрема на розроблену вченою типологічну класифікацію наукових досліджень.

Таким чином, узагальнюючи вищезазначене, відмітимо, що проблематика, пов'язана з вивченням генези та еволюції естрадно-вокального мистецтва Китаю, висвітленням його жанрово-стильової специфіки, а також виконавської та композиторської творчості відомих естрадних митців, отримала розгляд здебільшого в китайській мистецтвознавчій думці. Втім у вітчизняному музикознавстві на сьогодні вказані проблемні сфери є нерозробленими, що й обумовлює актуальність та новизну даного дисертаційного дослідження.

1.3. Китайське вокальне мовлення: фонетичні, національно-ментальні та виконавські особливості

Однією з найважливіших невід'ємних складових співу є вокальне мовлення, щільно пов'язане з фонетикою мовлення як такого та з

фонетичними особливостями тих чи інших національних мов. Характер китайського вокального мовлення значною мірою зумовлений фонічними особливостями китайської мови, яка вирізняється виразністю, а також дещо нетрадиційним, специфічним для європейського слуху звучанням.

У «Словнику музичних термінів» Ю. Юцкевича наведено такі варіанти визначення поняття «вокальне мовлення»: «1. Засіб передачі музично-естетичної та емоціональної інформації від виконавця до слухача, що відрізняється від розмовної мови значно збільшеною потужністю і гучністю, тривалістю звучання голосних, особливостями тембру, характерними модуляціями висоти основного тону, наявністю вібрато, особливою роллю високої співацької форманти, специфікою фізіологічних механізмів голосоутворення (дихання, гортані, резонаторів). 2. Характеристика співочого процесу з точки зору художньо-виконавських задач, а також естетичного сприйняття; теж що мистецтво співу. 3. Біофізична сторона співочого процесу, тобто його аналіз з акустико-фізіологічних позицій, що потребує застосування спеціальних методів і засобів дослідження. 4. Особливий вид мовлення, в якому, на відміну від розмовної мови, домінують голосні» [148, с. 32].

Ю. Ільїнов у дисертації «Фонетичні характеристики вокального мовлення», досліджуючи фонетичні особливості російського вокального мовлення в академічній манері співу, надає таке авторське визначення даного поняття: «Вокальне мовлення є фонетичною підсистемою сучасної російської літературної мови, що володіє особливими акустико-фонетичними характеристиками, які обумовлені взаємодією принципів організації вербального та музичного компонентів» [48, с.19]. Підкреслюючи, що вокальне мовлення являє собою складну систему, той же дослідник у статті «Про деякі фонетичні особливості вокального мовлення (на матеріалі академічної манери співу)» обґрунтовує думку, що його «функціонування <...> обумовлюється безліччю факторів, у першу чергу пов'язаних з взаємодією вербальної та музичної мов, а також фізіології голосоутворення» [47, с. 86].

Висвітлення особливостей китайського вокального мовлення обумовлено поступовим поширенням китайського співацького мистецтва (особливо на сучасному етапі) у світовому культурно-мистецькому просторі, а також фактичною недостатньою вивченістю цієї проблематики в українській музикології. Питання, пов'язані з висвітленням специфіки китайського вокального мовлення, набули теоретичного розгляду здебільшого у китайській музикознавчій думці, зокрема у статтях Вей Дань Цзяо [164], Лю Жун Хуей [185], Лю Чжен Жань [187], Чжао Лі Пін [236]. Втім, як вже відмічалось вище, в українському музикознавстві зазначена проблематика досі залишається нерозробленою. Тож саме вирішення деяких її аспектів є головним завданням даного підрозділу дисертації.

Базуючись на вивченні існуючих наукових та методичних джерел, а також на власному досвіді творчої співпраці з китайськими вокалістами, дисертант дійшов висновків щодо характерних особливостей, притаманних китайському вокальному мовленню, які викладаються у даному підрозділі.

Передусім необхідно відмітити, що китайській мові притаманна особлива мелодійність, яка насамперед детермінована наявністю тонової системи. М. Рубець у статті «Вплив китайської мови на мислення та культуру її носіїв» констатує той факт, що фонетичний склад китайської мови вирізняється своєю обмеженістю: в різних діалектах можна нарахувати приблизно від 420 до 900 звукових комбінацій. Подібна кількість звукосполучень є вочевидь недостатньою для визначення усього багатства різних явищ та предметів, які потребують звукового відображення. Виходячи з цього, різноманіття звуків може досягатися за допомогою вимови складу з тим чи іншим тоном (у різних діалектах їх нараховується від 4 до 9), який є щільно пов'язаним зі словом [104, с. 114]. Тобто, для тонів характерне певне функціональне навантаження, їм, як підкреслює М. Спешнев, притаманна «змістодиференціальна роль» [118, с. 104]. В китайській мові однаковою за своїм фонетичним звучанням складам може бути притаманне зовсім різне значення (а також й написання), при цьому ці склади вирізняються один від одного за своїм змістом завдяки

застосуванню того чи іншого певного тону [104 с. 114]. Важливу роль в цьому аспекті відіграє також, звичайно ж (особливо для тих, хто лише вивчає китайську мову), загальний контекст, в якому він використовується. (Втім, іноді вивчення китайської мови суттєво ускладнюється через те, що однакові склади нерідко промовляються також із використанням однакового тону).

В китайській мові загалом використовуються чотири основних тони. В загальних рисах розглянемо особливості їх вимови. Перший тон є рівним та високим за своїм звучанням; другий є висхідним (дещо схожим на питальну інтонацію), третій тон необхідно промовляти таким чином, щоб інтонація голосу спочатку знизилася, а потім плавно підвищилася, при цьому напруга припадає на найнижчу частину; при вимові четвертого тону, на противагу другому, слід досягти низхідної інтонації, яка за своїм звучанням дещо нагадує «категоричне висловлювання» [51, с. 18].

В. Чорнобай та О. Лосєв відмічають наявність в китайській мові ще одного тону, який отримав назву «нульового». Його формування та особливості вимови науковці пояснюють наступним чином: «... є невелике коло слів, у яких другий склад ненаголошений, тобто він утратив набутий під час історичного розвитку мови етимологічний тон і вимовляється коротко, нечітко, так званим **нульовим тоном**. Рівень голосу, яким вимовляються подібні склади, залежить від тону попереднього складу» [142, с. 67].

Го Найань підкреслює наявність тісного зв'язку китайської мови з музикою, який зокрема яскраво відбивається у специфіці китайської мелодичної інтонації та характерної для неї мелізматичності: «Мелодичні особливості китайської музики, які проявляються в системі ладів, зумовлені перш за все впливом китайської мови, для котрої характерні простота силабіки та складність інтонації. Завдяки варіюванню висоти звука змінюється зміст складів, а відтак, й слів. Тому мелодії китайських пісень відповідають інтонаціям мовлення. Щоб з більшою точністю передати мовленнєві інтонації, мелодію супроводжують мелізми, які примикають до головних нот у вигляді форшлагів, що ковзають. Ця особливість властива

взагалі усієї китайської музиці, оскільки інструментальна музика багато в чому зв'язана з вокальною та повторює її головні особливості» [35, с. 66].

Подібний зв'язок китайської мови та музики Го Найань простежує і в ритмічному аспекті: «Специфіка китайської мови здійснює вплив і на ритм музики. Хоча в мові є ударні та ненаголошені склади, вони є менш вираженими, ніж тони. Внаслідок цього ритм мелодій часто не відповідає звичному принципу чергування слабких і сильних долей, набуваючи звучання, яке базується скоріше на чергуванні тонів» [35, с. 66].

Саме тонова система яскраво вирізняє китайську мову з-поміж багатьох інших мов, а також представляє собою особливу складність для її вивчення іноземцями (насамперед європейцями). Знання специфічних ознак тонової системи китайської мови є важливим аспектом у розумінні мелодико-інтонаційних особливостей китайської вокальної музики, у якій використовується слово.

Лянь Юнь у статті «Порівняльний аналіз пекінської та італійської опер» акцентує увагу на важливості чіткої дикції в акторів пекінської опери, яка повинна бути бездоганною й, в свою чергу, також залежить від правильної вимови тонів: «В пекінській опері велике значення має слово. Для того, щоб опера була зрозумілою глядачу, необхідно не просто чітко вимовляти слова, але й дотримуватися тонів, а це потребує майстерності від актора» [73, с. 163]. Лянь Юнь також зазначає, що «В пекінській опері музика не є самостійною, а цілком залежить від сенсу слів. Необхідно, щоб слова викликали звуки, звуки народжували мелодію, а спів – почуття» [73, с. 163].

Авторитетна українська дослідниця проблем вокального мистецтва Т. Мадішева у змістовній праці «Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика» підкреслює особливе значення фонічної специфіки мови у формуванні музичних звукообразів: «Звучання мови є домінантою в створенні “звукового” образу виконавцем: фоніка мови впливає і на поетичну творчість, і на творчість композитора, виконавця, перекладача» [76, с. 7]. Розвиваючи ці ідеї в контексті проблематики жанру камерно-вокальної мініатюри та пов'язаних з ним особливостей

національного співу, Ден Кайюань у дисертації «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980 – 90-х років: жанрова стилістика» наголошує на існуванні щільного взаємозв'язку вокальної музики та мовної інтонації: «Вокальна музика, пов'язана зі словом, завжди означає моделювання мовної інтонації» [38, с. 60].

Визначаючи відмінності між вокальним та звичайним мовленням, В. Морозов у відомій праці «Таємниці вокального мовлення» підкреслює: «Вокальне мовлення, як відомо, суттєво відрізняється від звичайного мовлення хоча б тим, що звуки вимовляються протяжно і на різних нотах» [89, с. 146].

Китайське вокальне мовлення значною мірою детерміновано особливостями китайської вимови, які безпосередньо впливають на процес голосоутворення. Зазначимо, що наприкінці 50-х рр. ХХ ст. в Китаї була офіційно затверджена фонетична транслітерація – «пін'їнь», заснована на латинському алфавіті, що значно полегшує вивчення китайської мови, запис якої традиційно був ієрогліфічним. Синолог А. Крушинський у статті «Стиль мислення давнього Китаю: логіко-методологічний аспект» підкреслює, що саме застосування ієрогліфічного письма є найхарактернішою відмінною особливістю Китаю від інших країн: «Найсуттєвішою рисою цієї інакості (між Китаєм та Грецією з Індією) є та споконвічна прірва між фонетичним та ідеографічним письмом, котра розділяє індоєвропейську та китайську цивілізації. Найяскравішим проявом китайської культурної своєрідності, безсумнівно, є ідеографічний характер китайської писемності» [61, с. 104].

Саме «ідеографічний характер китайської писемності» є однією із відмітних ментальних особливостей, властивих китайському народу, що зумовлює інший тип його мислення та загалом світогляду. Тань Аошуан у праці «Китайська картина світу: мова, культура, ментальність», розглядаючи взаємозв'язок мови зі світоглядом, наголошує на тому, що: «<...> в мовній свідомості носія окремо узятої мови зафіксований свій спосіб світобачення, який співпадає або не співпадає зі способом світобачення носія іншої мови» [124, с. 7].

Наявність щільних взаємозв'язків між мовою народу та його мисленням і культурою, ментальними особливостями акцентує й М. Рубець: «Дійсно, мислення народу, побутові й географічні особливості, культурні й історичні реалії, безсумнівно, віддзеркалюються в його менталітеті та мові. Однак уявляється не менш очевидним і те, що існує й зворотний вплив мови на побут, мислення та культуру народу, який на ній говорить» [104, с. 111].

Цзя Ян у дослідженні «Осмилення специфіки давньокитайської культури у працях європейських авторів (до XX століття)» акцентує увагу на тому, що в європейських працях з китаєзнавства особливо підкреслювалася несхожість китайських звичаїв і традицій з європейськими, детермінована насамперед принципово різними типами мислення Китаю та Заходу. Цзя Ян аргументує цю тезу наступним чином: «<...> в Європі панувала дуалістична модель мислення та світорозуміння (тобто ціле складається з суми складових), а в Давньому Китаї дотримувались моністичних концепцій (неподільна цілісність елементів). Така моністична концепція формувалась та виражалась через давньокитайське ієрогліфічне письмо. Ієрогліф – це єдине ціле, але таке, що складається з частин, які з цього цілого неможливо вилучити (звідки виникає образно-почуттєве мислення, характерне для китайського мистецтва загалом)» [135, с. 280]. Таким чином, існує тісний взаємозв'язок між світоглядом китайського народу, його мисленням та ієрогліфічним письмом.

Повертаючись до фонетичної транслітерації (*пін'їну*), підкреслимо, що саме його використання дозволяє з європейської точки зору розглянути деякі особливості китайської вимови. В китайській мові звуки поділяються на голосні та приголосні. Приголосні пари звуків «b–p» («б–п»), «d–t» («д–т»), «g–k» («г–к») розрізняють не за дзвінкістю і глухістю, як, наприклад, в українській мові, а за відсутністю або наявністю придишу. Так, китайські звуки «p» («п»), «t» («т»), «k» («к») слід вимовляти з придихом, що проявляється у додаванні до основного звуку приголосної «х», тому вони отримали назву *придихальні приголосні* [50, с. 18; 54]. Ці придихальні приголосні будуть приблизно вимовлятися як звуки «px», «tx», «kx». Відповідно до цього, «b»,

«d», «g» є *непридихальними приголосними* [50, с. 54]. Вказане правило також стосується й звуків «ch» («ч») та «c» («ц»), які також вимовлятимуться з придихом [44, с. 28]. Зазначена особливість істотно позначається й на китайському вокальному мовленні. Використання придиху, в свою чергу, обумовлює застосування придихальної атаки звуку в китайському співі.

Помітимо, що придихальна атака звуку не є характерною для європейської методики вокального виконавства (насамперед, академічного напрямку). Згідно з цією методикою, фонаційний процес повинен здійснюватися в момент розімкнення голосових зв'язок, на які впливає струмінь видихуваного повітря. Відомий дослідник теорії вокального виконавства Л. Дмитрієв у своїй праці «Основи вокальної методики» підкреслює думку стосовно застосування придихальної атаки звуку, під час якої голосові зв'язки в'яло включаються в роботу, а тому співацький звук матиме схильність до так званого «під'їзду» [40, с. 436] (мається на увазі наявність нечіткої інтонації, котра дещо нагадує застосування прийому *glissando*). Тому в європейському вокалі здебільшого мають застосування м'яка і тверда атаки звуку. На противагу цьому, в китайській вокальній школі широко застосовується також й придихальна атака, безпосередньо пов'язана з особливостями китайської вимови.

Під час співу китайських виконавців в традиційній манері звертає на себе увагу застосування ними дещо різних способів вокальної вимови, що проявляється у формуванні близького, або глибокого звучання голосу, і це певною мірою позначається на його тембральному забарвленні.

Зазначена особливість детермінована фонетичною специфікою китайської мови, зокрема принципами вимови так званих носових елементів «*фіналів*» (звуків, котрі використовуються наприкінці тих чи інших складів) – насамперед передньоязичного носового елемента фіналю «n» та задньоязичного носового елемента фіналю «ng». [186, с. 74] Для китайської мови загалом притаманний складовий характер, тобто, на один склад припадає один ієрогліф. Наприклад, у складі «fan» («фан») передньоязичний носовий елемент фіналю

«п» слід вимовляти з носовим призвуком, а також необхідно слідкувати за тим, щоб промовити цей склад нібито на «посмішці», що тим самим забезпечить горизонтальне положення губ і, відповідно, близьке звучання. Під час вимови складу «guang» («гуан») також зберігається носовий призвук, при цьому задньоязичний носовий елемент фіналю «ng» вказує на те, що звучання буде дещо більш далеким і глибоким, ніж при вимові передньоязичного носового елемента фіналю «п», тому форма губ прийматиме вертикальне й округле положення. Особливості вимови носових елементів фіналів «п» та «ng» певною мірою зберігаються і в процесі вокального мовлення.

Звернемо увагу й на ту особливість, що вимова передньоязичного та задньоязичного носових елементів фіналів «п» та «ng» позначається й на вимові голосних звуків, які разом утворюють фіналі. Т. Задоецько та Хуан Шуїнь у праці «Основи китайської мови» зазначають, що «Фіналі *an – ang, en – eng, in – ing* відрізняються один від одного перш за все кінцевим носовим (передньоязичним або задньоязичним). Крім того, ці фіналі суттєво один від одного характером початкового голосного. Під впливом кінцевого носового відбувається різке зміщення артикуляції голосних *a, e, i* у задню частину ротової порожнини (перед задньоязичним носовим *ang, eng, ing*) або в передню частину ротової порожнини (перед передньоязичним носовим – *an, en, in*) [44, с. 67]. Яскравий приклад редукування голосного звуку можна виявити у фіналі «ong», в якому зокрема присутній задньоязичний носовий елемент фіналю «g», що детермінує більш глибоку вимову голосного «о»: «В фіналі *ong* звучання голосного близьке до [u]. Незважаючи на запис літери *o*, цей голосний треба вимовляти як [u], але перед задньоязичним носовим він сам собою буде звучати з помітним відтінком [o]» [44, с. 67].

Розглянемо особливості вимови фіналів «ian» та «iang», до складу яких входять голосні «і» та «а». Значимо, що «іа» також можуть виступати в якості самостійного фіналю (мається на увазі їх використання у складах без передньоязичних та задньоязичних носових елементів фіналів «п» та «ng»). Так, наприклад, під час вимови складів «tian», «bian» (які також можуть

вступати й у якості окремих слів), у яких, зокрема присутній передньоязичний носовий елемент фіналю «n», «ia» буде вимовлятися як звук «e» [54], тобто, вказані склади прозвучать приблизно як «т'єн», «б'єн» (при цьому «tian» також вимовлятиметься з придином через наявність придиального приголосного «t»). Подібна особливість знову ж таки детермінована вимовою складу «tian» або «bian» ніби «на «посмішці», внаслідок наявності в ньому передньоязичного носового елемента фіналю «n», що тим самим призведе до редукування вказаних голосних.

Порівняємо використання фіналю «ia» в інших складах, наприклад, у складі, що не закінчується на передньоязичний носовий елемент фіналю «n», наприклад, склад «jia», в якому можна почути більш чітку вимову голосних з основним акцентом на «a». Цей склад вимовлятиметься приблизно як «дзіа».

Розглянемо особливості вимови голосних звуків «i» та «a», які у поєднанні із задньоязичним носовим елементом фіналю «ng» утворюють фіналь «iang», наприклад склад «liang». Як зазначалося вище, задньоязичний носовий елемент фіналю «ng» детермінує більш далеку та глибоку вимову з складів, що відображається й на вимові голосних звуків, які входять до складу (особливо це можна почути саме при вимові «ia»). Так, під час вимови складу «liang» голосні звуки «i» та «a» вимовлятимуться чіткіше, ніж при вимові складу «tian», при цьому вони будуть глибокими за своїм звучанням. Склад «liang» буде приблизно звучати як «ліан» з основним акцентом на голосній «a». Вказані особливості вимови голосних «i» та «a», які з передньоязичним та задньоязичним носовими елементами фіналів «n» та «ng» утворюють фіналі «ian» та «iang», яскраво позначаються на особливостях китайського вокального мовлення.

Підкреслимо, що в європейській вокальній школі, на відміну від китайської вокальної традиції, особлива увага приділяється безпосередньо голосним звукам, від яких, значною мірою, залежить тембральні особливості голосу виконавця. З метою досягнення кантиленного звучання голосні звуки повинні виразно проспівуватися, при цьому приголосні звуки вимовляються

дещо швидше і коротше. Правильна вокальна вимова приголосних звуків виконавцем забезпечує наявність дикційної чіткості, як однієї із важливих умов професійної співацької майстерності.

На специфіці вимови приголосних звуків під час співу акцентував увагу знаний фізіолог та вокальний педагог В. Морозов у праці «Мистецтво резонансного співу. Основи резонансної теорії та техніки»: «Звичайно, приголосні у співі не можна вимовляти в'яло та недбало, як це ми часто робимо в звичайному мовленні. Адже в'яло вимовлені приголосні або зовсім не вимовлені, редуковані, як називають їх фонетики, мало відобразяться на перехідних процесах, і дикція буде поганою» [88, с. 76]. Таким чином, очевидним є той факт, що в європейській вокальній методиці за голосними та приголосними звуками закріпилися певні важливі функції.

Утім, на відміну від європейської школи співу, в китайському вокальному виконавстві приголосні звуки також можуть певною мірою проспівуватися (зокрема внаслідок специфічної вимови особливого голосного «і»), що є доволі нетиповим для європейського слуху та загалом нетрадиційним для західноєвропейської вокальної методики.

Виходячи із вищезазначеного, вважаємо за доцільне звернути увагу на особливий голосний «і». В китайській мові особливий голосний «і» слідує після таких приголосних, як: «zh» («чж»), «ch» («ч»), «sh» («ш»), «r» («ж»), «s» («с»), «z» («цз»), «c» («ц») у поєднанні з вказаними приголосними, практично не вимовляється як голосний. Як підкреслює А. Благая, «Специфіка особливого голосного полягає в тому, що він, на відміну від звичайних голосних (і в тому числі від голосного *i* у складах *di*, *ti*, *mi* тощо) вимовляється з приголосним призвуком. Цей голосний вимовляється з шиплячим ж-образним призвуком після шиплячих *zh*, *ch*, *sh*, *r*, або зі свистячим з-образним призвуком після свистячих приголосних *z*, *c*, *s*» [7, с. 13–14]. Тобто, замість звичайного голосного «і» можна здебільшого почути більш протяжне звучання тих приголосних звуків (шиплячих або свистячих), перед якими стоїть особливий голосний «і». На цій особливості, зокрема акцентує увагу китайський лінгвіст

Чжан Хун Цин у статті «Питання про шістнадцять загальних складів», підкреслюючи, що у процесі мовлення особливий голосний «і» у поєднанні з певними приголосними практично не вимовляється [233, с. 17].

Звернемо увагу на те, що зазначена особливість зберігається і в процесі китайського вокального мовлення, тобто, в результаті того, що голосний «і», вимовляється з приголосним призвуком, тому під час співу зазначені приголосні подовжуються за своїм звучанням й певною мірою можуть проспівуватися. Особливий голосний «і» досить нерідко використовується в китайській мові, тим самим додаючи їй особливого, неповторного звучання (для європейського слуху навіть специфічного). У поєднанні з іншими приголосними (наприклад, такими, як «l», («л») «b» («б»), «d» («д»), «t» («т»), «m» («м»), «n» («н»), «p» («п»), «j» («дж»), «x» («щ») та ін.) голосний і вимовлятиметься як звичайний голосний [7, с. 13].

Підкреслимо, що китайська мова є однією із найскладніших у світі. Чжао Лі Пін у роботі «Роздуми про вимову китайських ієрогліфів у співі» звертає увагу на деякі особливості правильної та чіткої китайської вимови, які повинні зберігатися у процесі співу: «Китай – це багатонаціональна країна. Кожній нації притаманні свої особливості вимови загальноновизнаної китайської мови – *путунхуа*. Це може породжувати певні неточності її вимови, які безпосередньо позначаються на вокальному мовленні. Тому, щоб навчитися добре співати, спочатку необхідно слідувати за чіткою вимовою кожного ієрогліфу» [236, с. 26] (*пер. мій. – А. Б.*). (Зазначимо також, що недарма в одному з усталених китайських висловів, підкреслюється зв'язок мови та співу: *співай добре, говори чудово*). Чжао Лі Пін також зазначає, що в процесі мовлення у китайців інколи виникає плутанина між приголосними «n» («н») та «l» («л»), що пов'язано з положенням язика (більш високим при вимові «l» та рівним при «n») під час вимови, і це, в свою чергу, відбивється на вокальному мовленні [236, с. 26]. Наведені думки доводять тезу про те, що специфіка тієї чи іншої мови (в даному випадку – китайської) безпосередньо позначається на вокальному мовленні.

Роздуми Чжао Лі Пін певною мірою перегукуються із концептуальними положеннями дисертації Т. Мадишевої «Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики)», в якій українська вчена наголошує на цілком справедливій думці про те, що «фонетичні особливості рідної мови <...> автоматично впливають на співака» [75, с. 7]. Зазначимо, що це ствердження може бути застосовано як щодо звернення вітчизняних співаків до іншомовного вокального репертуару, так і щодо виконавської творчості іноземців (зокрема, китайців), котрі опановують європейську вокальну традицію.

Тож, виходячи з цього, китайському співакові, який прагне поповнити свій репертуар іноземними творами, необхідно враховувати специфіку як тієї мови, якою буде виконуватися обраний твір, так і своєї рідної мови, котра за своїми інтонаційними та фонетичними особливостями може суттєво вирізнитися від неї. Так, наприклад, в китайській мові відсутній приголосний звук «р» [103, с. 213], який представлений у багатьох мовах, передусім європейських (українській, російській, італійській та ін.). Тому для китайського виконавця вимова зазначеного звуку буде викликати певні труднощі. Дещо незвичним для нього може бути й голосний звук «е», чистого звучання якого немає в китайській мові, а також приголосний звук «з» (в китайській мові є звук «z», який вимовляється як українське звукосполучення «цз» [118, с. 118], при цьому самостійний приголосний звук «з» як такий теж відсутній). А. Разіна у статті «Способи покращення вимови у китайських студентів під час вивчення російської мови» також звертає увагу на те, що в китайській мові «відсутня відмінність приголосних звуків за глухістю / дзвінкістю, тому студенти допускають численні помилки, які важко піддаються виправленню» [103, с. 213]. До цього можна також віднести й широке застосування носових призвуків в китайській мові, які є не такими яскраво вираженими, як у вищезазначених європейських мовах. Тому носовий призвук нерідко може супроводжуватися при співі європейських вокальних творів китайськими виконавцями-початківцями, що насамперед зумовлено специфікою китайської мови.

У зв'язку з цим професійне виконання іноземного репертуару потребує від співака певних знань та навичок в аспекті специфіки вимови тієї мови, якою звучить обраний твір, й насамперед урахування тих характерних особливостей, які істотно вирізняються від рідної мови. Як слушно підкреслює Т. Мадішева: «Звучання мови оригіналу впливає на особливості вокальної мови, формує її звучання та обумовлює не тільки образно-емоційну природу виконавства, а також й інтонаційну та фонетичну своєрідність музично-мовної інтонації, її національну специфіку» [75, с. 7].

Підкреслимо, що для подолання проблем, пов'язаних із вимовою вищезазначених та інших звуків китайського мовлення, необхідні тривалі систематичні заняття. Певні знання про специфіку китайської вимови, безумовно, не стануть зайвими для педагогів, які навчають основам співацької майстерності китайських студентів-вокалістів.

Отже, підсумовуючи усе вищенаведене, зазначимо, що специфічні особливості, притаманні китайському вокальному мовленню, насамперед мають щільний зв'язок з китайською мовою, яка вирізняється своїм оригінальним звучанням та неповторною самобутністю.

Висновки до Розділу 1

Виявлено специфіку естрадно-вокального мистецтва Китаю в контексті загальної проблематики естради як явища сучасної музичної культури. Висвітлено феноменологічні, термінологічні та аксіологічні аспекти проблематики, пов'язаної з явищем вокальної естради, та характер її віддзеркалення у сучасних наукових розвідках. Розкрито культурологічні детермінанти популярності цього явища, висвітлено його місце в контексті музики «третього пласту» (В. Конен) та сучасної мас-індустрії. Зазначено, що кращі здобутки китайської вокальної естради орієнтовані на пропаганду високого мистецтва, перш за все національної традиції.

Розкрито специфіку китайської вокальної естради як явища, висвітлено її основні джерела та мистецько-культуротворчі й змістовні складові.

Зазначено роль етнічних музичних традицій різних регіонів Китаю, класичної китайської опери й поезії у формуванні специфіки сучасної китайської естради. Підкреслено синтетичність естрадно-вокального мистецтва Китаю, що є однією із характерних ознак китайського мистецтва та культури.

Запроваджено критичний аналіз низки існуючих періодизацій розвитку цього явища, здійснених китайськими науковцями, та запропоновано власну авторську періодизацію зазначеного процесу. Висвітлено провідні аспекти дослідження китайської вокальної естради в сучасному науковому дискурсі та охарактеризовано пов'язану з ними історіографію та джерельну базу дисертації.

Розкрито специфіку китайського вокального мовлення. Підкреслено зв'язок вокального мовлення з фонетичними особливостями національних мов та детермінацію китайського вокального мовлення фонетикою китайської мови. Висвітлено національно-ментальні особливості китайської мови, пов'язані зокрема з ідеографічним характером китайської писемності. Відмічено особливу мелодійність китайської мови, зумовлену наявністю специфічної тонової системи, завдяки якій однаковим за фонетичним звучанням складам може бути властиве зовсім різне змістовне значення через застосування того чи іншого тону, а також загальний контекст, в якому він використаний. Здійснено першу спробу аналізу з європейської точки зору деяких фонетичних особливостей китайської вимови та зумовленої ними виконавської специфіки китайського вокального мовлення.

РОЗДІЛ 2

ЕВОЛЮЦІЯ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ДИСКУРСИ

2.1. Становлення і розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва упродовж 1900-х – 1940-х рр.

2.1.1. Історичні й жанрові передумови народження китайської вокальної естради (1900-ті – 1910-ті рр.)

Одним із провідних аспектів дослідження історичної еволюції естрадно-вокального мистецтва Китаю постає висвітлення його генези та еволюції упродовж ХХ ст. та надання загальної характеристики основних етапів цього процесу. Аналіз існуючого корпусу наукових публікацій показує, що зазначена проблематика розглядається здебільшого в іноземному (насамперед китайському) музикознавстві. У зв'язку з цим виникає потреба у створенні вітчизняних наукових розвідок у даному дослідницькому полі. У цьому контексті важливим завданням є визначення основних історико-культурних передумов, що мали суттєвий вплив на зародження та формування китайського естрадно-вокального мистецтва.

Як відомо, Китай упродовж багатьох століть існував у певній самоізоляції від інших країн. Тенденція до мистецької взаємодії між китайською та європейською культурами виникає лише на межі ХІХ–ХХ ст. Так, китайський дослідник Ло Чжихуей пов'язує процес формування концертного життя у Китаї, як важливої невід'ємної складової естрадної творчості, зі створенням іноземними музикантами першого театру як самостійної мистецької інституції: «Точкою відліку створення концертного життя можна вважати перший театр для широкої публіки, створений в Харбіні в 1904 році О. О. Івановим. Репертуар театру в основному складався з російських п'єс, естрадних вистав та “збірних” концертів» [66, с. 27]. Тож, завдяки яскравим концертним виступам іноземних артистів на початку ХХ ст. відбувався процес культурної рецепції європейського мистецтва в

Китаї, завдяки якому китайське мистецтво, зокрема музичне, збагачувалося новими образами, тематикою, жанрами й поступово переходило на якісно новий рівень розвитку. Однією з важливих подій в тогочасному житті Китаю стала *Сінхайська революція* (1911–1913), під час якої китайський народ позбавився багатолітнього правління маньчжурської династії. Ця перемога сприяла утворенню республіки та поступовій демократизації суспільства. Одним з наслідків Сінхайської революції стало формування так званого «Руху за нову культуру», який тривав упродовж 1915–1923 рр. Активні учасники цього руху – насамперед вчені та літератори – орієнтувалися на найкращі досягнення іноземних держав (країни Європи, Росія, США, Японія) та прагнули до модернізації різних сфер китайського життя, зокрема впровадження розмовної мови (*байхуа*), яка була зрозуміла широким колам населення [58, с. 43].

Серед соціокультурних передумов виникнення естрадного напрямку в музичному мистецтві Китаю у 10–20-х рр. ХХ ст. слід відмітити суттєвий вплив європейських і російських майстрів естрадно-вокального виконавства. Важливою детермінантою цього процесу стала також поява грамзапису, що уможливила поширення записів відомих співаків і знайомство з ними широкого кола слухачів. Зазначені фактори значною мірою сприяли становленню і подальшому розповсюдженню естрадного мистецтва в Китаї.

Аналізуючи передумови зародження китайського естрадно-вокального мистецтва, Мо Жи Геня зазначає, що його виникнення пов'язано насамперед з обставинами соціокультурного життя Шанхаю 10–20 рр. ХХ ст., де саме вперше в Китаї й з'явилася естрадна музика. Дослідник підкреслює, що цьому значно сприяли такі фактори, як 1) високий рівень економічного життя міста, яке мало тісні торговельні відносини з іншими державами, 2) наявність значної кількості іноземців (бізнесменів, економістів, музикантів, акторів, художників та ін.). Тож, за ствердженням Мо Жи Геня, саме завдяки іноземним впливам «у шанхайських кафе, ресторанах, клубах та інших місцях для відпочинку і розваг здебільшого лунала зарубіжна популярна музика. Місцеві жителі з особливим інтересом слухали подібну екзотичну

для них музику та поступово починали своєрідно переробляти іноземні твори (в основному європейського, американського та японського походження), при цьому змінюючи мову пісень на китайську» [195, с. 68] (*пер. мій. – А. Б.*). Виходячи з аналізу історичних фактів, дослідник доходить слушних висновків про те, що «іноземна естрадна музика “пустила свої паростки” у Шанхаї, що у подальшому сприяло зародженню естрадно-вокального мистецтва у Китаї» [195, с. 68] (*пер. мій. – А. Б.*).

Важлива роль у процесі формування китайського естрадно-вокального мистецтва належить **жанру шкільної пісні** (xue tang yue ge – *сюе тан юе ге*; з китайської – «шкільна пісня»), котрий істотно сприяв його розвитку. Визначення цього жанру надає зокрема Чень Ін у дисертації «Китайська опера ХХ – початку ХХІ століття: до проблеми освоєння європейського досвіду»: «Шкільна пісня – самобутній жанр, що зародився як учбова дисципліна (спів у школі) і отримав статус масової пісні, мелодії для яких композитори найчастіше запозичували з європейської музики» [144, с. 6].

Формування цього жанру значною мірою детерміноване, як зазначає Чень Ін, впливом японської культури [143, с. 10], оскільки під час правління японського імператора Мін Чжи (1868–1926) в Японії була здійснена низка реформ, що, зокрема мали відношення до освітнього процесу в школах. В результаті цих реформ у японських школах було введено заняття з музики, що включали у себе спів, гру на музичних інструментах, диригування, теоретичні дисципліни [143, с. 10]. Це у подальшому позначилося й на процесі формування китайської освітньої системи (у введенні в шкільний навчальний процес музики як обов’язкової дисципліни), й, зокрема на появі та широкому поширенню жанру шкільної пісні у Китаї.

Шкільна пісня, що згодом вийшла за межі учнівського виконання та здобула широке розповсюдження, являє собою ранній варіант китайської естрадної музики. Крім того, в шкільних піснях отримали висвітлення теми ліричного характеру, що у подальшому відбилося на формуванні та розвитку жанрів камерно-вокальної музики.

Як слушно зазначає Мо Жи Гень, в якості музичної першооснови шкільних пісень на ранньому етапі розвитку жанру переважно використовувалися різні твори іноземного походження (здебільшого японські, європейські, американські та ін.) [195, с. 68]. Так, наприклад, у шкільних піснях «Коли повернемося?», «Сьогодні йдемо в армію», «Коли пробудимося?» (слова Шень Сінь Гуна) була використана мелодія японської народної пісні «До побачення, сакуро». В основу твору «Річка Янцзи» (слова Шень Сінь Гуна) була покладена музика японської пісні «Залізна дорога». Шкільна пісня «Проводжання» (слова Лі Шу Туна) базується на мелодії американської народної пісні «Уві сні я бачив матір та Батьківщину»; твір «Збирати бульби лотосу» (слова Лі Шу Туна) – на німецькій пісні «Цвітіння». Помітимо, що китайській обробці у шкільних піснях також нерідко підлягали французькі, англійські, італійські та іспанські вокальні твори тощо.

Варто відмітити, що у пошуку музичної першооснови для шкільних пісень китайські митці також зверталися до європейських оперних творів, що з одного боку, підвищувало художню значущість даних пісень, а з іншого, – сприяло рецепції європейської оперної традиції у Китаї. Так, наприклад, мелодійною основою пісні Лі Шу Туна «Великий Китай» стала тема маршу з опери В. Белліні «Норма». У хоровому творі цього ж композитора «Урожайний рік» використана мелодія пісні подружок нареченої з опери К. М. фон Вебера «Вільний стрілець». В пісні Фей Ляна «Дух шан у» мелодія була запозичена з опери Ж. Ж. Руссо «Сільський чаклун» [143, с. 11–12].

Як вже зазначалося вище, жанр шкільної пісні виник значною мірою внаслідок використання нових китайських текстів (замість старих іноземних) у поєднанні з іноземною музикою, тобто шкільна пісня як така належить до типу *жанрів-перевертнів*, які є дуже поширеними в історії музичної культури, особливо у її перехідні періоди. Стосовно шкільних пісень Ю Цзін Бо зазначає: «Лише незначна кількість китайських митців самостійно створювали музику для шкільних пісень. Спираючись на музику іноземних популярних творів, вони переважно займалися заміною текстів на китайську

мову, а також їх адаптуванням до виконання школярами під час занять» [243, с. 2] (*пер. мій. – А. Б.*).

Підкреслимо також, що Ден Кайюань в дисертації «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980 – 90-х років: жанрова стилістика» розглядає жанр шкільної пісні загалом в контексті становлення китайської камерно-вокальної мініатюри [38, с. 31-32]. На наш погляд, у цьому немає протиріччя. Жанр шкільної пісні виконує роль своєрідної історичної «вершини-джерела» водночас для китайського камерно-вокального та естрадно-вокального мистецтва. За глибоким переконанням дисертанта, подібна жанрово-стильова двоїстість шкільної пісні детермінована певним синкретизмом, загалом притаманним новому китайському музичному мистецтву (яке формувалося з орієнтацією на світові, передусім західні моделі) на ранніх етапах його розвитку в першій третині ХХ ст. (Зазначимо, що щільні взаємозв'язки між камерно-вокальним та естрадно-вокальним мистецтвом зберігаються й на наступних етапах жанрового розвитку й є характерною ознакою китайської музики ХХ ст.).

Спочатку твори, написані у жанрі *шкільної пісні*, не виходили за межі учнівського виконання. Вже після 1919 р. (зокрема, після прийнятого у 1915 р. «Руху за нову культуру») шкільні пісні набували популярності, поступово поширюючись не тільки в межах учбових закладів, а й на території усїєї країни. Подібна тенденція до розповсюдження й популяризації шкільних пісень детермінована насамперед їх доступністю та зрозумілістю для широкого кола слухачів. Як щодо цього відмічає Ю Цзін Бо: «Шкільні пісні були доступними для сприйняття та розуміння китайськими слухачами, оскільки їх мелодія й тексти не вирізнялися особливою складністю, а тому були простими та легкими для запам'ятовування. Базуючись на цьому, можна стверджувати, що шкільні пісні заклали міцний фундамент для зародження естрадно-вокального мистецтва у Китаї» [243, с. 3] (*пер. мій. – А. Б.*).

Помітимо, що завдяки жанру шкільної пісні музичне мистецтво розповсюджувалося серед усіх верств населення, що раніше було не досить

типовим явищем. На цій особливості акцентує увагу китайська дослідниця Лу Тін Тін у своїй статті «Бесіди про шкільні пісні»: «Масове поширення на території країни шкільних пісень значною мірою сприяло демократизації музичного мистецтва, його доступності не тільки для заможного кола людей, а й для усього китайського народу. Шкільні пісні були до вподоби населенню різних соціальних слоїв» [184, с. 92] (*пер. мій. – А. Б.*). Лу Тін Тін виявляє ще й інші позитивні наслідки поширення жанру шкільної пісні, зокрема вплив цього процесу на якість китайської музичної освіти: «Завдяки широкій популяризації шкільних пісень, в учбових закладах розпочався процес друкування підручників по музиці, що у подальшому кращим чином позначилося як на якості навчання студентів, так і на якості викладання музичного мистецтва» [184, с. 92] (*пер. мій. – А. Б.*).

Як вже зазначалося, сфера тем та образів, що отримали втілення у шкільних піснях, була нерозривно пов'язана з соціокультурним і мистецьким життям Китаю початку ХХ ст. Відомо, що період, який охоплює кінець ХІХ – першу третину ХХ ст., був досить нелегким та напруженим в історії китайської цивілізації. Зокрема в той час через певну економічну та воєнно-політичну слабкість тодішньої китайської держави існувала реальна небезпека її територіальній цілісності з боку інших держав. Тому в шкільних піснях, окрім висвітлення безпосередньо подій зі шкільного життя, також отримали своє втілення героїко-патріотичні теми: пробудження національного духу заради захисту Батьківщини, виховання любові та великої пошани до неї, бажання працювати й творити для благополуччя та процвітання Китаю, тощо. Одними з яскравіших творів, в яких відбито таку тематику, є «Китайські чоловіки» (музика Сінь Ханя, слова Ши Гена) і «Річка Янцзи» (музика японської пісні «Залізна дорога», слова Шень Сінь Гуна).

У період існування Китайської республіки (1912–1949 рр.) образно-тематична сфера шкільних пісень поступово розширювалася. Так, у багатьох творах порушуються теми боротьби проти феодалного режиму, імперіалізму тощо, а також тема підтримки діючої влади Китаю. Серед чисельної кількості

пісень цього напрямку, створених за вказаний період, найвідомішими стали такі твори, як «Красивий Китай», «Хуанхе», «Збираємо лотос» (автор текстів – Шень Сінь Гун), «До побачення» (слова Лі Шу Туна). В основу музики цих пісень були покладені різні іноземні мелодії, встановити авторів та назви яких дисертанту, нажаль, не вдалося.

Іншу групу шкільних пісень складають твори, пов'язані з темою прав жінок. Розглядаючи це питання, китайська дослідниця Се Дань відмічає: «Серед немалої кількості шкільних пісень особливу групу становлять ті твори, в яких висвітлюється протест проти гендерної нерівності та боротьбі за рівноправність жінок і чоловіків, адже в епоху правління династії Цин (1644–1912 рр.) жінки займали нижче положення у суспільстві, ніж чоловіки. На створення таких пісень значно вплинуло відоме гасло, котре було проголошене під час Великої французької революції – “Свобода, Рівність, Братерство”» [204, с. 5] (*пер. мій. – А. Б.*). Серед творів, присвячених розкриттю даної тематики, особливу популярність отримали пісні «Жіноча свобода (обробка Цю Цзінь), «Жіноча гімнастика», «Звільнити ноги» (обробка Шень Сінь Гуна), «Радість ногам» (обробка Бінь Лань) тощо. Зауважимо, що авторами значної кількості текстів до цих пісень також були й жінки (зокрема Цю Цзінь, Бінь Лань та ін.).

Історичні особливості становлення жанру шкільної пісні мають безпосередній зв'язок з розвитком освітніх процесів у школах Китаю. Зазначимо той факт, що до кінця XIX ст. в Китаї ще не існувало офіційної системи шкільного навчання. На той час учбовий процес відбувався переважно у помешканнях, де, власне, мешкали китайські вчителі. Лише на межі XIX – XX ст. в країні поступово починають з'являтися школи нового типу, в яких навчальний процес відбувався переважно за європейським зразком. Заснування перших шкіл в основному зосереджувалося у великих містах, насамперед у Шанхаї, Пекіні, Тяньцзіні, а згодом поступово поширювалося на території усього Китаю. У таких школах вважалося за необхідне навчати учнів музичному мистецтву, а тому однією з навчальних дисциплін була «музика і спів». На початковому етапі існування китайських шкіл

музичні заняття за своєю важливістю поступалися таким наукам, як математика, китайська література, китайська мова та ін., але з часом ситуація стала змінюватися, і музика починає займати одне із важливих місць в учбовому процесі. Авторитетний китайський музикознавець Ю Цзін Бо відзначає тісний зв'язок між підвищенням статусу музики та співу як учбового предмету та розвитком жанру шкільної пісні: «Спочатку в китайських школах заняттям по музиці приділялася недостатня увага, але вже з 1912 р. музика стала входити у перелік обов'язкових дисциплін, особливо в школах з педагогічним профілем. Для вивчення цього предмету поставала нагальна потреба у створенні пісенного репертуару (значну увагу на заняттях було приділено саме співу пісень), в якому б тексти творів висвітлювали думки, ідеї, емоції та переживання учнів, а також розповідали б про головні й цікаві події як зі шкільного життя, так й ті, що відбуваються у країні, тощо. Так поступово зароджується жанр шкільної пісні» [243, с. 2].

Хуан Сяньюй у дослідженні «Світоспоглядальні особливості музичної культури та музичної освіти в Китаї та Росії» зазначає, що значний вплив на процес подальшого розвитку китайської музичної освіти здійснив «Рух 4 травня» (1919 р.), під час якого були проголошені такі ідеї, як демократизація суспільства, відкритість для взаємодії з іншими державами та ін. Ці ідеї сприяли прийняттю у вересні 1922 р. нового проекту реформування системи освіти в Китаї [131, с. 105–106]. Характеризуючи дану реформу, Хуан Сяньюй підкреслює: «В рамках цих реформ музична освіта дітей та підлітків включала в себе спів і гру на музичних інструментах, однак на практиці навчання складалося більшою мірою як співоче і отримало назву “шкільна пісня”» [131, с. 106]. Ден Кайюань, в свою чергу, розглядає поняття *сюе тан юе ге* (шкільна пісня) у більш широкому соціокультурному трактуванні: «Під визначенням “Сюе Тан Юе Ге” зазвичай мається на увазі урок музики в школі кінця правління династії Цин (1644–1911) і початку утворення Китайської республіки (1912–1949). Цим поняттям користувалися для позначення процесу демократизації китайської культури і мистецтва початку ХХ століття» [38, с. 31]. Ян Бохуа у статті «Становлення системи музичного виховання в загальноосвітніх школах Китаю: період Китайської

республіки (1912–1949)» відмічає, що включення в зазначений період до шкільного освітнього процесу основ співу було детерміновано наявністю самобутньої китайської пісенної традиції та впливами іноземних музичних культур: «Поява і розвиток співочого напрямку в музичній освіті загальноосвітніх закладів Китаю пов'язана, з одного боку, з багатими традиціями національної пісенної культури, з іншого – з іноземним впливом західної музики» [149, с. 179].

Слід зазначити, що поряд із навчальною дисципліною «музика і співу» в китайських школах через певний час було впроваджено також й вивчення теорії музики. Ці предмети частково викладалися й за європейським зразком, що у подальшому суттєво сприяло кращому розумінню європейського музичного мистецтва як класичного, так згодом й естрадного напрямку.

Визначаючи тематичне коло пісень, написаних в жанрі шкільної пісні, Ден Кайюань підкреслює, що в них суттєве місце належить темі вивчення та засвоєння китайською культурою провідних досягнень Заходу в галузі науки та мистецтва з метою активізації перспективного розвитку Китаю: «Шкільні пісні, створені на початку ХХ століття, тісно пов'язані з національною музичною культурою Китаю і відображають характерні особливості її розвитку. Зміст пісень передає ідеї і думки китайської інтелігенції того часу, наприклад, про необхідність вивчення західної науки і цивілізації для досягнення високого рівня розвитку країни» [38, с. 31].

Аналізуючи питання вторинної трансформації мелодики та метроритму в музиці творів, написаних у жанрі шкільної пісні, Се Дань підкреслює, що «окрім обробок китайськими митцями текстів, у пісню також нерідко вносилися й інші зміни, які, зокрема позначилися на розмірі, ритмічному малюнку та ін. Наприклад, в героїко-патріотичній пісні «Коли пробудимося?» був змінений розмір з 2/4 на 4/4, а також отримав застосування пунктирний ритм (восьма з точкою + шістнадцята), завдяки чому твір отримав більш енергійний та запальний характер [204, с. 6] (*пер. мій. – А. Б.*). Се Дань зазначає, що подібні зміни можна спостерігати в таких піснях, як «Сьогодні йдемо в армію», «Річка Янцзи». У творі «Збирати

бульби лотосу» автор (Шень Сінь Гун) дещо змінив мелодію, а також зберіг у музиці німецької пісні «Цвітіння» лише верхній голос (ця пісня традиційно виконується в три голоси) тощо [204, с. 6] (*пер. мій. – А. Б.*).

Тож, слід зазначити, що одним з наслідків опрацювання іноземних музичних творів китайськими митцями у процесі створення шкільних пісень стає тенденція до переважного застосування пунктирного ритму, нерідко також й синкопованого. Однією з причин цього явища є зв'язок даного жанру з китайською народнопісенною традицією, для якої загалом притаманне широке використання зазначених ритмів. Для підтвердження цього положення звернемося до статті Є. Виноградової та О. Желоховцева «Китайська музика» в «Музичній енциклопедії», де зокрема розкриваються особливості китайської народної пісні: «Китайським народним пісням властиві одноголосся та гетерофонія, з давнини в них переважають ритми, що повторюються, часто пунктирні та синкоповані» [32, с. 811]. Слід відмітити, що для вокально-інтонаційної сфери переважної більшості шкільних пісень (саме в якій відбувається зв'язок вербального та музичного начала) характерним є принцип виконання одного ієрогліфу на один звук мелодії. Подібна тенденція значною мірою зумовлена прагненням митців до певної адаптації іноземної музики щодо мелодики китайської мови. Іншою детермінантою цього явища є те, що через дотримання цього принципу в шкільних піснях досягається певна чіткість виконання, завдяки чому твори стають легкими та зручними для запам'ятовування.

Поруч з обробками іноземних пісень (у результаті яких утворювалися шкільні пісні), в даному жанрі можна простежити також використання наспівів китайського музичного фольклору. Втім, порівняльний аналіз кількості шкільних пісень, створених на основі іноземного музичного тематизму або ж на базі національного народнопісенного мелосу, дозволяє стверджувати, що у вказаному жанрі саме західна музика отримала більш широке застосування. Втім, слід зазначити, що шкільні пісні, що базувалися на підґрунті китайських народних пісень, загалом отримали не меншу популярність та визнання у слухачів, ніж пісні, основані на іноземних

мелодіях. Чимало шкільних пісень «фольклорного» типу стали знаменитими («Дирижабль», «Червоний сливовий цвіт», «Сьогодні йдемо в армію» (обробка Шень Сінь Гуна) та ін.). В цих творах можна почути інтонації однієї із найвідоміших китайських народних пісень – «Жасмин» («*Мо-лі-хуа*»). Зауважимо, що ця популярна китайська національна мелодія знайшла втілення у таких ушлавлених європейських операх, як «Турандот» Дж. Пуччіні та «Жовта принцеса» К. Сен-Санса. Серед відомих китайських митців, котрі подібним чином створювали своєрідні «переробки» іноземних пісень (при цьому нерідко зміст творів повністю змінювався) слід насамперед назвати імена Шень Сінь Гуна, Лі Шу Гуна, Цзен Чжи Міня, Ке Чжен Хе, Сінь Ханя, активна творча діяльність яких істотно сприяла формуванню та розвитку жанру шкільної пісні в китайському музичному мистецтві.

Визначний китайський композитор, педагог та письменник **Шень Сінь Гун** (1870–1947) народився у Шанхаї у заможній сім'ї підприємців. З 1902 р. навчався у Наньянському інституті за спеціальністю «Педагогіка». У тому ж році, опановуючи спеціальність «Музичне мистецтво», вступив до Хунвенського інституту (Токіо). Не закінчивши навчання у Японії, в 1903 р. Шень Сінь Гун повертається до Китаю та продовжує здобувати освіту в Цінхуаському університеті (Пекін). З 1904 р. і до кінця свого життя митець працював викладачем музики у школі при Наньянському інституті [158, с. 42]. Ден Кайюань, відмічаючи роль Шень Сіньгуна у розвитку китайського музичного мистецтва, підкреслює, що він «став першим композитором, який писав шкільні пісні» [38, с. 31–32], автором таких творів, як «Бамбуковий кінь», «Зелена жаба», «Залізний майстер», «Жовта ріка» [38, с. 31–32]. Найактивніша й найбільш плідна творча діяльність Шень Сінь Гуна припадає на період з 1904 по 1913 рр. За цей час композитором було створено велику кількість творів, переважна більшість написана саме у жанрі шкільної пісні. Ці твори були опубліковані автором у вигляді декількох пісенних збірок, серед яких найвідомішими стали «Шкільні пісні» (3 частини), «Зібрання шкільних пісень (3 частини), «Нові шкільні пісні» (6

частин), «Республіканські пісні» (4 частини). Зокрема, як зазначає Се Дань, Шень Сінь Гун «був першим творцем (<...> як композитор та автор тексту) пісні під назвою “Хуанхе”, написаної у жанрі шкільної пісні» [204, с. 10]. (Зауважимо, що дещо пізніше композитором Ян Ду (1875–1931) також була написана шкільну пісню “Хуанхе” [204, с. 10], в якій звеличується ця могутня річка, що виступає прообразом матері та надихає людей любити свою рідну Батьківщину). Відмітимо також, що Шень Сінь Гун у процесі створення шкільних пісень звертався до російського пісенного фольклору, а також до американської релігійної музики. Результатом цього стала зокрема поява шкільних пісень «Важкий шлях», в основу якої була покладена відома російська народна пісня «Гей, ухнемо» [2, с. 43], та «Весіння подорож», мелодія котрої була запозичена з американської релігійної пісні Лоуелла Мейсона (1792–1872) «Джерело» [143, с. 11].

Відомий китайський композитор, музикознавець, режисер, драматичний актор та каліграф **Лі Шу Тун** (1880–1942) народився у м. Таньцзінь у бідній робітничій сім'ї. В 1896 р. він вступив до Тяньцзінського інституту «Фужень» за спеціальністю «Давня китайська література». У 1901 р. навчався в Наньянському інституті (м. Шанхай) за спеціальністю «Економіка». Завдяки плідній діяльності Лі Шу Туна в 1905 р. була опублікована збірка шкільних пісень під назвою «Збірник пісень на тексти з творів китайської літератури», яка містила тринадцять творів, написаних на тексти віршів із визначних пам'яток давньої китайської літератури «Шицзін» (Книги пісень та гімнів) та «Чуци» («Чу» – назва однієї з китайських держав, що існувала під час правління династії Чжоу (1045 р. до н. е. – 221 р. до н. е.), «ци» – «вірш»). Ці поетичні тексти покладені на запозичені й майстерно опрацьовані митцем мелодії творів західних (європейських і американських) та японських композиторів. Відмітимо, також, що поряд з цим, як зазначає дослідник Дай Цзя Фан, у творі «Пісня для рідної країни», що входить до зазначеного збірника, за основу музики

було взято давньокитайську інструментальну мелодію, при цьому поетичний текст пісні належить саме Лі Шу Туну [171, с. 1].

З 1906 по 1910 рр. Лі Шу Тун вивчав основи образотворчого мистецтва у Токійському університеті мистецтва. Водночас, паралельно з навчанням в університеті, митець стає головним редактором заснованого ним «Маленького музичного журналу», який виходив друком у Японії, а потім розповсюджувався в Китаї (зокрема у Шанхаї). Головною метою цього видання було насамперед висвітлення проблем історії та теорії музики. З 1913 р. Лі Шу Тун працював у Чжецзянському педагогічному університеті, викладаючи музику (спів) та образотворче мистецтво. З 1915 р. митець працює викладачем музики та співу в Нанкінському педагогічному університеті, для якого ним також було створено гімн (на слова Цзян Цяна).

Лі Шу Тун є одним із найвідоміших композиторів, котрий написав велику кількість шкільних пісень, виступаючи при цьому й як композитор, й як автор поетичних текстів, й як аранжувальник, що займається опрацюванням чужих творів. Ним здійснено понад 70 авторських обробок пісень, переважна більшість з яких були японського походження (що зумовлено довгим перебуванням митця в Японії й, відповідно, його широкою обізнаністю з її музикою). Великою популярністю у китайської публіки користувалися такі твори композитора, як «Проводження», «Весняна екскурсія» для хору та 3-х солістів, «Західне озеро» й багато ін. Відмітимо, що значну кількість шкільних пісень Лі Шу Туном створено саме для хору, що загалом сприяло поширенню хорової музики на території Китаю.

У 1918 р. митець залишає педагогічну та композиторську діяльність і вирішує присвятити залишок свого життя буддистській релігії [171, с. 1]

Композитор та педагог **Цзен Чжи Мін** (1879–1929) народився у Шанхаї в заможній родині (його батько був директором одного із комерційних товариств). У 1901 р. він поступив до університету Васеда (Японія) за спеціальністю «Юриспруденція». В 1903 р. Цзен Чжи Мін розпочинає навчання у Токіо-ондайському університеті за спеціальністю

«Музичне мистецтво». У цьому ж році він публікує свої перші наукові статті («Роздуми про зміст теорії музики» та «Методика співу») у журналі «Цзянсу» (назва однієї з провінцій Китаю – А. Б.), який друкувався у Китаї та Японії та був присвячений актуальним проблемам педагогіки. Ці статті набули широкого відголосу в обох країнах завдяки тому, що в них вперше були представлені записи шести творів, написаних саме у жанрі шкільної пісні, у вигляді як європейської нотації, так і цифрової нотації (що пізніше стала традиційною для Китаю). Відмітимо, що до того часу в Китаї для запису музики здебільшого використовувалися ієрогліфи. Тож цифрова нотація отримала поширення у Китаї саме завдяки статтям Цзен Чжи Міня.

Завершивши навчання у Токійському університеті, митець в 1907 р. повертається до Шанхаю. У тому ж році в «Китайській жіночій газеті» було видано його шкільну пісню «Жіночі права», головною ідеєю якої був заклик до відстоювання жінками своїх інтересів та досягнення їх рівноправності з чоловіками. Цзен Чжи Мінь стає організатором у Шанхаї Літніх музичних курсів, на яких можна було відвідати заняття з музики (спів, гармонія, гра на цимбалах, фісгармонії, флейті, барабанах тощо), що викладалися за європейською системою навчання. У 1909 р. він стає фундатором «Дитячого шанхайського оркестру» – першого творчого колективу в Китаї, учасники якого грали на європейських музичних інструментах. В 1915 р. «Дитячий шанхайський оркестр» став переможцем виконавського конкурсу, що проходив у Сан-Франциско (США). У 1913 р. Цзен Чжи Мінь став президентом заснованої ним у Пекіні «Китайську та Західну музичну асоціацію», метою якої була взаємодія китайських та іноземних досягнень в музичній сфері (насамперед у межах китайської традиційної опери, що проявилось у введенні до оркестру європейського інструментарію).

Відомий китайський музикант, композитор та педагог **Ке Чжен Хе** (1889–1979) народився у м. Тайнань (Тайвань). В 1915 р. він закінчив Токійську консерваторію за спеціальністю «Музична педагогіка» та починає працювати у Тайванській національній школі китайської мови, викладаючи

теорію музики, а також гру на фортепіано, мандоліні й на скрипці. З 1923 р. Ке Чжен Хе працює у Пекінському педагогічному університеті, навчаючи студентів теорії музики та гри на фортепіано, а паралельно з цим також викладає у Пекінському жіночому педагогічному училищі. В цей період він створює низку підручників, серед яких «Загальна теорія музики», «Історія музики», «Педагогічні методи в музиці» тощо. Ке Чжен Хе активно займався опрацюванням значної кількості пісень, створюючи поетичні тексти, а також акомпанемент до них. У виданих митцем збірниках «Нове зібрання відомих пісень» (2 частини), «Зібрання 100 всесвітньовідомих пісень» для запису пісень була використана європейська система нотації. У шкільних піснях Ке Чжен Хе отримало яскраве втілення широке коло тем, серед яких теми Батьківщини, оспівування китайської природи, виховання китайської молоді, яка є майбутнім Китаю, тема стійкого характеру і цілеспрямованості тощо [202, с. 124]. У 1953 р. Ке Чжен Хе створив «Стислий музичний словник», в котрому надано визначення понад 4000 понять та який є одним із перших сучасних словників по музиці, надрукованих у Китаї. З 1957 р. Ке Чжен Хе працював в Пекінській музичній інструментальній академії [202, с. 124]. Втім, на превеликий жаль, дисертанту поки що не вдалося винайти достовірну інформацію щодо подальшої долі цього митця.

Сінь Хань (роки і місце народження та смерті невідомі) – китайський композитор та педагог, про життя і творчість якого, на жаль, збереглася лише невелика кількість інформації. Відомо, що він працював у Юньнанському військовому університеті та створив у 1905 р. шкільну пісню «Китайська людина» (слова Ши Гена), яка стала гімном цього університету. Сінь Хань є автором таких праць, як «Зібрання пісень для середньої школи» (1906) та «Підручник для співу» (1906) [192, с. 93–94]

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що жанр шкільної пісні, який отримав найбільшу популярність у першій чверті ХХ ст., суттєво вплинув на процес зародження китайського естрадно-вокального мистецтва.

2.1.2. Формування естрадно-вокального мистецтва Китаю (20-ті – 40-ві роки ХХ ст.)

Як підкреслюють майже всі дослідники історії китайської вокальної естради, першим періодом цього процесу, саме на якому відбулося її фактичне формування як самостійного напрямку, є епоха 1920-х–1940-х років. Становлення й розвиток естрадно-вокального мистецтва Китаю розпочалися й упродовж двадцяти років фокусувалися в Шанхаї, котрий на той час був і на сьогоднішній день продовжує залишатися одним із головних культурних центрів Китаю. Саме це спонукає багатьох китайських вчених визначати період з 20-х по 40-ві роки ХХ ст. «шанхайським» [168; 206; 243].

Засновником естрадно-вокального мистецтва в Китаї вважається видатний китайський композитор і продюсер **Лі Цзінь Хуей** (1891–1967), котрий розпочав свій творчий шлях саме у Шанхаї. Активно популяризуючи цей напрям у своїй пісенній творчості, митець згодом отримав почесне ім'я «Король естрадної музики». Слід підкреслити, що перші естрадні твори композитора були написані у жанрі *дитячої пісні*. Однією з професійних причин звернення до цього жанру стала плідна діяльність Лі Цзінь Хуея на посаді головного редактора відомого на той час дитячого журналу «Маленький друг», що видавався у Шанхаї. Серед великої кількості дитячих творів, написаних композитором, найбільшою популярністю користувалися пісні «Горобець та діти», «Маленький художник», «Фея винограду», «Три метелика», «Швидкий потяг» та багато ін. Зауважимо, що у 30-ті роки ХХ ст. саме з композиціями, написаними для дітей, був тісно пов'язаний також розвиток китайського фортепіанного мистецтва. Про це у дисертації «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» зазначає Бай Є, який зокрема підкреслює: «В результаті вже з середини 1930-х років китайські композитори регулярно створюють фортепіанні твори для дітей, використовуючи скарби китайської народної творчості, мелодики вокального та інструментального фольклору та традиційної (пекінської) опери» [6, с. 29].

Отже, виходячи з цього, можна дійти висновку, що звернення музикантів до жанрів дитячої музики – вокальної і фортепіанної – було загалом однією з характерних тенденцій у розвитку китайської музичної культури першої половини ХХ ст.

Слід відмітити, що у піснях Лі Цзінь Хуея загалом простежується значний вплив національного традиційного фольклору, який став міцним та плідним підґрунтям для становлення і розвитку як музично-театральних (пекінська опера *цзінцзюй* тощо), так й естрадно-вокальних жанрів китайського мистецтва [23, с. 225]. Як слушно підкреслював Г. Шнеерсон, «Китайська народна пісня – це жива історія народу. В своїх кращих зразках вирізняючись задушевною співучістю, вона повна живого почуття та настрою. Її мелодія ллється вільно та невимушено, виражаючи широкий світ думок і почуттів народу, його величезний, накопичений в віках художній досвід, його ставлення до життя, до природи, його характер і світоспоглядання» [147, с. 84]. Не можна не погодитися із висновком вченого про те, що пісня – це «...пам'ятник народного життя; в ній міститься висока мудрість народу, в ній знаходять своє вираження ґрунтові творчі сили народу упродовж тисячоліть» [147, с. 97]. Зазначимо, що у деяких творах Лі Цзінь Хуея («Річка Таохуа», «Військова каста», «Світло народу») простежуються риси, характерні для революційних масових пісень: наявність витриманого чіткого пунктирного ритму, дзвінке піднесене звучання мідних духових інструментів тощо.

Окрім жанру дитячої пісні, у 20-х роках ХХ ст. з'являються також пісні й для дорослої публіки у жанрі, який отримав назву *шидайцюй* – «сучасна пісня» («*shi dai qu*»; *shi dai* з китайської означає «сучасний», *qu* – «пісня»).

Саме *сучасна пісня (шидайцюй)*, поряд із *шкільною* та *дитячою піснею*, вважаються є першими жанровими різновидами китайського естрадно-вокального мистецтва. Ван Си Ци у дослідженні «Аналіз понять “шидайцюй”, “легка музика”, “лірична пісня” в контексті сучасної лексики» обґрунтовує генезу поняття *шидайцюй* та пропонує його авторське визначення:

«*Шидайцюй* – це поняття, яке репрезентує естрадно-вокальну музику. Слід зазначити, що на той час (зокрема, наприкінці 20-х рр. ХХ ст. й надалі) термін “естрадно-вокальна музика” ще не встиг отримати широкого розповсюдження в Китаї. Тому за естрадними творами вказаного періоду закріпилася назва *шидайцюй*, що у перекладі з китайської мови означає “сучасна пісня”. Можна стверджувати, що з *шидайцюй* тісно пов’язаний процес становлення естрадно-вокального мистецтва у Китаї» [161, с. 65].

Засновником жанру *сучасної пісні (шидайцюй)* також вважається Лі Цзінь Хуей. Першим твором, написаним в цьому жанрі, є його пісня «Маленький дощик» (1927). Принципово новою у порівнянні з жанрами шкільної та дитячої пісні є насамперед змістовна сфера цього твору, пов’язана з оспівуванням теми кохання. Саме ця тема у подальшому стає основною для жанру *сучасної пісні (шидайцюй)*. Зазначимо, що іншою характерною ознакою жанру *сучасної пісні* спостерігається доволі яскрава взаємодія східного та західного начал на рівні міксування мовно-інтонаційних та ладогармонічних елементів китайської (здебільшого через використання пентатоніки), європейської та американської музики, а також поєднання традиційного національного й іноземного, в основному джазового інструментарію (саксофон, труба, барабани тощо).

Слід відмітити, що першою виконавицею творів Лі Цзінь Хуея (у тому числі й вищезгаданого) була його донька – яскрава співачка **Лі Мін Хуей** (1909–2003), яка на час створення «Маленького дощику» була маленькою талановитою дівчинкою. За ствердженням китайської дослідниці Сунь Жуй, артистка мала «... надзвичайно красивий, дзвінкий й одночасно з цим теплий та по-дитячому особливий тембр голосу» [207, с. 35]. Лі Мін Хуей є однією з перших китайських співачок, які присвятили свою творчість сфері естрадно-вокальної музики. Окрім вокальної кар’єри, Лі Мін Хуей успішно проявила себе і в якості кіноактриси, знімаючись у багатьох кінофільмах, серед яких: «Дівчинка-метелик», «Гарна квітка», «Літній одяг», «Прихід добрих друзів» та ін.

Твори, написані у жанрі *сучасної пісні (шидайцюй)*, за своєю стилістикою та манерою аранжування значною мірою нагадували західні естрадні пісні. В них здебільшого висвітлювалися теми кохання, «безтурботного» життя у великих містах тощо. За ствердженням китайського дослідника Пінг Ло Фу, «Пісні шидайцюй відрізнялися легким і розважальним характером, їх мелодії були легкими для швидкого запам'ятовування, а слова зрозумілими та доступними для сприйняття» [203, с. 66] (*пер. мій. – А. Б.*). Зазначимо, що саме завдяки своїй загальній розважальній спрямованості *сучасні пісні (шидайцюй)* виконувалися переважно в таких закладах, як кафе, ресторани, бари та нічні клуби.

Аналізуючи значення жанру *сучасної пісні (шидайцюй)* в історії китайського естрадного мистецтва, Ван Си Ци акцентує увагу на культуротворчій ролі даного жанру та амбівалентності його специфіки в контексті національної ментальності: «З одного боку, завдяки шидайцюй, у яких поєдналися елементи китайської, європейської та американської музики, відбулося формування китайської естрадної музики, а тому можна стверджувати, що їх поява є позитивним фактором для подальшого розвитку музичної культури Китаю. З іншого ж боку, в цих піснях висвітлювалися думки, почуття та переживання однієї людини, що, певним чином, є не зовсім характерним явищем для традиційної китайської ментальності» [161, с. 55].

Підсумовуючи вищевикладене, підкреслимо, що жанр *сучасної пісні (шидайцюй)* отримав величезний розвиток у музичному мистецтві Китаю 20-х – 40-х років ХХ ст., перетворившись на цілий художній напрям в китайській естрадно-вокальній музиці даного періоду.

У переважній кількості творів китайських композиторів 10–30-тих рр. ХХ ст. нерідко спостерігається певний вплив пекінської опери (*цзінзцюй*), проявами якого є зокрема використання специфічної вокальної манери та застосування традиційного китайського музичного інструментарію (старовинний струнно-смічковий *ерху*, самозвучний ударний інструмент

муюй та ін.). Яскравим прикладом цього може слугувати пісня Лі Цзінь Хуея «Маленький дощик», про яку вже йшлося вище [23, с. 226].

Суттєвий внесок у розвиток китайського естрадного мистецтва 20-х – 30-х рр. ХХ ст. зробив популярний вокально-танцювальний гурт «Яскравий місяць» (1920–1936), засновником і продюсером якого також був Лі Цзінь Хуей. Учасниками цього гурту була чимала кількість артистів, серед яких: Ван Жень Мей, Ху Цзя, Лі Сян Лань, Сюй Лін Сянь, Янь Вень, Лі Мін Цзянь, Чжоу Сюань, Лі Лі Лі, Бай Хун, Не Ер, Чжан Фань, Сюй Лай. У перші шість років існування колективу його репертуар складався переважно з дитячих пісень. Втім, вже після 1927 р. гурт починає виконувати композиції, головними темами яких є теми дружби, батьківщини та кохання. Творчий розквіт «Яскравого місяцю» припадає на 1928 р. Саме цей рік є найбільш плідним у творчому доробку зазначеного колективу, який виявився спроможним за цей час виконати більше ніж 100 пісень, а також записати та поширити чисельну кількість власних платівок. Серед багатьох творів, виконаних гуртом «Яскравий місяць», найвідомішими стали такі пісні, як «Людське обличчя та персиковий цвіт» (музика Яо Мінь, слова Чень Де І), «Квітка впала у воду» (музика і слова Лі Цзінь Хуея), «Долина персиків» (музика і слова Чень Ге Сіна).

Зауважимо, що на 10–30-ті роки ХХ ст. припадає активна діяльність чималого кола композиторів – авторів естрадних пісень, серед яких слід особливо зазначити імена Янь Гун Шаня (пісні «Вітання з Новим роком», «Якщо без тебе», «Ніч у Шанхаї»), Сюй Жу Хуея («Пісня про весну», «Китайський вітер», «До побачення, мій брате»), Жень Гуана («Місячне світло», «Пісня з ворогами»). Твори цих митців звучали у виконанні таких популярних співаків, як Цянь Чжун Сю, Янь Фей, Ін Ін, тощо [15, с. 121].

Слід підкреслити, що розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва 1930–1940-ві рр. був значною мірою пов'язаний зі становленням національного кінематографу, центром якого був Шанхай. Значну роль в цьому процесі відіграли артисти гурту «Яскравий місяць», які успішно брали участь у зйомці відомих китайських кінофільмів. Серед них великим успіхом

користувалися такі кінострічки, як «Ангел біля дороги», «Фігове дерево», «Острів весни та осені», «Назавжди», «Мати», «На нанкінській вулиці» та ін.

В 30–40-х рр. ХХ ст. відбувається формування ще одного важливого жанру китайського естрадно-вокального мистецтва – *жанру китайської ліричної естрадної пісні*, характерною особливістю якої є відсутність емоційної експресії та драматизму почуттів. Ладогармонічними, мелодико-інтонаційними та темпоритмічними ознаками *китайської ліричної пісні* є насамперед пентатонічна ладова основа, наявність плавної мелодії широкого дихання, яка ускладнювалася різною мелізматикою, неквапливий темп, тощо [12, с. 115]. Найвідомішими творами, написаними у цьому жанрі, були ліричні пісні «Дійсно добра та красива» (музика Лі Цзюань Цина, слова Лі Хоу Сяна), «Де ти, мамо?» (автор музики та слів Сюй Цзи Чунь), «Бажання під луною» (музика Лян Хун Чжи, слова Су Ши), «Весільна пісня» (музика Чжан Чжи Гена, слова Лі Шу Цуня), «Весняна подорож» (автор музики та слів Лі Шу Тун), «Метелик, що літає» (автор музики та слів Лі Цзи Хен), «Вітання з Новим роком» (музика Чень Сю Наня, слова Чень Ле Жуна), «Весна прийшла» (музика Чжен Цю Фена, слова Юй Хуей Ло). Серед виконавців китайських ліричних пісень слід особливо відмітити творчу діяльність популярних артисток Гун Цю Ся, Бай Хун та Чжоу Сюань, які, за свідомством У Чунь Мін та У Інь Фей, увійшли в історію китайської естрадно-вокальної музики як «Три співаючі імператриці» [216, с. 63].

Гун Цю Ся (1918–2004) народилася у Шанхаї. Свою творчу діяльність вона розпочала у 1929 р., ставши учасницею шанхайської вокально-танцювальної трупи «Сливовий цвіт». В 1936 р. вона зіграла головну роль у кінострічці «Батьки та діти» й здобула широку відомість у китайській публіки. У 1937 р. у кінофільмі «Цікавий випадок у стародавній вежі» артистка заспівала твір «Красуня біля осінньої води» (автор музики та слів Хе Лу Тін), який набув значної популярності [243, с. 72]. Найбільшого творчого успіху Гун Цю Ся досягла після виходу на екран музичного фільму

«Соловей на вербі» (1948 р.), у якому вона зіграла головну роль як актриса та співачка, виконавши у ньому сім пісень [216, с. 63–64].

Бай Хун (1919–1992) народилася в Пекіні. У дванадцятирічному віці вона стала учасницею творчого колективу «Яскравий місяць». В 1932 р., зігравши головну роль у кінофільмі «Земна фея», Бай Хун стала дуже відомою в Китаї. В 1934 р. артистка стала лауреатом вокального конкурсу «Зірка радіо», посівши почесне перше місце. Упродовж 1935–1936 рр. Бай Хун у складі гурту «Яскравий місяць» відвідала з гастрольними виступами Філіппіни, Малайзію, Індонезію, Сінгапур та ін. В 1945 р. у театрі Ланьсін (Шанхай) Бай Хун організувала свій сольний концерт, у якому успішно виконала як китайські, так й іноземні естрадні твори [216, с. 63].

Співачка **Чжоу Сюань** (1920–1957) народилася в місті Чанчжоу (провінція Цзянсу) в бідній родині. Її творча кар'єра розпочалася ще у десятирічному віці, коли Лі Цзінь Хуей запропонував дівчинці навчатися музиці та хореографії, а згодом запросив стати учасницею вищезгаданого гурту «Яскравий місяць». Її педагогами були відомі артисти Лі Цзінь Гуан та Янь Хуа. В 1932 р. Чжоу Сюань як учасниця цього гурту сольо виконала пісню «Світло народу», після чого здобула велику популярність. В 1934 р. Чжоу Сюань також брала участь у конкурсі «Зірка радіо» (була нагороджена другою премією). Голос цієї талановитої співачки вирізнявся дзвінкістю й водночас особливою чистотою та проникливістю, за що артистка отримала творчого прізвиська «Золотий голос» [216, с. 61–62].

Помітимо, що в період 30-х – 40-х років ХХ ст. в китайському музичному мистецтві поряд із жанром ліричної пісні суттєвий розвиток отримує також й **жанр романсу**, на формування якого значний вплив мали європейські та російські музичні традиції. Ці аспекти висвітлюється, зокрема, у статті дослідника Хань Ін «Романс як новий жанр в музичній культурі Китаю ХХ ст.», автор якої значну увагу приділяє аналізу впливу російської музики на процес становлення та розвитку жанру романсу в Китаї. Серед відомих китайських авторів романсів варто назвати Цинь Чжу («Велика річка тече на Схід»), Чжао

Юаньшень («Як я не можу сумувати за ним», «Слухання дощу»), Сяо Юмей («Розмова», «Пісня дикого гусака, що летить на південь», «Свіжий сніг») [129, с. 57–58]. Хань Ін акцентує увагу на тому, що для китайських романсів характерним є висвітлення актуальних проблем, пов'язаних з життям народу⁵: «... на відміну від європейських композиторів, твори яких носили особистісний, егоцентричний характер, китайські саме в романсі виражали свою занепокоєність проблемами суспільства, життям народу» [129, с. 58]. Він підкреслює, що в романсах Сяо Юмея «оспівувалася чиста дружба, краса природи, звеличувалися мудреці попередніх епох – усе це ґрунтувалося на любові до Батьківщини, до свого народу. Особливість романсів Сяо Юмея – у своєрідному розумінні життя суспільства, мистецтва» [129, с. 58]. Різновидом романсу в китайському музичному мистецтві є жанр *китайської художньої пісні*, проблематика якого розглядається в дисертації У Хунюаня «Китайська художня пісня: історія та теорія жанру» [127] в контексті камерно-вокальної традиції. Виходячи з вищенаведеного, дисертант дійшов висновків про те, що 1) звернення митців до ліричної образно-жанрової сфери (насамперед у жанрах ліричної пісні та романсу) є однією із важливих тенденцій розвитку китайського музичного мистецтва вказаного періоду; 2) у 30-ті – 40-ві роки ХХ ст., як і на початковій стадії становлення китайського естрадно-вокального мистецтва, жанрова сфера останнього була тісно переплетеною зі сферою китайської камерно-вокальної музики, яка в той час формувалася.

В естрадному мистецтві Китаю 1930–1940-х рр. спостерігається поступове поширення мистецьких впливів західної культури, що отримало прояв у засвоєнні китайськими музикантами нових іноземних (насамперед американських) художніх напрямів, стилів і жанрів (джаз, блюз), а також виконавських манер (свінг тощо). Відомий мистецтвознавець Лі Ган пов'язує цей вплив з творчістю китайської виконавиці японського походження Лі Сян Лань: «Одним із перших привнесень у китайський музично-культурний

⁵ Зазначимо, що це певною мірою споріднює китайський романс із жанрами шкільної та масової пісні за його змістовною тематикою.

простір європейських та американських естрадно-вокальних традицій пов'язується з концертною діяльністю співачки Лі Сян Лань» [179, с. 126].

Одна з найпопулярніших китайських естрадних виконавиць 30–40-х рр. ХХ ст., **Лі Сян Лань** (1920–2014) почала свою творчу кар'єру вокалістки, працюючи в шанхайських кафе і ресторанах. Згодом артистка стає учасницею популярного гурту «Яскравий місяць», гастролюючи в його складі з концертними виступами по всій країні. Після розпаду колективу співачка виступає насамперед сольо. Репертуар Лі Сян Лань складався з творів різного характеру – як спокійних, мрійливо ліричних: де артистка використовувала переважно народну та естрадну манери співу, так і легких, розважальних *сучасних пісень (шидайцюй)*, в котрих відчувається взаємодія китайських національних музичних традицій із західними (блюз, джаз). Серед найвідоміших творів в жанрі ліричної пісні з репертуару Лі Сян Лань – «Три роки» (музика Яо Мінь, слова Лі Цзюань Цин), «Шанхайську дівчину» (автор музики та слів Лі Цзінь Гуан), «Буревісник» (музика Цзінь Юй Гу, слова Лу Сяо Ло), «В дитинстві» (автор музики та слів Лі Цзінь Гуан), «Сливовий цвіт» (музика Лян Ле Іня, слова Лі Цзюань Цин), тощо. До числа *сучасних пісень (шидайцюй)*, які виконувала артистка й у котрих помітними є блюзово-джазові елементи, належать зокрема твори «Другий сон» (музика Хен Шаня, слова Чень Ге Сіна), «Ноктюрн», «Запах ночі» (автор музики та слів Лі Цзінь Гуан), «Квітковий запах для коханого» (музика і слова Яо Мінь та Яо Лі), «Коли прийдеш знову» (музика Лю Сюе Ань, слова Шень Хуа).

Слід підкреслити, що багато *сучасних пісень* розважального характеру вирізнялися дещо відвертим змістом, оскільки в них у відкритій формі висвітлювалася тема кохання, що було доволі нетиповим явищем для китайського суспільства з його традиційною ментальністю й сприймалося ним вельми негативно. Саме тому в 30–40-х рр. минулого століття твори подібної спрямованості нерідко піддавалися жорсткій критиці.

2.2. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю 50-х – 70-х рр. XX ст.

Починаючи з 50-х рр. XX ст., китайське естрадно-вокальне мистецтво виходить на новий рівень свого розвитку. З проголошенням 1 жовтня 1949 р. Китайської Народної Республіки в країні відбуваються значні політичні, соціальні та культурні перетворення, котрі суттєво позначилися й на музичній сфері. Ло Чжихуей підкреслює, що починаючи з 1940-х рр. великий вплив на культурну політику Китаю здійснював СРСР. У Радянський Союз направлялися на навчання найкращі китайські абітурієнти. Значний результат цього процесу мистецької взаємодії проявився як у розвитку академічного мистецтва, так і в межах масових популярних жанрів [66, с. 140].

У естрадно-вокальному мистецтві соціалістичного Китаю 50-х – 60-х років XX ст. провідне місце посідає жанр *китайської масової пісні*, який сформувався в даний період за зразком жанру *радянської масової пісні*, що відіграв величезну роль в музичній культурі СРСР⁶. Однією з детермінант актуалізації жанру масової пісні в музичному мистецтві КНР цієї доби є формування певного ставлення китайської публіки до вокальних творів. Стосовно цієї тенденції Лі Ган відмічає: «Творчість композиторів та виконавців масових пісень мала суттєвий вплив на формування музичних уподобань китайської слухацької аудиторії. Тому, вдосталь наслуховавшись яскраво запальних та піднесених масових революційних пісень, пізніше слухачі не завжди могли сприймати ліричні пісні з їх спокійною, проникливою манерою виконання. У розумінні людей вже склався певний стереотип, згідно з яким активне та голосне виконання пісень було зрозумілішим та виразнішим, ніж спокійний та зосереджений спів» [179, с. 335].

Водночас центр розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва, орієнтованого на західні традиції, у 50-ті – 70-ті роки XX ст. тимчасово переміщується до міста Гонконг (Сянган), що було детерміновано певними

⁶ Деякі особливості цього жанру висвітлені у Розділі 3 дисертації.

культурно-історичними факторами. Ще в 1-й пол. XIX ст. між Китаєм та Великобританією розгорілися так звані «Опіумні війни», які закінчилися поразкою правлячої імператорської династії Цин (1636–1912). У 1842 р. між сторонами був підписаний Нанкінський договір, згідно з яким Гонконг (провінція Гуандун) до 1997 р. має залишатися під владою Великобританії. Тому упродовж тривалого часу в Гонконгу перебувала велика кількість іноземців, котрі здебільшого займалися підприємницькою діяльністю й налагоджували торговельно-економічні взаємини з різними країнами, що значною мірою сприяло поширенню в місті іноземної культури, у тому числі музичної.

На початку 50-х років XX ст. до Гонконгу переїжджає чимала кількість китайських естрадних музикантів-виконавців. Одними з них були відомі співаки брат і сестра **Яо Мін**ь (1917–1967) та **Яо Лі** (народ. в 1922 р.). Виступаючи у дуеті й сольо, вони багато гастролювали по країні упродовж 1930–1950-х рр., при цьому поширюючи велику кількість платівок з власними піснями. У більшості цих творів – у піснях «Біля річки Сучжоу» (музика Яо Лі, слова Яо Міня), «Симфонія вітру та дощу» (музика Чень Ге Сіна, слова У Ши Цзе), «Сумую за осінню» (музика Лінь Мея, слова У Ши Цзе) – оспівувалася краса та чарівність китайської природи. Значна частина пісень була присвячена темам дружби, сім'ї та кохання: «Сусанна» (музика Stephen Collins Foster, слова І Міна), «Що таке кохання?» (музика Яо Міня, слова Янь Чже Сі), «Маленький брат» (музика Цзінь Гана, слова Лі Цзінь Гуана) тощо.

З 50-х років XX ст. у Гонконзі значно зростає кількість гастрольних виступів іноземних виконавців популярної музики. Грандіозним успіхом у китайських слухачів користувалися пісні таких зірок світової естради, як Френк Синатра, Паті Педж, «Король рок-н-ролу» Елвіс Преслі, легендарного гурту «Бітлз» та ін. Творчість цих митців мала суттєвий вплив на подальший розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва.

У цей період в репертуарі китайських артистів (передусім таких відомих співаків, як Ден Лі Цзюнь, Яо Лі, Ге Лань, Чжан Лу, Хань Бао І) все частіше починають з'являтися твори, в яких яскраво втілювалися жанрово-

стильові ознаки сучасної західної популярної музики (насамперед, риси джазу, блюзу, рок-н-ролу, танго тощо). Так, наприклад, блюзові та джазові ритмоінтонації відчуються у таких популярних піснях, як «До побачення, мій коханий» (музика Пін Вей Чан Хуана, слова Вень Цзюнь), «Трояндо, трояндо, я люблю тебе!» (музика Чень Ге Сіна, слова У Цунь), які увійшли до репертуару Ден Лі Цзюнь та Яо Лі. Характерні рок-н-рольні ритми, насичені особливою енергетикою, пронизують музику пісень «Поцілуй мене» (музика Earl Shuman, Alden Shuman, слова Лі Цзюань Цин), «Я хочу твоє кохання» (автор музики та слів Яо Мінь), «Хто не пристрасний?» (музика Яо Міна та Хоу Сяна, слова Шу Цень) що набули популярності у виконанні Чжан Лу, Яо Лі та Ге Лань. Яскраво виражені жанрові ознаки танго надають особливого емоційного колориту відомій пісні «П'яне танго» (музика Чень Цзінь Міна, слова Чжан Цзун Жуна), яка звучала у виконанні Ден Лі Цзюнь.

У досліджуваній період в китайській вокальній естраді формується тенденція до поєднання в жанрі естрадної пісні елементів народно-традиційної та популярної китайської та іноземної музики. (Зазначимо, що така тенденція стає загалом характерною для розвитку цієї сфери музичного мистецтва Китаю в останні десятиліття ХХ – на початку ХХІ ст.).

Такий синтез знайшов яскраве втілення у новому естрадно-вокальному жанрі, який сформувався на початку 50-х років ХХ ст. під назвою *«популярна пісня юеською мовою»* (*юе юй ге цюй*) і набув широкого розповсюдження та значної популярності в музичному мистецтві Китаю.

Підкреслимо, що в китайському музикознавстві існує декілька варіантів термінологічного визначення вищезгаданого жанру. Так, у монографії Лі Гана «Історія китайської естрадної музики» щодо цього паралельно використовуються два поняття: *«естрадна пісня юеською мовою»* або *«шидайцюй на кантонському діалекті»* [179, с. 143]. У праці Ян Хань Луня «Ознайомлення з популярною піснею юеською мовою» цей жанр іменується як *«популярна пісня юеською мовою»* [245, с. 1], або *«популярна пісня на кантонському діалекті»*. Тож, спираючись на вищенаведені

визначення даного жанру, автор дисертації використовуватиме поняття «популярна пісня юеською мовою» у якості базового. Зазначимо, що у китайській музичній науці та мистецькій практиці усі згадані поняття переважно застосовуються паралельно. Втім, запроваджений нами аналіз існуючих дослідницьких та мистецьких джерел доводить, що в хронологічному аспекті поняття «шидайцюй на кантонському діалекті», яке виникає у 50-х роках ХХ ст., загалом історично передує виникненню понять «популярна пісня юеською мовою» та «популярна пісня на кантонському діалекті», формування котрих (насамперед останнього) [245, с. 1] відбувається наприкінці 1960-х рр.⁷

У цьому контексті суттєвим є висвітлення поняття юеської мови, якою, власне, виконуються пісні даного жанру. Юеська мова, що є однією з головних діалектних груп китайської мови, включає до себе кантонський або, як його ще називають, гуандунський діалект тощо. Юеську мову нерідко називають кантонською, що вказує на її приналежність до адміністративного центру провінції Гуандун – м. Гуанчжоу (по-французьки – Кантон). Кантонський діалект є поширеним як на території самої провінції, так і за її межами.

Важливою особливістю естрадних пісень, створених у даному жанрі, є те, що вони виконуються юеською розмовною мовою (*юе юй бай хуа вен*). На відміну від гуандунської опери, у якій широко використовувалася стародавня китайська мова *гу хань юй* (*гу* – «стародавній», *хань* – «народ хань», який є найпоширенішим на території Китаю, *юй* – «мова») або *ж вень янь вень* (або *вень янь* – китайська класична мова), що була майже не зрозумілою для звичайного місцевого населення, юеська розмовна мова є для слухачів більш близькою. Тому завдяки застосуванню цієї розмовної мови, яке сприяло загальнодоступності сприйняття, жанр *популярної пісні юеською мовою* поступово завойовує широку популярність не тільки на території Гонконгу, а й згодом в інших містах провінції. Слід зазначити, що юеська розмовна мова

⁷ Про це піде мова далі на с. 104.

за своїм звучанням істотно відрізняється від загальноприйнятої китайської мови *путунхуа*, а тому тексти пісень даного жанру, як і загалом стародавня китайська мова (*гу хань юй*), нерідко були важко зрозумілими для слухачів інших китайських провінцій. Втім, це не стало перешкодою для визнання та розповсюдження таких творів на усій території країни з кінця 70-х р. ХХ ст. Окрім юеської розмовної мови, в текстах пісень даного жанру нерідким є й використання іноземних слів, перш за все сталих виразів або речень, що звучать англійською мовою. Підкреслимо, що такі іншомовні привнесення є однією із типових ознак сучасного світового естрадно-вокального мистецтва.

Мистецтвознавці Лі Сінь Юй і Хе Цзянь Ін у дослідженні «Особливості естрадної пісні юеською мовою» акцентують увагу на деяких характерних особливостях структури вербального тексту пісень, створених у зазначеному жанрі: «Однією із специфічних ознак творів, написаних у жанрі *естрадної пісні юеською мовою*, є те, що їх текстам притаманна наявність римованої структури, згідно з якою останнє слово вокального речення римується з попередніми та подальшими реченнями, тобто, останніми словами в них. Подібна структура, зокрема, може бути здійснена шляхом римування, наприклад, першого й третього речення в тексті пісні» [181, с. 73]. Зазначимо, що даний принцип римування текстів є загалом традиційним для китайської літератури. Яскравими зразками цього є твори визначних поетів епохи Тан (618–907 рр. н. е.) – наприклад, таких, як Лі Бо (701–762 рр.), Ду Фу (712–770 рр.), Ван Чан Лін (698–757 рр.) та ін.

Відмінні особливості жанру *популярної пісні юеською мовою* значною мірою зумовлені його генетичними витоками та відповідними стилістичними впливами. Основними генетичними джерелами становлення даного жанру, які істотно вплинули на його специфіку, є: 1) гуандунський традиційний фольклор; 2) гуандунська опера (*юецзюй*); 3) китайське естрадно-вокальне мистецтво 20-х – 40-х років ХХ ст.; 4) іноземна естрадна музика.

Розглядаючи дане питання, слід особливо підкреслити значення жанрово-стилістичних впливів на формування *популярної пісні юеською*

мовою гуандунської опери *юецзюй* («юеська драма»). Так, зокрема, цей вплив виявляється на рівні використання у піснях даного жанру характерного для гуандунської опери кола мелодико-інтонаційних зворотів, а також прямих текстових запозичень (на рівні окремих мотивів і цілих фрагментів) з творів, що репрезентують традиційну оперу *юецзюй*. Іншою важливою ознакою зазначеного впливу є притаманне жанровій стилістиці *популярної пісні юеською мовою* застосування характерних для гуандунської опери вокально-виконавських прийомів та манер, серед яких найбільше поширення отримали традиційні манери *ла цян* та *і цзи до інь*. В основі вокальної манери *ла цян* лежить специфічне проспівування складів, яке за своїм звучанням дещо нагадує «розтягнення» вокального звуку (*ла* – «розтягувати», *цян* – «вокальна манера»). На противагу цьому, манера *і цзи до інь* (*і цзи* – «один ієрогліф», *до інь* – «багато звуків»), яка за своїм змістом є протилежною до *ла цян*, передбачає, що на один склад виконавцю необхідно проспівати чималу кількість звуків [18, с. 93–94].

У творах, написаних у жанрі *популярної пісні юеською мовою*, найчастіше висвітлюються такі теми, як життя та побут звичайних людей, природа, кохання та ін. Значній кількості пісень даного жанру притаманний веселий, іноді комічний характер, при цьому у вербальних текстах широко використовуються архаїчні культурні лексеми давньокитайської літературної мови, що, в певному сенсі, також споріднює естрадні пісні юеською мовою з гуандунською оперою. Певні елементи впливу гуандунської опери і гуандунського музичного фольклору простежуються й у широкому застосуванні традиційного музичного інструментарію (*ерху, піпа, флейта ді* тощо). Поряд з цим, в творах цього естрадного жанру використовуються й іноземні інструменти (скрипка, віолончель, саксофон тощо). Примітно, що звучання цих інструментів спостерігається також у гуандунській опері *юецзюй* (переважно на сучасному етапі її розвитку), щодо чого дослідник Ван Пейі зазначає: «В даний час опера Юецзюй використовує чималу кількість

західних музичних інструментів, таких як віолончель, саксофон і навіть західна скрипка, яка дуже часто застосовується замість ерху» [30, с. 278].

Зазначена тенденція до модернізації й вестернізації гуандунської опери (зокрема, її оркестрового складу) певною мірою позначилася й на жанровому розвитку *популярної пісні юеською мовою*. Рецепція іноземної (насамперед західної) естрадної музики також має прояв на рівні застосування мелодійних і темпо-ритмічних особливостей, властивих європейським та американським популярним творам (нескладна мелодія, простий ритмічний малюнок, чіткий біт).

Упродовж 1960–1970-х рр. жанр *популярної пісні юеською мовою* зазнає істотного впливу рок-музики. Значну роль у цьому відіграли, зокрема, хіти легендарного британського рок-гурту «The Rolling Stones», які часто звучали по гонконгському радіо. Одним із наслідків творчої рецепції мистецьких здобутків «The Rolling Stones» китайськими музикантами стало заснування гонконгських рок-гуртів «Лотос» («Lotus»; заснований у 1966 р.) та «Переможці» («Wynners»; заснований у 1973 р.), котрі скоро стали найпопулярнішими серед рок-колективів Китаю. Репертуар цих рок-гуртів, орієнтований переважно на жанрову стилістику поп та рок-музики, включає в себе також твори у жанрі *популярної пісні юеською мовою*.

Як вже зазначалося раніше, назва жанру «*популярна пісня юеською мовою*» (або ж «*популярна пісня на кантонському діалекті*») сформувалася наприкінці 1960-х рр. Ключову роль у цьому відіграв випуск нового пісенного альбому «Красуня і 28 рік» (1967), записаного у відомій гонконгській студії звукозапису «Голос Неба». Саме на платівці цього альбому, як зазначає Ян Хань Лунь, уперше офіційно з'являється позначення, яке чітко вказує, що твори написані саме у цьому жанрі: «Платівка «Красуня і 28 рік» містила твори, створені у жанрі *популярна пісня на кантонському діалекті*, про що, власне, свідчить окремий запис на платівці» [245, с. 1]. Цей запис слід вважати хронологічною точкою відліку стосовно офіційного народження термінологічного визначення даного жанру.

Саме завдяки широкому розповсюдженню цієї платівки *популярна пісня на кантонському діалекті* (або *популярна пісня юеською мовою*) стала поширеною та загально визнаною не тільки в Китаї, а навіть й за кордоном. Вагомим доказом цього може слугувати поява в іноземному мистецькому просторі окремого самостійного поняття «*кантопон*» (з англійської мови: «*cantonese popular music*», або скорочено – «*cantopop*»), яке репрезентує кантонську музику (насамперед вокальну) естрадного напрямку. Поняття «*кантопон*» є відомим і розповсюдженим у багатьох країнах, серед яких США, Великобританія, Японія, Корея, Малайзія, Сінгапур та ін.

Активний розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва у період 50-х – 60-х рр. ХХ ст. був значною мірою перерваним та принципово переорієнтованим завдяки подіям Культурної революції, що тривала у країні протягом десятиліття (1966–1976). Висвітленню особливостей культурно-історичного розвитку Китаю у період революції приділяли увагу в своїх наукових розвідках О. Непомнін «Історія Китаю. ХХ століття» [93], В. Малявін «Китайська цивілізація» [78] та ін. Окремі аспекти, пов'язані з визначенням шляхів розвитку музичного мистецтва у той період, отримали розгляд у дослідженнях В. Валіцького «“Культурна революція” в музиці» [28], Цао Шулі «Жанри камерно-вокальної музики Китаю періоду Великої Культурної революції» [133] тощо. У музичному мистецтві Китаю в ці роки провідного значення набуває масова революційна творчість, найпоширенішим жанром якої стає *революційна пісня*.

Цай Мен у статті «Аналіз пісні в період Культурної революції» зазначає, що однією із головних особливостей, властивих революційним пісням, була наявність в них певної політичної цілі та виховної ролі. Тому однією з центральних тем революційних пісень було звеличення правлячої верхівки та Мао Цзедуна [222, с. 58]. Революційні пісні переважно створювалися в мажорних тональностях, при цьому характерними розмірами були 2/4 або 4/4. Загалом творам притаманний активний та бадьорий характер [222, с. 59–60]. Цао Шулі у вищезазначеному дослідженні акцентує

увагу на тому, що в період Культурної революції вокальна музика поповнилася новими жанрами, серед яких поширення отримали так звані *пісні-цитати* (*юйлуге*), які, в свою чергу, спираються на твори, в основу яких покладені цитати з висловлювань Мао Цзедуна. Для *пісень-цитат* притаманний хвалебний характер та ліричність [133, с. 384].

Серед найвідоміших творів того періоду широкої популярності набули такі пісні, як «Червона зірка кличе мене в бій» (музика Фу Ген Ченя, слова У Да Вея; виконавець Лі Шуан Цзян), «Азалія» (музика Фу Ген Ченя, слова Лу Чжу Го; виконавиця Ден Юйхуа), «Грати на барабанах та співати пісні» (музика Ши Гуан Наня, слова Хань Вея), «Голова Мао як сонце» (музика Лю Ін Цзюань, слова Юань Фана), «Ми на великій дорозі» (автор музики та слів Лі Цзе Фу). Знаменитими виконавцями революційних пісень були Лі Гуї, Лю Цзя І, Цзи Сяо Чін, Ван Юе Чжень, Лю Чао Хуа та ін. Особливо слід відмітити легендарну пісню «Червоніє Схід» (слова Лі Ю Юаня та Гун Му; основою мелодії є народна пісня провінції Шеньсі «Їхати верхи на білому коні» в обробці Лі Хуань Чжи), яка стала однією із найвідоміших та найулюбленіших у Китаї, його своєрідним символом (у тому числі в період Культурної революції). Зауважимо зокрема, що саме мелодія пісні «Червоніє Схід» набула в ці роки статусу офіційного позивного китайського радіо.

Водночас естрадна музика західної орієнтації у 60-ті – 70-ті роки ХХ ст. продовжує надалі, як зазначалося вище, активно розвиватися у Гонконгу, який у 1970-х рр. зберігає лідируючі позиції у розвитку популярної музики. В зазначений період до Гонконгу з концертними виступами все частіше приїжджають численні співаки з Тайваню, Малайзії та Сінгапуру. Свій репертуар артисти поповнюють творами, створеними у *жанрі популярної пісні на кантонському діалекті*, що, безсумнівно, істотно сприяло їх значному поширенню. Серед цих виконавців слід особливо виділити легендарну тайванську зірку, володарку чаруючого голосу **Терезу Тенг** (1953–1995; справжнє ім'я Ден Лі Цзюнь), пісні якої були дуже популярними у Китаї. В її блискучому виконанні звучали такі шлягери, як «На східній горі йде дощ, а на

західній світить сонце» (музика Хуай Юй, слова Сян Сюе Хуай), «Як почати?» (музика M. Nasir, слова Лу Го Чжань) та ін. Музикознавець Ло Чжихуей стосовно творчості та голосу Терези Тенг відмічає, що «... її солодкий спів змушує забути про біль, а від її м'якої посмішки захоплює подих. Її чудовий спів, її неповторний стиль, її досконала техніка співу спонукає мільйони людей занурюватися в істинне, добре та прекрасне» [66, с. 190–191].

Велику популярність у Гонконзі здобули й такі зірки вокальної естради, як Чень Бай Цян і Сюй Сянь Фен. Серед найяскравіших артистів того часу окремо зазначимо імена популярних майстрів бардівської пісні: співаків Чжен Цзінь Чана (автора відомих творів «З новим роком», «Спокійне озеро та луна у серпні», «Запах лотосу»), якого називали «Принцем гуандунської музики»); Лу Ша (автора пісні «Красиві брати») та Сюй Гуан Цзе (автора пісні «Паперовий корабель»).

В 1970-х р. твори, створені в жанрі *популярної пісні на кантонському діалекті*, часто звучать по місцевому гонконгському радіо, поступово завойовуючи увагу все більшої кількості слухачів. Незабаром вони стають невід'ємною складовою численних концертів, фестивалів, святкових програм та багатьох інших культурно-мистецьких заходів, що відбувалися у місті.

Пісні у цьому жанрі знаходять також широке застосування у кінематографі, займаючи провідне місце у багатьох знаменитих гонконгських кінофільмах та серіалах. Найвідомішими кінокомпозиторами цієї доби є Гу Цзя Хуей, Сюй Гуан Цзе, Пен Цзянь Сін, У Цзи Шен і Лінь Юй Чжун, які нерідко виступали також як автори поетичних текстів та виконавці власних творів. Ними створено багато пісень до гонконгських кінофільмів, зокрема таких, як «Лу Сяо Фен», «Кінь, біс та дві зірки», «Вень На і Цзяо Шу», а також серіалів – «Шанхайський пляж» та «Чу Лю Сян» та ін., що завоювали широке визнання з середини 1970-х рр. Особливої популярності набули пісні «Два герої» (автор музики та виконавець У Цзи Шен, слова Цуй Шу) з кінофільму «Лу Сяо Фен»; «Кінь, біс та дві зірки» (автор музики й слів та виконавець Сюй Гуан Цзе) з однойменного фільму; «Перемога добра над

злом» (музика Пен Цзянь Сіна, слова Чай Ке Фу, співак Тань Юн Лін) з кінострічки «Вень На і Цзяо Шу»; «Шанхайський пляж» (музика Гу Цзя Хуея, слова Хуан Чжання, Хе Хоу Хуа, співачка Є Лі І) з серіалу «Шанхайський пляж»; «Чу Лю Сян» (музика Гу Цзя Хуея, слова Хуан Чжання, виконавець Чжен Шао Цю) з серіалу «Чу Лю Сян» тощо.

З середини 1970-х років естрадні *пісні на кантонському діалекті* набувають найбільшої популярності. В певній мірі цьому сприяв випуск у 1974 р. нового альбому співака, композитора і режисера Сюй Гуан Цзе «Кінь, біс та дві зірки», в якому митець виступає водночас як автор і музики, і слів. Найвідомішими піснями з цього альбому є «Серенада для двох зірок», «Милий друже», «Буду любити тебе 360 років», «Пісня води», «Звуки нічного дощу». Відмітимо, що твори з цього альбому користувалися значним успіхом і за кордоном (зокрема, вони нерідко звучали в ефірі радіостанції Бі-Бі-Сі).

Основоположну роль у пропагуванні творів зазначеного жанру у цей період мала діяльність трьох великих студій звукозапису («Красивий голос», «Південний голос» та «Гармонія»), які знаходилися саме у Гонконгу. Так, завдяки їх активній і плідній роботі було випущено та поширено велику кількість платівок із записом *популярних пісень на кантонському діалекті*. Ці студії сприяли популяризації вокальної творчості понад 50 виконавців пісень даного жанру, серед яких були такі співаки, як Лу Хун, Лу Го Чжання, Сюй Янь Цю, Лу Жань, Бай Ін, Є Чжень Тан, Чжоу Цун (які нерідко також були авторами музики або текстів виконуваних пісень) та багато інших.

Найбільшої популярності дістали пісні, в яких оспівувалися переважно теми любові та пошани до рідної батьківщини (пісні «Рибальський човен та вечір» (музика Лі Го Цюаня, слова Лу Го Чжання), «Материнська любов» (музика Лі Сяо Тянь, слова Лу Го Чжання), милування природою, її чудовими краєвидами («Ноктюрн для місяця» (музика Бай Ін, слова Хе Да Ша), «Квітка та місяць» (музика Чжоу Цун, слова Лу Хун)), тема кохання («Ми роз'єднані водою, як небо і земля» (музика Юй Лін, слова Цзо Цзи), «Кохання дорожче ніж золото» (музика і слова Лі Фень Фан), «10 років кохання» (музика Чжоу Цун, слова Сяо

Фан), «Побачення біля річки» (музика Чжоу Цун, слова Лян Цзін), «Сльози від кохання» (музика Чжоу Цун, слова Цю Янь)). У них також можна почути й філософські роздуми про буття, про сенс людського життя («Драматичне життя» (музика Лі Сяо Тянь, слова Лу Го Чжань)), про роль людини та її призначення у світі («Життя як шахи» (музика та слова Сюй Гуан Цзе)).

Важливою подією в культурно-мистецькому житті Гонконгу середини 1970-х рр. вважається заснування Гонконгської міжнародної організації звукозапису, головною метою якої було не тільки запис та розповсюдження естрадних творів, а й загалом пропаганда естрадно-вокальної музики як такої. Завдяки плідній діяльності цієї організації у 1978 р. було організовано конкурс естрадної пісні «Дракон і тигр», у якому узяла участь велика кількість учасників. Членами журі було відібрано 10 кращих творів, переважна більшість з яких були написані саме у жанрі *популярної пісні на кантонському діалекті*. Переможці конкурсу виступили у святковому гала-концерті «Концерт та церемонія нагородження десяти найкращих китайських пісень», особливо важливе значення якого в процесі світового визнання китайської вокальної естради зазначає музикознавець Лі Ган: «Завдяки “Концерту та церемонії нагородження десяти найкращих китайських пісень”, гонконгська музика стала відомою у всьому світі, що значно підвищило її статус» [179, с. 102]. Такі культурно-мистецькі заходи сприяли популяризації гонконгської та загалом китайської естрадно-вокальної музики.

З 2-ї пол. 70-х рр. ХХ ст. китайське естрадно-вокальне мистецтво, в якому поєднуються національні та західної традиції, активно поширюється на усій території провінції Гуандун, а з початку 1980-х рр. – в інших провінціях і згодом – у всій країні. Величезну роль у цьому процесі відіграли політичні, соціально-економічні та культурні перетворення, які відбувалися у Китаї наприкінці 1970-х рр. (насамперед, впровадження нового політичного курсу «Політика реформ і відкритості», ініціатором якого став Ден Сяопін).

Характеризуючи принципові особливості даного політичного курсу, синолог В. Малявін у своїй фундаментальній праці «Китайська цивілізація»

зазначає: «Уряд КНР перейшов до політики “відкритих дверей” та заохоченню іноземних інвестицій. На морському узбережжі з’явилися “особливі економічні зони”, де були створені сприятливі умови для іноземних підприємців. Швидке зростання промислового та сільськогосподарського виробництва дозволило Китаю зайняти важливі позиції у світовій економічній системі» [78, с. 103]. Згідно з обраним курсом реформ, китайські міста Гуанчжоу, Чжухай, Шаньтоу та Шеньчжень були «відкриті» для встановлення торговельно-економічних і культурно-політичних відносин з багатьма державами. Зокрема, у цих містах почали досить часто гастролювати гонконзькі та іноземні музиканти, у тому числі естрадні співаки. Формування таких міжкультурних взаємин істотно сприяло значній активізації розвитку китайської естрадно-вокальної музики.

Наприкінці 70-х – на початку 80-х рр. ХХ ст. на китайській естраді з’являється багато талановитих співаків, пісенний репертуар яких складається переважно з їх власних авторських творів. Серед цих митців найбільш відомими є такі імена, як У Го Цай, Лі І Ва, Лян Юй Жун, Чжу Чжи Цян, Хе Цзянь Дун, Си Ту Кан, Дін Цзя Лін, Лю Чао, Лі І Ва та ін. Зокрема, величезним успіхом користувалися пісні «Червоне листя» (авторка та виконавиця Лі І Ва), «Квітова вулиця» (автор та виконавець Лян Юй Жун), «Жовтий колір» (автор та виконавець У Го Цай), «Очеретяне село» (автор та виконавиця Лю Чао), які отримали широке розповсюдження і в провінції Гуандун, і на території усього Китаю.

Як вже зазначалося вище, з початку 1980-х рр. вокальна музика сучасного естрадного напрямку починає поступово поширюватися на всій території країни. Провідним жанром китайського естрадно-вокального мистецтва того часу залишається *популярна пісня на кантонському діалекті* (або ж *популярна пісня юеською мовою*). У цей період найвідомішими виконавцями творів цього жанру стають такі співаки, як Тань Юн Лін, Чжан Го Жун, Хуан Цзя Хао та Мей Янь Фан. Особливе місце у розвитку естрадно-вокального напрямку сучасної китайської музики посідає творча діяльність

Хуан Цзя Хао, котрий одним з перших серед національних виконавців почав застосовувати у своїх піснях звучання електронних музичних інструментів та комп'ютерні технології для запису фонограм. Яскравим прикладом цього є пісні «Ти ще мене кохаєш?» (музика Хуан Яо Мін, слова Пань Юань Лян), «Доля на половину життя» (музика Лю І Да, слова Май Ке), «Остання любов у житті» (музика Лю І Да, слова Хе Сю Пін) та ін.

Таким чином, у 1950–1970-х рр. в естрадно-вокальному мистецтві Китаю спостерігається паралельне співіснування різновекторних тенденцій: 1) після утворення КНР в естрадно-вокальному мистецтві соціалістичного Китаю 50-х – 70-х років ХХ ст. відбувається певна політизація, внаслідок якої провідне місце посідає жанр *китайської масової пісні*; 2) водночас центр розвитку неполітизованої китайської естради, орієнтованої певною мірою на західні зразки, тимчасово переміщується до м. Гонконг. Одним із найяскравіших жанрів естрадно-вокальної музики того часу є так звана *популярна пісня на кантонському діалекті*, або ж *популярна пісня юеською мовою*, яка згодом отримала велику популярність як у самому Китаї, так і в багатьох інших країнах, де цей жанр став відомим під назвою *кантопон*.

2.3. Специфіка розвитку китайської естрадно-вокальної музики у 80-х –90-х рр. ХХ ст.

З початку 1980-х рр., у зв'язку з новим офіційним політичним курсом Ден Сяопіна «Політика реформ та відкритості» (про який вже йшлося у попередньому підрозділі дисертації), в Китаї різко активізувалися процеси розвитку національної економіки, науки, культури, мистецтва та ін. Серед численних наслідків цих багатогранних процесів слід зазначити й бурхливий розвиток естрадно-вокальної музики, зумовлений суттєвим зростанням ареалу її розповсюдження та позитивними змінами у соціальному статусі.

Центрами акумуляції творчих надбань естрадно-вокального мистецтва Китаю стають міста Пекін та Гуанчжоу. «Друга хвиля» нового розквіту цього

напряму спостерігається й у Шанхаї, де колись відбувалося його становлення. Зазначимо, що на початку 1980-х років у Китаї починає формуватися один з найбільших споживчих ринків естрадного мистецтва.

Завдяки діяльності столичної Центральної народної радіостанції у 1980 р. був організований вокальний конкурс «Найулюбленіша пісня», жанрові пріоритети якого були пов'язані насамперед із виконанням популярних масових і ліричних пісень. За підсумками народного голосування було обрано 15 найкращих творів, серед яких у найбільшій кількості були представлені саме ліричні пісні. Найбільшим успіхом у китайських слухачів користувалися пісні «Зустріч молодих друзів» (музика Гу Цзянь Фен, слова Чжан Мей Тун; співачка Жень Янь), «Засмучена дівчина шукає брата» (музика Ван Міна, слова Кай Чуань; співачка Лі Гуї), «Біле перо надії» (музика Ши Гуан Наня, слова Кай Чуаня; співачка Лі Гуан Сі), «Гусак, який летить на південь» (музика Лі Вей Цай, слова Лі Цзюнь; співачка Шань Сю Жун). У тому ж році була випущена окрема аудіокасета з записами цих творів. Загалом результати цього конкурсу яскраво продемонстрували, що китайські слухачі вже певною мірою втомилися від домінування жанру масової пісні, а тому стали висловлювати перевагу творам ліричного й споглядального характеру.

Відмітимо також, що у той час не дозволялася популяризація пісень відвертого, непристойного характеру. Особлива увага приділялася тому, щоб співаки під час концертних виступів дотримувалися правил поведінки та поводити себе на сцені стримано; також заборонялося одягатися у відвертий чи зухвалий одяг тощо. Ці обмеження, які відповідають традиційним ментальним вимогам, схвально сприймалися китайською публікою.

Зауважимо, що з 80-х р. ХХ ст. спостерігається суттєве збільшення інтересу китайців до вивчення іноземної музики (у тому числі й естрадного напряму) у національних навчальних закладах. Наявність цієї тенденції зазначає зокрема Хуан Сяньюй у дисертації «Становлення системи естрадно-джазової освіти в сучасному Китаї»: «З початку 1980-х рр. внаслідок політики відкритості Заходу, вивчення й навчання західній музиці в Китаї

вийшло на новий рівень: збільшилася кількість досліджень, симпозіумів та конференцій з проблематики сучасної західної музики» [132, с. 11].

Упродовж 1970–1980-х рр. китайське естрадно-вокальне мистецтво відчуває значний вплив тайванської популярної вокальної музики. Зазначимо, що на той час у Тайвані відбувалося широке розповсюдження іноземної (насамперед західної) культури, у тому числі й музичної, що зокрема позитивно позначилося на розвитку тайванської вокальної естради.

Поширення тайванського естрадно-вокального мистецтва в Китаї значною мірою здійснювалося завдяки активній творчій діяльності відомої тайванської студії звукозапису «Rock records», в якій щорічно (починаючи з 1980 р.) відбувається запис численних альбомів багатьох співаків. Активна діяльність цієї студії сприяла популяризації вокальної творчості таких відомих тайванських естрадних артистів, як Чжан Ай Цзя, Жень Сянь Ци, Ло Да Ю, Чжоу Хуа Цзянь, у виконанні котрих звучали знамениті хіти «Дитинство» (музика і слова Ло Да Ю; виконавиця Чжан Ай Цзя), «Пісня друзів» (музика і слова Тао Да Вей; виконавець Чжоу Хуа Цзянь), «Сад Тихого океану» (музика і слова Чжун Дао та Гуань Суе; виконавець Жень Сянь Ци) тощо.

Характерною ознакою тайванського естрадного мистецтва є синтез фольклорної та сучасної музики (місцевої й зарубіжної). Так, в переважній більшості цих пісень відчувається складна взаємодія елементів народної й популярної тайванської музики, а також потужні впливи сучасного китайського, японського та американського естрадно-вокального мистецтва. Саме тому разом із тайванською музикою на території Китаю отримали велике розповсюдження стилі та напрями іноземного (західного) музичного мистецтва ХХ ст., насамперед джаз, блюз, рок та хіп-хоп.

Величезним успіхом у Тайвані та на материковому Китаї на початку 80-х рр. ХХ ст. користувалися пісні «Красуня» (музика і слова Лі Сяо Лун) і «Сьогодні не піду додому» (музика Чжу Ге, слова Гу Юе) у виконанні знаменитих естрадних зірок Су Яо Жун і Чжан Вей Цзянь. У цих творах, які згодом стали легендарними й найвідомішими на території усього азійського

регіону хітами, яскраво простежується рецепція сучасної західної музики. Серед популярних тайванських співаків 1970–1980-х років зазначимо імена таких артистів, як Лі І, Фей Юй Цин, Ден Лі Цзюнь, Ци Юй, Цай Цинь.

Співак та ведучий **Фей Юй Цин** народився 1955 р. у м. Тайбей (Тайвань). Через важке матеріальне становище в сім'ї Фей Юй Цин ще з самого дитинства почав працювати (співав у кафе). В 1973 р. після участі у тайванському вокальному конкурсі «Зірки обличчям до обличчя», де співак посів призове четверте місце, він став дуже відомим. В 1977 р. Фей Юй Цин випустив свій перший сольний альбом «В моєму серці росте любов». Завдяки виконанню пісні «Захід сонця у Пекіні», що увійшла до цього альбому, він здобув славу й на території материкового Китаю. За період своєї творчої діяльності (яка продовжується й дотепер) артист випустив понад двадцять сольних альбомів. Він також бере активну участь у багатьох конкурсах та шоу-проектах.

Співачка **Ци Юй** народилася 1958 р. у місті Тайчжун (Тайвань) у заможній родині. В 1978 році взяла участь у тайванському вокальному конкурсі «Золота витонченість» і стала його лауреатом за успішне виконання іноземної пісні «Diamonds&Rust» (автор музики та слів Джоан Баез). В 1979 році Ци Юй випустила свій дебютний сольний альбом «Оливкове дерево». Пізніше артистка записала й інші альбоми «Whoever Finds This I Live You», «Paradise Bird», «Where Have All The Flowers Gone», в яких переважна більшість творів виконуються англійською мовою [179, с. 279].

Репертуар Ци Юй складають переважно пісні ліричного характеру, найвідомішими з яких є «Оливкове дерево» (музика Лі Тай Сяна, слова Сань Мао), «Весіння історія» (музика Він Ю Гуя, автори тексту Цзян Кай Жу та Є Сюй Цюань), «Путівець» (автор музики та слів Є Цзя Сю). Артистка активно продовжує свою творчу діяльність, беручи участь у багатьох шоу-проектах.

Цай Цинь народилася в 1957 р. у місті Гаосюн (Тайвань). З 1978 р. вона почала брати участь у вокальних конкурсах («Шість ламп», 1978 р; «Конкурс народної пісні», 1979 р. та ін.). В 1981 р. випустила два сольні альбоми «Цю Цзінь», а також «Твій погляд». Другий альбом приніс велику

популярність співачці в усьому Китаї (зокрема твір «Твій погляд» (автор музики та слів Су Лай)). Окрім активної вокально-виконавської творчості, артистка також багато часу присвячує міжнародній благодійній діяльності. Цай Цинь є організатором благодійних концертів (в яких виступає як сольо, так і запрошує інших відомих артистів) у Сінгапурі (2002 р.), Тайвані (2003 р.), Гонконгу (2010 р.). В 2011 році артистка організувала серію благодійних концертів у США (22–23 квітня у Сан-Франциско; 30 квітня – 1 травня концерт у Хьюстоні; 10–11 травня – у Нью-Йорку) [224].

Аналізуючи процеси розвитку так званої «легкої» музики у Китаї упродовж 1980-х рр., Чжао Пей Вень наголошує на тій важливій ролі, яку вона відігравала у житті міського населення тієї доби, а також підкреслює стрімкі темпи її розповсюдження, насамперед у Шанхаї: «Отримуючи все більше поширення, естрадно-вокальна музика загалом сприяла істотній активізації культурно-мистецького життя міста, його пожвавленню. Щодня у Шанхаї купують близько десяти тисяч касет із записами «легкої» музики. В 1985 р. у місті було організовано понад 922 концерти, з яких 857 були присвячені популярній музиці. Кількість її слухачів досягла двох з половиною мільйонів, що майже в 30 разів перевищує кількість відвідувачів камерних і симфонічних концертів» [237, с. 7].

У цьому контексті доречно також згадати висловлювання А. Сохора (з його праці «Про музику серйозну та легку») стосовно так званої «легкої» музики, в якому автор наголошує на її важливому соціокультурному призначенні: «Вона є необхідною суспільству, й якщо без серйозної музики життя є пустим, то без легкої – скучним» [115, с. 19].

На межі 1970 – 1980-х рр. у м. Гуанчжоу одними з найпопулярніших місць відпочинку для молоді стають так звані «**музичні чайні бари**» (*yin yue cha zuo*; «*yin yue*» – «музика», «*cha*» – «чай», «*zuo*» – «бар»). У цих барах можна було послухати концерти за участю естрадних музикантів, а також насолодитися витонченим смаком китайського чаю, і в цілому цікаво провести час. Слід підкреслити, що у музичних чайних барах, на відміну від звичайних

барів, відвідувачам не дозволялося розпивати алкогольні напої, поводити себе некоректним чином, що цілком доводить саме культурно-розважальне призначення подібних закладів. *Музичні чайні бари* організовувалися переважно при готелях та готельно-ресторанних комплексах. Так, у 1978 р. був відкритий перший *музичний чайний бар* при «Східному готелі Гуанчжоу», а дещо пізніше з'явилися ще два бари на території готелів «Ласкаво просимо, Гуандун!» та «Біла хмара». У 1985 р. у Гуанчжоу вже можна було нарахувати понад 50 *музичних чайних барів!* [18, с. 96].

З середини 80-х р. ХХ ст. *музичні чайні бари* відкривалися не тільки на території готелів, а й при кафе, театрах, кінотеатрах, концертних залах, нерідко також й самостійно. Діяльність *музичних чайних барів* значно сприяла популяризації пісенної творчості виконавців естрадно-вокального напрямку (зокрема, співачок Лю Сінь Жу і Тан Лі, вокально-інструментальних колективів «Східний готель» і «Південне озеро» тощо) [18, с. 96].

У зазначений період до Китаю поступово починають приїжджати з гастрольними виступами відомі іноземні виконавці (солісти-вокалісти та вокально-інструментальні колективи), які своєю творчістю суттєво сприяли поширенню й пропаганді зарубіжної музики естрадного напрямку. Так, 1985 рік по-особливому запам'ятався китайським прихильникам естрадної музики, адже тоді відбувся великий концерт, влаштований популярним англійським естрадно-вокальним дуєтом «Wham», учасниками якого є Джордж Майкл та Ендрю Ріджлі. Китайська публіка із великим задоволенням слухала знамениті хіти у виконанні цих зарубіжних зірок.

Висвітлюючи особливості культурного життя китайської молоді в 1980–1990-х рр., філософ В. Буров у монографії «Китай та китайці очима російського вченого» акцентує увагу на суттєвому поширенні та зростанні соціальної ролі саме естрадно-вокальної музики у даний період: «Увечері на вулицях китайських міст можна часто слухати естрадну музику, і західну, і китайську. Естрадна музика звучить і під час вечорів “диско”, які усе більше входять до повсякденного побуту китайської молоді, у тому числі студентської. Китайська

молодь прагне надолужити згаяне – не тільки в оволодінні знаннями, але й у залученні до новомодних віянь молодіжної культури» [26, с. 32].

Протягом 1986–1990 рр. значно активізувалися торговельно-економічні відносини Китаю з іншими державами, що, в свою чергу, суттєво сприяло популяризації іноземної естрадної музики у країні. На китайській естраді все частіше можна було почути застосування музикантами сучасних мистецьких стилів та напрямів. Такі стилі, як поп, джаз, блюз та ін., поступово стають невід’ємною складовою сучасної китайської музичної культури. З 1986 р. у КНР масового поширення набуває рок-музика, одним із головних популяризаторів якої є китайський співак та музикант Цзуй Цзянь. Помітимо, раніше музичні твори, що були написані у стилі рок та в деяких інших європейських та американських стилях (переважно у яких спостерігався певний натяк на непристойність, вульгарність тощо), не дозволялися у країні.

В 1986 р. у Пекіні відбувся грандіозний концерт під назвою «100 співаків», головним гаслом якого було: «Нехай світ буде наповнений любов’ю». У цьому концерті взяли участь понад 100 виконавців, що, власне, зумовлено його назвою. Учасниками даного мистецького проекту стали такі зірки естради, як Ван Хун, Чан Куань, Фу Ді Шен, та багато ін. Найяскравішим вокальним номером концерту стала пісня «Нехай світ буде наповнений любов’ю», яка прозвучала у виконанні усіх учасників. Головною ідеєю цього твору стало єднання людей з метою вирішення глобальних проблем суспільства. Зазначимо, що завдяки гранд-концерту «100 співаків» естрадно-вокальне мистецтво Китаю отримало широке розповсюдження і популярність не тільки у провідних китайських мегаполісах, а й в інших містах країни.

Відомий радянський і російський композитор та музикознавець китайського походження Цзо Чженьгуань у статті «Деякі тенденції розвитку музичної культури Китаю 80-х рр.» акцентує увагу на тенденції, що сформувалася в сфері китайського естрадно-вокального мистецтва середини 80-х рр. ХХ ст. й яка, за його словами, була пов’язана з «прагненням китайської естради позбутися пісень-шлягерів з Гонконгу й Тайваню й

віднайти оригінальність. Першим кроком на цьому шляху став об'явлений шанхайською “Молодіжною газетою” конкурс “шкільної та студентської пісні”. Газета отримала 27 тисяч віршів для пісень та 1600 нотних записів. Конкурс сприяв зміні ситуації в масовій музиці: активізувались місцеві творчі сили, особливо самодіяльні» [134, с. 5].

Чжао Пей Вені підкреслює, що у той період на китайській естраді великим успіхом стали користуватися «...концерти різного типу “легкої” музики в одній програмі (вперше вони проводилися на XII фестивалі “Шанхайська весна”). Зазвичай в них включалися нові пісні китайських композиторів, фольклор у сучасній обробці, попури з відомих пісень, популярна музика із зарубіжних країн» [237, с. 7].

Упродовж 1980–1990-х рр. китайська естрада починає відчувати суттєвий вплив фольклорного напрямку, репрезентованого традиційною національною музикою, а також етнічною музикою інших східно-азійських регіонів (Монголія та ін.). Наявність яскравої своєрідності та неповторного колориту усіх численних регіональних культур влучно підкреслює Чжан Лу в дослідженні «Художньо-естетичні основи народнопісенної традиції Китаю»: «Кожний район неосяжного Китаю, кожна місцевість та національність володіє своїми неповторними тональністю і колоритом, інтонацією та характером» [140, с. 174]. Дійсно, кожному регіону Китаю притаманні певні власні історично сформовані етнічно-культурні особливості, власні традиції та звичаї, що, у свою чергу, знайшло відображення у місцевій музиці, яка з часом ставала важливою складовою частиною національної музичної культури. Ця думка є цілком співзвучною до тези, зазначеної у статті Є. Виноградової та О. Желоховцева «Китайська музика» в «Музичній енциклопедії»: «Китайська музика у процесі розвитку увібрала в себе елементи музичних культур народностей, які були в різні історичні періоди включені до складу китайської держави (монголи, уйгури, тибетці та ін.) та зберегли специфіку свого музичного мистецтва» [32, с. 808].

У 1980-ті роки в китайському музичному мистецтві внаслідок мікшування елементів традиційного фольклору й сучасної естради сформувався також так званий «*північно-західний стиль*», або стиль *сі бей фен* («*xi bei fen*») (*бей* – «північ», *сі* – «захід»; *фен* – «стиль»). В основі цього стилю лежить поєднання популярної західної (зокрема, стилів *пон*, *рок*) і колоритної етнотрадиційної музики північно-західних провінцій Китаю (Шаньсі, Ганьсу, а також Нінся-Хуейського автономного району тощо). Лян Мао Чун у праці «Китайська сучасна музика» надає таке визначення поняття *північно-західний стиль*: «Пісні, що створені у *північно-західному стилі*, являють собою естрадні твори, в яких широко використовується фольклорна музика північно-західних районів країни» [190, с. 160].

Характеристика даного стилю потребує попереднього розгляду регіональних особливостей традиційної народної музики згаданих північно-західних провінцій (Шаньсі, Ганьсу й Нінся-Хуейського автономного району), що знайшли своє яскраве відображення у творах північно-західного стилю (*сі бей фен*). Так, у музичному фольклорі даного регіону в ладогармонічному та мелодико-інтонаційному аспектах домінує пентатонічний лад з періодичним додаванням четвертої або сьомої ступені; у мелодиці переважають квартові ходи, що створюють імітацію гірських схилів, які простягаються на території північно-західного регіону Китаю. В органічому аспекті для мистецтва північно-західних провінцій притаманне широке використання особливого музичного інструментарію (*банді*, *сона*, струнно-щипковий *жуань* та ін.). У вокально-виконавському аспекті для традиційної народнопісенної творчості цього регіону характерно застосування специфічної вокальної манери *цинъ цянь* (*qin qiang*; тобто *цинський наспів*), яка за своїм інтонаційним звучанням нагадує плач, котрий може посилюватися, нерідко переходячи на вигуки або навіть крик.

Слід зазначити, що генеза згаданої вокальної манери *цинъ цянь* сягає далеко у глибину століть й має безпосередній зв'язок з давньою історією сучасного північно-західного Китаю. У III ст. до н. е. – ще до становлення

єдиної Китайської держави – на цих територіях була утворена невелика країна Цинь, котра існувала упродовж 221–207 рр. до н. е. Саме тому за північно-західними провінціями Китаю традиційно закріпилася назва *Циньський район*, яка й досі використовується серед місцевих жителів. Під час правління зазначеної династії Цинь столицею Піднебесної було обрано місто Сіань (сучасна територія провінції Шеньсі). У північно-західних частинах країни клімат є надто посушливим, що зумовлює нестачу води та їжі, а тому життя людей, котрі населяли ці місцевості, упродовж багатьох століть було доволі тяжким. Тож не дивно, що саме на цій території виник наспів, за своїм звучанням дуже схожий на людський плач.

Однією із специфічних особливостей вокальної манери *цинь цян* є протяжний розспів голосних звуків (зокрема «а», «е» та ін.), із застосуванням різної мелізматики й філіруванням останнього звуку. За тривалістю виконання подібні розспіви нерідко лунали значний проміжок часу. Манера *цинь цян* вирізняється співом, який може переходити на крик, що є одним із виявів особливо сильних емоцій виконавця. Дана манера широко використовувалася у стародавній китайській опері *цинь цян*, у якій спів традиційно супроводжувався грою на важких ударних інструментах.

Зазначені регіональні особливості традиційного музичного мистецтва Циньського району Китаю знайшли яскраве віддзеркалення у піснях, створених у *північно-західному стилі*, надаючи їм особливої своєрідності та неповторного колориту. Твори, написані у вказаному стилі, вирізняються з-поміж інших естрадних пісень також за своїм відкрито емоційним характером, оскільки в них знаходять безпосередній прояв людські почуття і переживання. Ці відмінності є певною мірою пов'язаними з ментальними ознаками, притаманними мешканцям північно-західних районів Китаю, а також з властивим їм запальним темпераментом, що обумовлює подібний ширий емоційний вияв. У піснях, створених у *північно-західному стилі*, переважають такі образно-тематичні сфери, як споглядання місцевої природи, тема Батьківщини, тема налагодження її благоустрою тощо. В них також

можна почути й філософські роздуми про життя, його сенс, про місце людини у цьому світі та її головне призначення.

У цьому контексті слухним є звернення до дослідження У Я Лінь «Пісні, написані в *північно-західному стилі*: особливості виконання», в якому визначається наявність образно-тематичних та символічних взаємозв'язків між піснями, створеними у північно-західному стилі, та категоріальною системою традиційної китайської філософії (насамперед діалектикою *інь* та *ян*): «Головна особливість тематичної спрямованості пісень, створених у *північно-західному стилі*, полягає у переважанні в них саме активного чоловічого начала (*ян*) над пасивним жіночим (*інь*). Це позначається на змісті, характері та музиці творів, яким нерідко властива активність, мужність, хоробрість та загалом запальний темперамент» [217, с. 121].

Особливості тематичної спрямованості текстів пісень, створених у зазначеному стилі, розкриває Чжен Кай у статті «Дослідження китайської естрадної музики (на прикладі творів, створених у *північно-західному стилі*)». На основі запровадженого аналізу текстів пісень, написаних у *північно-західному стилі* упродовж 80-х – 90-х років ХХ ст., дослідник доходить висновків про те, що в них «...майже відсутня була тема кохання та лірична спрямованість. У подібних творах на першому плані були теми оспівування рідної Батьківщини, китайської природи або ж висвітлення нелегкої долі жителів, що населяють північно-західні райони Китаю та ін.» [238, с. 163]. За ствердженням музикознавця, лише на початку ХХІ ст. до творчої сфери згаданого стилю «... поступово починають проникати ліричні теми» [238, с. 163].

Зазначений процес становлення ліричного образного кола у творах, що належать до *північно-західного стилю*, був певною мірою зумовлений істотним впливом на формування даного стилю мистецької діяльності заснованого в 1981 р. в м. Шихецзи науково-літературного товариства «Нова погранична фортеця». Провідними діячами цього товариства стали відомі митці Чан Яо, Ян Му, Чжоу Тао і Чжан Де І, які черпали своє натхнення в творах найвизначніших поетів епохи Тан (618–907 рр.), серед яких Лі Бо

(701–762 pp.), Ду Фу (712–770 pp.), Ван Вей (701–761 pp.) та Гао Ши (704–765 pp.). Тож у піснях, створених у *північно-західному стилі*, знайшла яскраве відображення лірико-поетична творчість великих митців танської епохи, а також представників товариства «Нова погранична фортеця».

Як зазначалося вище, у більшості пісень *північно-західного стилю* спостерігається суттєвий вплив стилів та жанрів західної популярної музики (пов'язаних передусім з напрямом поп- та рок-музики). Це проявляється у використанні властивих даним напрямом музичних інструментів (електрогітара, бас-гітара, синтезатор, ударна установка) та застосуванні специфічних для них вокальних манер (спів хриплим голосом, гучні вигуки).

Величезну роль у популяризації *північно-західного стилю* в естрадно-вокальному мистецтві відіграв китайський кінематограф. Особливе місце у цьому процесі належить таким знаменитим кінофільмам, як «Жовта земля» (1985 р.) і «Червоне сорго» (1987 р.), у яких уперше прозвучала чимала кількість пісень саме у даному стилі, створених відомим китайським композитором **Чжао Цзи Піном** (народ. в 1945 р. у м. Пінлян, провінція Ганьсу), у творчості котрого гідно репрезентовані як естрадний, так й класичний напрями музичного мистецтва. Так, у фільмі «Жовта земля» прозвучали такі відомі твори композитора, як «Дівчина», «Січень-січень», «Торгівельна лавка», «Найнятий на тривалий час», «Серп, молот, сапа», а в фільмі «Червоне сорго» – пісні «Молодша сестро, сміливо йди вперед!», «Бог вина», «Цзю Ер», «Паланкін», які теж швидко набули широкої популярності.

Дослідник Дун Сяо Мін у статті «Як сформувався “північно-західний стиль”» приділяє значну увагу висвітленню генези та становлення даного стилю. Аргументуючи відповідь на питання, хто ж є, власне, фундатором вказаного стилю, науковець зазначає: «Врешті-решт, відповісти на запитання щодо того, хто з композиторів був основоположником *північно-західного стилю*, є доволі складним завданням. Втім, під час прослуховування пісень зі знаменитого кінофільму «Червоне сорго» можна цілком стверджувати, що

Чжао Цзи Пін зробив значний внесок у розвиток та популяризацію творів, створених у *північно-західному стилі*» [174, с. 28–29].

Одним з найпопулярніших виконавців пісень у *північно-західному стилі* є китайський співак, композитор та поет **Цзуй Цзянь**⁸ (народ. в 1961 р. у Пекіні). Справжнім хітом стала його авторська пісня «Нема нічого», яку артист виконав на одному із концертів у 1986 р. і котра суттєво вплинула в цілому на процес розповсюдження у Китаї рок-музики як принципово нового мистецького напрямку. У цьому контексті доцільно навести твердження дослідниці Хуан Сяньюй, яка пов'язує активізацію нових стильових процесів у китайському естрадно-вокальному мистецтві 80-х рр. ХХ ст. саме з творчою діяльністю цього талановитого виконавця: «1986 рік – це важливий період у розвитку поп-музики в Китаї, час підйому поп-музики на материковому Китаї. Цей феномен пов'язаний з молодим музикантом Цзуй Цзянь, котрий став рок-революціонером в Китаї» [132, с. 11].

Зазначимо, що за період своєї плідної творчої діяльності Цзуй Цзянь встиг записати понад 20 сольних альбомів, серед яких найбільшим успіхом у китайських слухачів користувалися «Нема нічого» (1989 р.), «Великий похід» (1989 р.) «Пекінський гібрид» (1993 р.) тощо.

Згодом на китайській естраді з'являються й інші популярні співаки, у пісенному репертуарі котрих *північно-західний стиль* посідає особливе місце. Серед них слід назвати такі імена, як Фань Лінь Лінь, Лі На, Ху Юе, На Ін.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що північно-західний стиль, який набув широкого розповсюдження у китайській естрадно-вокальній музиці 80–90-х рр. ХХ ст., не втрачає своєї популярності й до сьогодні.

Упродовж 1980–1990-х рр. китайське естрадно-вокальне мистецтво відчуває значний вплив іноземної, насамперед західної (американської та європейської) сучасної музики. Ще більшої популярності у Китаї набувають пісні таких всесвітньовідомих зірок, як В. Х'юстон, С. Діон, Р. Вільямс,

⁸ За іншим фонетичним варіантом запису, Цуй Цзянь.

М. Джексон, Е. Джон, М. Кері, Мадонна, Б. Спірс, К. Агілера; а також вокальна творчість знаменитих гуртів «Scorpions», «Queen», «Guns N' Roses», «Bon Jovi», «Nirvana» та багато ін.

У той же час найпоширенішим засобом масової інформації в Китаї стає телебачення, завдяки якому китайські глядачі отримали можливість краще познайомитися з творчістю вітчизняних та іноземних естрадних виконавців, а також подивитися і прослухати багато різних конкурсів, фестивалів, концертів й інших культурно-мистецьких проектів, які проходили у різних містах країни та за її межами. Одним із провідних заходів такого роду, який щорічно, починаючи з 1979 р., проводиться у Пекіні, а з 1983 р. також транслюється по національному телебаченню, є великий урочистий концерт «Свято весни» з нагоди святкування китайського Нового року. Зауважимо, що бути запрошеним виступити в програмі цього концерту є великою честю як для китайських, так і для іноземних співаків. Тому виконавці, особливо ще маловідомі, мріють узяти у ньому участь, оскільки це може принести їм славу та визнання. Так, у 1987 р. завдяки вдалому концертному виступу на святковій сцені велику популярність здобув естрадний співак з Тайваню **Фей Сян** (народ. в 1960 р.). У його виконанні прозвучали два різнохарактерні твори: лірична, піднесена пісня «Хмара Батьківщини» та веселий, жвавий «Зимовий вогонь», який згодом став одним із найвідоміших шлягерів того часу. Подібний успіх пояснюється зокрема яскравим сценічним іміджем артиста, а також його енергійною, яскравою манерою сценічної поведінки під час виступу, насиченою запальними, танцювальними рухами. Така сценічна манера Фей Сяна, яка найбільше виявилася під час виконання пісні «Зимовий вогонь», за рівнем своєї емоційності й активності певною мірою нагадувала виступи всесвітньовідомих американських зірок естради, які нерідко приголомшували публіку своєю харизмою, яскравим іміджем, запальним темпераментом у сполученні з енергійними танцювальними рухами або навіть високопрофесійними хореографічними постановками. Найвідомішими прикладами такого роду є яскраво незабутні для публіки (щоправда, інколи

епатажні) концертні виступи легендарних зірок – «Короля рок-н-ролу» Елвіса Преслі та «Короля поп-музики» Майкла Джексона.

Звичайно, що у порівнянні з цими та іншими іноземними артистами Фей Сян тримався на сцені набагато стриманіше, втім, на його прикладі можна говорити про значний вплив, котрий здійснювала в той час американська поп-музика на тайванське естрадно-вокальне мистецтво, що безпосередньо істотно відобразилося на подальшому розвитку тайванської естради, яка у той період користувалася значною популярністю у Китаї.

Так, Фей Сян став одним із перших артистів-чоловіків на китайській естраді, котрий доповнював свої виступи запальними танцювальними номерами, що раніше було нетиповим явищем для китайських виконавців популярної музики. Згодом значна кількість китайських виконавців почала наслідувати, а нерідко й копіювати сценічну манеру Фей Сяна.

Зазначимо, що, поряд із двома вищезгаданими піснями, неабияким успіхом у китайських і тайванських слухачів користувалися й інші твори з репертуару цього артиста, зокрема: «Тепла пустеля» (музика Цзя Лай Бан Яна, слова Лі Цзе Сіна), «Анна» (музика Цзінь Тянь та Чень Фу Міна, слова Чень І), «Love me» (музика Цзі Лун Сяна та У Го Яна, слова Цзі Лун Сяна), «Молодь, яка літає» (музика Чень Фу Міна, слова Хе Ци Хуна), «Читаю тебе» (автор музики та слів Лян Хун Чжи) та ін.

У 1990-ті роки у зв'язку з активним розвитком в Китаї жанру естрадної пісні неабиякою популярністю та попитом у китайців стало користуватися караоке. З кожним роком значно зростає кількість його прихильників. З часом у країні виникає ціла караоке-індустрія, в якій найвідомішими стали такі великі мережі караоке-кафе та караоке-клуби, як «Нічний Шанхай», «Імператорський алмаз», «Барабан», «Танське зібрання» тощо. Однією із характерних особливостей китайського караоке є те, що на сьогоднішній день без нього стало важко уявити відзначення китайських традиційних свят, у тому числі й сімейних (дні народження, весілля та ін.).

Слід підкреслити, що 1990-ті рр. вважаються «золотим» періодом в історії розвитку китайської естради. Цьому значно сприяла політична стабільність та розквіт економічного життя країни. Пропаганда естрадної музики все більше здійснюється за допомогою засобів масової інформації – телебачення, радіо, періодичних видань, а також продажу магнітних касет, компакт-дисків. Найбільшим успіхом у китайських меломанів у ці роки користувалися пісні «Великий Китай» (музика Ден Кай Вея, слова Юй Цзін Лань) у виконанні Гао Фена, «Дев'ята сестра» (автор музики та слів Ван Юнь Хао) у виконанні Хуан Хе Сяна, «Йдемо в різні сторони» (автор музики та слів Лі Хай Ін) у виконанні Хань Лея, «Бажаю вам миру» (автор музики та слів Лю Цин) у виконанні Сунь Юе та «Починаємо спочатку» (музика Ван Сяо Фена, слова Чень Тао) у виконанні Лю Хуана.

Важливою подією, яка істотно вплинула на процес подальшого розвитку естрадно-вокальної музики в країні, стало офіційне затвердження закону «Про авторське право», що набув чинності у 1990 р. Згідно з цим законом, виконання співаками пісень без отримання дозволу в автора або у членів його родини заборонялося. Закон «Про авторське право» значною мірою сприяв комерціалізації китайського естрадно-вокального мистецтва, оскільки музиканти (здебільшого композитори) на офіційній основі мали змогу поширювати (продавати або ж дарувати) власні авторські твори.

У 90-х рр. ХХ ст. у Китаї здійснювалися перші спроби запису відео-кліпів для естрадних пісень. Так, результатом подібних спроб став відео-кліп, знятий для уславленого хіту «Відчувати себе», автором і виконавцем якого був знаменитий співак, композитор та актор Ту Хун Ган. Режисером-постановником цього кліпу став відомий кіноактор і ведучий Чжан Го Лі. Слід зазначити, що кліп до цієї пісні ще не особливо вирізнявся наявністю яскраво видовищних спецефектів та інших відеотехнологій, адже у процесі роботи над ним ще не отримало застосування сучасне професійне обладнання (для запису використовувалася звичайна фотоплівка).

З середини 90-х рр. ХХ ст. процес зйомки відео-кліпів у країні значно вдосконалювався та покращувався, що позитивно позначилося на їх якості. Однією із таких перших якісних спроб вважається яскравий кліп Ту Хун Гана «Прощай, моя наложнице» (музика Фен Сяо Цзюань, слова Чень Тао).

У подальших зйомках відео-кліпів для пісень інших китайських виконавців спостерігається доволі широке використання професійних хореографічних постановок, акробатичних номерів та інших видовищних виступів. При цьому артисти, які брали участь у цих кліпах, нерідко були також одягнені у яскравий традиційний китайський одяг, що в цілому додавало кліпу особливого національного колориту.

Підкреслимо, що в останній третині ХХ ст. спостерігається формування так званого *сіньцзянського стилю естрадної музики* («*xin jiang feng ge liu xing yin yue*» – «сінь цзян фен ге лю сін інь юе»; *сінь цзян* – «Сіньцзян», *фен ге* – «стиль», *лю сін інь юе* – «сучасна (естрадна) музика»). В його основі лежить поєднання сучасної естрадної музики з традиційним етнічним мистецтвом, яке сформувалося у Сіньцзяні. (Офіційна назва цього адміністративного регіону – Сіньцзян-Уйгурський автономний район, скорочено СУАР; утім у дисертації використовується загальноприйнята скорочена історична назва Сіньцзян). Проблематика, пов'язана з висвітленням становлення та розвитку зазначеного стилю, а також його специфіки отримала розгляд у дослідженнях Мао Хун Ляна [193; 194], Пен Сяо Ся [201], Сін Шо [205], Цай Цзянь Дуна [223], Цюе Юй [229], Чжу Го Ліня [239] та ін. Втім, в українському музикознавстві зазначені питання дотепер не були предметом наукового дослідження.

Поява *сіньцзянського стилю естрадної музики* була значною мірою пов'язана із прийняттям в 1978 р. у Китаї «Політики реформ та відкритості», про яку вже неодноразово йшлося у тексті дисертації. Після впровадження цих реформ китайське естрадно-вокальне мистецтво, яке вже активно розвивалося у Шанхаї, Гонконгу, провінції Гуандун та інших містах країни, починає поширюватися й на території Сіньцзяну.

Визначення специфіки *сіньцзянського стилю китайської естрадної музики* потребує надання загальної характеристики історичних особливостей формування та розвитку сіньцзянської культури та мистецтва. Сіньцзян-Уйгурський автономний район, розташований у північно-західній частині країни, займає доволі значну площу (приблизно шосту частину усієї території Китаю). За історичними свідченнями, Сіньцзян існує вже понад 2000 років. Цей регіон є багатонаціональним; на його території мешкають 47 національностей, серед яких – уйгури (найбільша за кількістю населення народність), китайці (хань), дунгани (хуей), маньчжури, казахи, киргизи, узбеки, росіяни та багато ін. Звичайно, що багатонаціональний характер цього регіону не міг не позначитися на розвитку його культури та мистецтва, зокрема музичного.

Відзначимо також той важливий факт, що упродовж багатьох століть значний вплив на китайську цивілізацію здійснювала арабська культура. Цей культурний вплив особливо позначився на різних сферах життя Сіньцзяну. Проблематика, пов'язана з ґрунтовним вивченням специфіки міжкультурних взаємин китайської та арабської культур, отримала детальний розгляд у докторській дисертації «Взаємодія між китайською та арабською культурами» Мухаммада Хасана Мохаммеда [197]. У цій науковій праці основна увага автора зосереджується на особливостях взаємної рецепції китайської та арабської цивілізацій, які отримали прояв у різних сферах та галузях (в економіці, релігії, архітектурі, мистецтві, побуті, мовних особливостях та ін.). Мухаммад Хасан Мохаммед відмічає, що у I ст. до н. е. араби прибули до Сіньцзяну, Цінхаю, Ганьсу та Нінся й на інших територіях Китаю через Центральну Азію, а також через Великий Шовковий шлях. Упродовж тривалого часу (від доби правління імператорської династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) й до епохи Цин (1644–1912) араби, котрі перебували у Китаї, здійснювали великий вплив на китайське життя, сприяючи розвитку різних наук та видів мистецтва – астрономії, географії, математики, медицини, архітектури, у тому числі й музики [197, с. 1–2].

Арабська традиційна музика поступово ставала невід'ємною складовою сінцзянського музичного фольклору та значною мірою сприяла визначенню його подальшого розвитку. Одним з підтверджень даної тези є, зокрема, ладова специфіка сінцзянської традиційної музики. В цьому контексті слушно звернутися до статті сучасної дослідниці Лі Мей «Порівняння ладів уйгурської та арабської музики», в якій акцентується увага на тому, що основним арабським та уйгурським мукамам притаманні однакові назви: «баят», «сегах», «нава», «рак», «ірак» та ін. [180, с. 75–78].

Повертаючись до висвітлення особливостей *сінцзянського стилю естрадної музики*, слід зауважити, що в сучасній китайській музикознавчій думці сформувався декілька термінологічних визначень даного стилю. Так, у дослідженні Мао Хун Ляна «Сучасні естрадні пісні у сінцзянському стилі» автором паралельно використовуються водночас три визначення: *сучасні естрадні пісні у сінцзянському стилі*, *поп-музика у сінцзянському стилі* та *сучасна сінцзянська естрадна музика* [194, с. 55–56]. У праці Сін Шо «Дослідження сінцзянського стилю естрадної музики» автором застосовується поняття *сінцзянський стиль естрадної музики* [205]. Саме цей термін використовується в дисертації як базовий.

Генеza зазначеного стилю значною мірою пов'язана з творчою діяльністю відомого китайського композитора **Ван Лобіня**⁹ (28 грудня 1913 р. – 14 березня 1996 р.), який упродовж усього свого життя захоплювався сінцзянським музичним фольклором. У 1930–1940-х рр. митець починає активно збирати та опрацьовувати сінцзянські місцеві пісні. Ван Лобінем був зібраний величезний науково-творчий матеріал, який надає можливість ознайомитися з безцінною скарбницею сінцзянського пісенного фольклору. Результатом цієї нелегкої плідної праці стали десять збірників народних пісень, які згодом стали міцною основою для створення творів, написаних у *сінцзянському стилі естрадної музики* [205, с. 61].

⁹ У історичних документах та музикознавчих джерелах трапляються дві форми написання імені митця: Ван Ло Бінь або Ван Лобінь.

Ван Лобінем було створено та опрацьовано понад тисячу пісень у фольклорному стилі, які є добре відомими в Китаї та в інших країнах. Вони вже стали класикою жанру і користуються великою популярністю [29]. Зазначимо також, що за наполегливу багаторічну працю по збереженню сінцзянського музичного фольклору, здійснену Ван Лобінем, митця традиційно називали «Королем західної пісні» [239, с. 50], або «Батьком західної пісні». (Під «західною піснею» маються на увазі твори, походження яких відноситься до західних районів Китаю, у тому числі й Сінцзяну).

Діяльність цього митця мала велике значення у створенні та популяризації сінцзянських пісень, адже він здійснив «великий внесок у вивчення пісенної спадщини Західного Китаю» [29]. Кожного року 14 березня у Сінцзяні на честь вшанування пам'яті Ван Лобіня влаштовуються урочисті заходи, присвячені композитору [29]. Ван Лобінем було здійснено численну кількість обробок народних пісень, серед яких найбільшою популярністю у китайських слухачів користуються такі твори, як: «Підніми твій хіджаб» (обробка киргизької народної пісні), «У цьому віддаленому місці» (обробка казахської народної пісні «Білий боб»), а також «Пісня для молодіжного танцю», «Маленький білий олень», «Під срібним місячним світлом», «Дівчина з міста Дабан», «Півмісяць піднявся», «Чорні брови», «Піон-хан», «Аламо-хан», в основу яких був покладений узбекський, киргизький, казахський та уйгурський пісенний фольклор.

Велику роль у популяризації сінцзянських фольклорних та авторських пісень (як і творів, написаних у *північно-західному стилі* та інших напрямках китайського вокально-естрадного мистецтва, про які вже йшлося) відіграв національний китайський кінематограф. Пісні у *сінцзянському стилі естрадної музики* звучали у багатьох відомих кінострічках. Серед них слід насамперед назвати фільм «Гості з крижаної гори» (1963), де прозвучали твори «Чому квітка така червона?» (обробка Лей Чжень Бана на основі таджикської народної пісні «Олуча гулі бодом») та «Думати про бойових друзів» (музика Лей Чжень Бана, слова Лей Чжень Бана та Чжао Сінь Біна), а

також кінострічки «Алаерхань» (1961 р.), «Зелене поле» (1959 р.). Тож, завдяки зазначеним фільмам пісні, написані у *сіньцзянському стилі естрадної музики*, отримали поширення на території усього Китаю.

Упродовж 1930–1978 рр. китайськими митцями була створена й оброблена велика кількість пісень у *сіньцзянському стилі* як ліричного, так і політико-патріотичного характеру, у яких, зокрема, звеличується рідна Батьківщина – Сіньцзян, оспівується нове краще життя людей тощо. Ці твори переважно виконувалися армійськими музичними колективами та членами художніх агітбригад, які приїжджали до Сіньцзяну для налагодження його благоустрою (допомагали будувати будинки, дороги, саджали дерева та загалом були добрими помічниками місцевим жителям). Велику популярність у той період отримали твори «Хороший Сіньцзян» (обробка Лю Чжи та Ма Хань Біна), «Наш голос» (музика Абулі Кему, слова Айцзеци Ніяци), «Весна на Памірі» (музика Байхеті Ніша, слова Туергань Сяо Дуна) [193, с. 10–11]. Ці пісні здійснили істотний вплив на становлення та розвиток *сіньцзянського стилю естрадної музики*.

Слід зазначити також, що поряд із сіньцзянським пісенним фольклором значну роль у формуванні *сіньцзянського стилю естрадної музики* відіграв жанр *китайської масової пісні*, який став важливим чинником його подальшого розвитку. На цьому, зокрема, акцентує увагу дослідник Мао Хун Лян, який підкреслює: «Масові пісні стали міцним фундаментом для становлення та розвитку сіньцзянських естрадних творів, оскільки вони лягли в основу їх створення» [193, с. 11].

На процесі становлення сіньцзянського стилю естрадної музики істотно позначилися також й певні соціокультурні та технологічні передумови, пов'язані з розвитком засобів масової комунікації. Так, з початку 80-х рр. ХХ ст. у країні широке застосування отримує радіо як важливий засіб передачі масової інформації. Значною мірою саме завдяки йому в Сіньцзяні набула поширення естрадно-вокальна музика, яка отримала розвиток у Шанхаї, Гонконгу та у провінції Гуандун. Наприкінці 1980-х рр. у Сіньцзяні

з'являються перші караоке-бари, які, у свою чергу, сприяли кращому ознайомленню місцевих жителів з естрадними піснями та їх виконанню.

У 90-х рр. ХХ ст. в творчості сінцзянських композиторів та співаків яскраво спостерігається тенденція до мікшування характерних особливостей регіонального пісенного фольклору та естрадної музики. Підкреслимо, що у той період деякі сінцзянські виконавці народної музики починають співати пісні на загальноприйнятій у Китаї мові – *путунхуа* (всупереч історичній традиції багатонаціонального Сінцзяну, де регіональний музичний фольклор зазвичай виконувався рідною для кожного етносу мовою), намагаючись при цьому осучаснити фольклорні твори та надати їм певних ознак, притаманних популярній музиці. Вищезазначені передумови загалом позитивним чином відбилися на формуванні та розвитку *сінцзянського стилю естрадної музики*.

Одним із перших митців, який зробив спробу синтезу естрадної музики з сінцзянським місцевим фольклором, вважається співак та композитор **Ескер Мемет**, який є засновником створеного у 1991 р. естрадного вокально-інструментального гурту «**Сірий вовк**», учасниками котрого стали сам Ескер Мемет (вокал), Ділібайер (бек-вокал), Туерсюнь (сінцзянські народні інструменти та бек-вокал), Ебулацзян (синтезатор), Чжу Ай Цзюнь (гітара), Чень Чжи Фен (бас-гітара), Айніваер Айеркен (ударні інструменти) та ін. Саме цей гурт, який завоював велику популярність не тільки у Сінцзяні, а й в усьому Китаї, вважається першим естрадним колективом, члени котрого репрезентували уйгурський народ.

Головною відмітною особливістю цього колективу є те, що міцним підґрунтям його пісенного репертуару є опора на уйгурський традиційний музичний фольклор. Так, великого успіху досягли такі пісні з репертуару гурту «Сірий вовк» (автором яких є Ескер Мемет), як «Цзілаер», «Бажання», «Люди, які обіймають сонце», котрі стали справжніми хітами. Зазначимо, що у названих творах яскраво відчувається вплив сінцзянського фольклору. (Наприклад, у пісні «Бажання» можна почути звучання арабського струнно-

щипкового інструменту *танбур*, який також отримав поширення на території Середньої Азії, зокрема серед уйгурського населення). Мелодійні та ритмічні особливості цих пісень, а також манера їх вокального виконання даним гуртом також загалом витримані у стилі уйгурських місцевих пісень.

З часом на китайській естраді з'являється ще один творчий колектив етнічного спрямування – «**Afanty**» (заснований у 1997 р.), – учасниками якого стали артисти Айеркенъ Ебудуола, Маерданъ, Ханьцзикенъ, Кеерманъ, Пайцзула, Не Хай Цзюнь, Ма Юн, Лю Сяо Сун та ін., котрі є представниками різних народів (уйгури, китайці (хань), казахи, дунгани) [196]. Переважну більшість репертуару цього колективу складають естрадні пісні, створені у *сіньцзянському стилі естрадної музики*. Найвідомішими хітами цієї групи є пісні «Дівчина із Лоулань» (автор музики та слів Айеркенъ Ебудуола) та «Дівчина з чорними бровами» (обробка Ван Лобіня). Останній твір виконувався двома мовами – узбекською та китайською (*путунхуа*).

Великої популярності серед китайських слухачів набули пісні з двох альбомів цього колективу – «Ціньнулі» (1998 р.) та «Дівчина із Лоулань» (2003 р.). Відмінною ознакою першого альбому («Ціньнулі») було те, що усі його твори виконувалися уйгурською мовою. Цей альбом мав великий успіх не тільки у Китаї, а також й у країнах Західної Європи, зокрема у Франції та Великобританії. Подібний успіх альбому «Ціньнулі» значною мірою був зумовлений тим, що деякі пісні, які входять до нього, були виконані гуртом «Afanty» на щорічному 99-му Французькому музичному фестивалі у Парижі. Творчий колектив «Afanty» також багаторазово брав участь у пекінських та шанхайських концертах популярної музики.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. на китайських естрадних сценах з'являється чимала кількість сіньцзянських артистів (серед них назвемо імена Алі, Сяокайті, Екецзян та ін.), пісенний репертуар яких репрезентований творами, написаними саме у *сіньцзянському стилі естрадної музики*. Одним із найпопулярніших представників сучасної китайської естради, який присвятив свою творчу діяльність виконанню пісень у *сіньцзянському стилі* й

зробив великий внесок у його розвиток, є також відомий співак і композитор **Дао Лан**. (Його творчу діяльність розглянуто у підрозділі 3.4 дисертації).

Аналізуючи специфіку розвитку китайського естрадно-вокального вокального мистецтва, дисертант вважає за доцільне приділити увагу також питанням розвитку в Китаї відповідної музичної освіти, насамперед у ВНЗ.

Слід зазначити, що якщо вокальне мистецтво академічного та народно-традиційного напрямів вже певний час викладалися у китайських вищих навчальних закладах, то процес викладання основ естрадно-вокального мистецтва розпочинається тільки у 90-х рр. ХХ ст. Одним із перших закладів, у яких студенти оволодівали основами естрадного мистецтва, навчаючись грати на фортепіано, електрогітарі, саксофоні, ударних інструментах тощо, стала Шеньянська консерваторія (провінція Ляонін). Студенти даного вузу проявляли значний інтерес також до нової, введеної дещо пізніше, спеціальності «Естрадний спів». У 1993 р. естрадний спів (зокрема у стилі *pop*-) почали викладати в Сіанській консерваторії (провінція Шеньсі), де також навчали грі на електронних музичних інструментах [132, с. 3]. У цей же період основам естрадного мистецтва (зокрема естрадному співу, грі на музичних інструментах і композиції) почали навчати й у Пекінській сучасній музичній академії. В 1994 р. при Центральній консерваторії (Пекін) було відкрито освітній центр, який отримав назву «Центр китайської сучасної електронної музики». Цей центр став одним із найперших у Китаї, де основна увага приділялася дослідженню та викладанню основ електронної музики і композиції. Студенти, котрі навчаються у цьому центрі, беруть активну участь у концертах естрадної музики, а також виступають на міжнародних наукових конференціях, присвячених проблемам естрадного мистецтва. В 1997 р. у вказаному центрі було відкрито спеціальності «Електронна композиція» і «Теорія та технології електронної музики», які були введені спочатку у магістратурі (загальний термін навчання складав три роки), а згодом (з 2001 р.) і на бакалавраті (загальний термін навчання чотири роки).

В 1998 р. при Нанкінському університеті мистецтв (провінція Цзянсу) засновано «Естрадний музичний інститут», у якому викладалися основи естрадної композиції, а з 2001 р. була введена й спеціальність «Естрадний спів». У тому ж році при Сичуаньській консерваторії (місто Ченду, провінція Сичуань) було утворено «Інститут естрадної музики». В 2003 р. у Шанхайській консерваторії відкрилися два факультети естрадної музики – «Сучасні музичні інструменти» та «Музичні технології (інженерія)». Студенти останнього факультету мають змогу навчитися створенню фонограм, аранжуванню естрадних творів тощо. У 2003 р. при Уханьській консерваторії (провінція Хубей) засновано «Інститут естрадного виконавства». У 2005 р. в Сінхайській консерваторії (провінція Гуандун) «Суспільний музичний факультет» було перейменовано на «Естрадний музичний факультет». Подібна зміна назви факультету є певним свідченням тієї важливої ролі, яку на сучасному етапі відіграє навчання саме основам естрадного мистецтва. Поступово у багатьох педагогічних та інших навчальних закладах Китаю було відкрито факультети з естрадного мистецтва, а також введені відповідні спеціальності, що тим самим сприяло його більшому поширенню та подальшому активному розвитку.

Таким чином, естрадно-вокальне мистецтво Китаю у 1980–1990-х рр. переживає період свого підйому, що значною мірою зумовлено активним розвитком економічного, культурного та мистецького життя в країні, широким використанням засобів масової інформації (які значною мірою сприяли популяризації даного виду мистецтва). Важливу роль у досягненні китайським естрадно-вокальним мистецтвом всенародного визнання зіграли процеси формування *північно-західного* та *сінцзянського стилю естрадної музики*, оснований на поєднанні національних фольклорно-етнічних традицій та сучасних настанов іноземної (передусім західної) популярної музики.

2.4. Китайське естрадно-вокальне мистецтво початку XXI ст.

Китай початку третього тисячоліття принципово відрізняється від китайської цивілізації минулих століть. Це обумовлено не лише його відкритістю (на противагу тисячолітній замкнутості), а й потужним зльотом економіки, соціальної сфери, науки та культури. Епоха телекомунікаційних технологій вивела Китай на небувалу висоту. Можна по-різному ставитися до китайської електроніки і техніки, втім зауважимо, що практично 90% всього сучасного світового устаткування випускається та збирається в цій країні.

Високий рівень економічного розвитку сучасного Китаю позначився і на його культурному житті. Разом з новими технологіями китайське мистецтво поступово вбирало в себе різні іноземні стилі та жанри. Значний вплив Заходу гостро проявився і в музично-естрадній сфері Китаю, де на сучасному етапі відчувається віддзеркалення американських та європейських традицій [13, с. 450].

Аналіз останніх досліджень та публікацій показав, що проблематика, пов'язана зі специфікою сучасного китайського естрадно-вокального мистецтва, отримала висвітлення переважно в роботах китайських дослідників, насамперед у працях Бі Юй Хун [156], Ван Юн Хуей [162], Лі Ган [179], Лінь Лінь [183], Ю Цзін Бо [243]. Втім, в українському музикознавстві дане культурне явище досі залишається не розглянутим. Виходячи з цього, дисертант вважає за необхідне охарактеризувати особливості китайського естрадно-вокального мистецтва на сучасному етапі розвитку.

На межі XX – початку XXI ст. естрадно-вокальний напрям стає одним з найпопулярніших в мистецтві Китаю. Важливими соціокультурними детермінантами, що зумовили актуалізацію цієї сфери, є насамперед її загальна доступність, зрозумілість й зорієнтованість для широких мас слухачів, а також активна популяризація в широкому культурному просторі.

На сучасному етапі розвиток китайського естрадного мистецтва тісно пов'язаний з економічною і політичною сферами життя країни. Так, зокрема,

входження КНР до Всесвітньої торгівельної організації (2001 р.) сприяло поширенню та визнанню китайської естрадної музики у світовому культурному просторі. Характерно, що міжнародного успіху досягли насамперед ті китайські співаки, які переважно використовують в своїй творчості провідні іноземні стилі та жанри сучасної популярної музики, як передусім рок та ар-н-бі. Так, наприклад, серед успішних виконавців в стилі рок слід назвати імена Ван Фена, Сюй Вея, а в стилі ар-н-бі – таких співаків, як Тао Чже, Чжоу Цзелунь, Вень Лань, Лінь Цзюнь Цзе [179, с. 387–388].

Значну роль у розвитку китайської естрадної музики початку XXI ст. продовжує відігравати культурний обмін з іншими країнами. Саме завдяки цій міжкультурній взаємодії вокальна естрада Китаю на сучасному етапі переживає період творчого розквіту. В цьому контексті доречним є, на наш погляд, звернутися до висновку російського культуролога В. Полікарпова про щільний зв'язок періодів найвищого розквіту китайської цивілізації з процесами активізації зовнішніх міжкультурних зв'язків: «Разом з тим слід відмітити, що китайська культура, при всій її монолітності та безперервності розвитку, включає в себе безліч елементів, пояснити наявність яких можна тільки запозиченнями. В історії Китаю спостерігається закономірність: періоди розквіту супроводжувались інтенсивним обміном із зовнішнім світом, періоди занепаду – відгородженістю від зовнішнього світу, боязню культурного обміну» [98, с. 92].

Величезна роль у справі популяризації естрадно-вокального напрямку музичного мистецтва відводиться засобам масової інформації. Досліджуючи проблеми міжкультурної взаємодії в музичній сфері, А. Каяк слушно зазначає: «З другої половини XX століття саме музика, порівняно з іншими видами мистецтва, стає лідером за частотою та масштабом трансляції на каналах електронних ЗМІ, за обсягами випуску та продаж музичних записів на компакт-дисках, за кількісним складом аудиторії тощо. В ситуації, що склалася, до простору будь-якої національної культури легко проникає

музика, яка належить до масової культури з її спрощеними формами та виразними засобами» [53, с. 3].

Вже на початку ХХІ ст. найбільш поширеними засобами масової інформації та комунікації у Китаї стають телебачення та мережа Інтернет. Саме завдяки їх використанню китайські слухачі можуть ознайомитися з творчим доробком як вітчизняних, так і зарубіжних виконавців. На китайському телебаченні в цей період з'являється значна кількість музичних телепрограм та шоу-проектів, в яких ключова роль відводиться пропаганді естрадно-вокального мистецтва. Одним з перших таких проектів стала телепрограма «Одна пісня», зйомки якої стартували у 2001 р. Головним організатором та режисером цієї програми був Мен Сінь, який згодом став одним з найуспішніших телережисерів у Китаї. «Одна пісня» дуже швидко набула широкої популярності в країні. Одним з важливих чинників, які сприяли цьому, стало зокрема те, що музичною емблемою цієї телепередачі, яка звучала на початку та по закінченні кожного її випуску, було обрано відомий хіт «Одна пісня» (музика Мен Вей Дун, слова Чень Чже) у виконанні співаків Цай Го Цин і Мао А Мінь.

Спочатку ключова культуротворча функція даної телепрограми полягала в тому, щоб ознайомити китайську аудиторію з естрадними піснями минулого століття, втім пізніше її ракурс став змінюватися. Через декілька років зйомки «Однієї пісні» стали проходити у різних містах Китаю. До участі запрошувалися виконавці різних поколінь, котрі репрезентували як минуле, так і сучасне китайського естрадного мистецтва. Вони ділилися із слухачами цікавими та важливими подіями із власного життєвого й творчого шляху, співали улюблені популярні пісні, а публіка мала змогу поближче познайомитися з артистами та оцінити їх виступи. Серед численних учасників програми були такі уславлені артисти, як Цзян Юй Хен, Цзян Мін, Сунь Юе, Ци Цинь, у виконанні котрих звучали популярні пісні «Вип'ємо за минуле діло» (музика Чан Хун Цзюань, слова Чень Гуй Чжу, співак Цзян Юй Хен), «Підемо з радістю» (музика Чень Чжи Юань, слова Чень Цзя Лі, співак

Сунь Юе), «Вовк» (музика і слова Вей Лі Ань, співачка Ци Цинь), «Історія та час» (музика та слова Цзян Цзян, співак Цзян Мін) тощо.

За досить тривалий час існування телепрограми «Одна пісня» (понад 11 років!) зйомки пройшли у 60 різних містах Китаю та за його кордоном – в США, Канаді, Сінгапурі, Японії тощо. До участі у цій програмі запрошувалися китайські співаки-емігранти Сю Мей Цзін, Сунь Янь Цзи, А Ду, а також всесвітньо відомі іноземні виконавці, серед яких Р. Мартін, М. Кері, Р. Маркс, С. Брайтман, С. Діон, В. Х'юстон, Е. Джон, Р. Вільямс, К. Агілера та ін. Суттєву культуротворчу роль зазначеної телепрограми підкреслює Лі Ган: «Телевізійний проект «Одна пісня» в значній мірі сприяв поширенню у Китаї естрадно-вокального мистецтва (як вітчизняного, так і зарубіжного)» [179, с. 388].

Окрім вищерозглянутої телепрограми, на китайському телебаченні на початку 2000-х років стартували й інші популярні мистецькі проекти, вокальні конкурси, як наприклад «Радісний чоловічий голос» (з 2003 р.), «Щасливий жіночий голос» (з 2009 р.), «Голос Китаю» (з 2012 р.), «Голос китайської мрії» (з 2014 р.), «Китайський новий голос» (з 2016 р.) та ін. Активну участь в цих проектах беруть як уславлені зірки, так і поки що мало відомі виконавці. Особливою популярністю у китайських слухачів користується вокальний конкурс «I am singer», започаткований з 2013 року. Цей конкурс в Китаї вважається найбільш професійним, оскільки в ньому змагаються тільки найпопулярніші китайські артисти, такі як Лінь І Лянь, Ден Цзи Чі, Лінь Чжі Сюань, Юй Гуань, Хань Лей та ін. [13, с. 452]

Окрім китайських співаків, у даному конкурсі у різні роки брали участь також зарубіжні естрадні виконавці (переважно представники азійських музичних культур), серед яких слід зазначити співачку з Малайзії Шилу Амзах (2014 р.), корейського виконавця Хуан Чжи Ле (2016 р.), американську артистку китайського походження Лі Вень (2016 р.), філіппінську співачку Терезу Карпіо (2017 р.), а також відомого казахстанського артиста Дімаша Кудайбергенова (2017 р.), котрий приголомшив китайську публіку особливим тембром голосу та вокальним діапазоном у 5 октав!

Зауважимо, що в китайському музикознавстві ще на початку 80-х рр. XX ст. сформувалося узагальнююче поняття, котре характеризує національну естрадно-вокальну музику, – *популярна музика, що виконується китайською мовою* (*хуа юй лю сін інь юе*; *хуа юй* – «китайська»; *лю сін* – «сучасна», «популярна», «естрадна»; *інь юе* – «музика»; у дослівному перекладі – «*популярна музика, що виконується китайською мовою*»).

Наприкінці 1980-х рр. дане поняття було перекладене на англійську мову як *mandarin popular music* (скорочено *mandarin-pop* – *мандарин-поп*, або ж стисло *tandorop*). Саме поняття *tandorop* є зараз загальноприйнятим в багатьох країнах для визначення сучасної китайської естрадно-вокальної музики.

Зазначимо, що термін *mandarin-pop*, або *tandorop* загалом прийшов на зміну поняттю *шидайцюй* («сучасна пісня»), яке існувало в китайському естрадно-вокальному мистецтві раніше (1920–1970 рр.). Подібну зміну понять в китайському музикознавстві можна пояснити певними політичними та соціокультурними чинниками, серед яких передусім необхідно назвати «Політику реформ і відкритості», котра розпочалася в 1978 році під керівництвом Ден Сяопіна. В сфері зовнішньої політики впроваджувалася «Політика відкритих дверей», метою якої було налагодження торговельно-економічних взаємин КНР з багатьма країнами, що безпосередньо впливало на покращення міжкультурної взаємодії Китаю з іноземними державами (зокрема, в музичній сфері). Це, в свою чергу, сприяло розповсюдженню китайської естрадної музики у міжнародному культурному просторі, що й зумовило потребу у створенні поняття *мандарин-поп*, більш зрозумілого для західної публіки. Це поняття, на відміну від *сучасної пісні* (*шидайцюй*), більш конкретно вказує саме на національну приналежність китайської естрадно-вокальної музики. Зазначимо, що *tandorop* як явище сучасного музичного мистецтва отримав широку популярність як у Китаї, так і за його межами, насамперед в таких країнах, як Японія, Тайвань, Сінгапур та ін. [12, с. 116].

На початку XXI ст. широкого розповсюдження в китайському музично-естрадному мистецтві набувають іноземні напрями та стилі сучасної

популярної музики, серед яких домінантну роль відіграють *поп*, *джаз*, *рок*, *ар-н-бі*, *соул* тощо. Виходячи з цього, все більша кількість китайських естрадних співаків активно застосовують в своїй творчості ці стилеві напрями з відповідними для них виконавськими атрибутами, а деякі (переважно маловідомі) виконавці нерідко прагнуть безпосередньо наслідувати творчу манеру тих чи інших всесвітньо відомих артистів.

В китайському естрадно-вокальному мистецтві серед різноманіття сучасних виконавських стилів спостерігається подальший розвиток певних міжкультурних та міжстильових взаємодій.

Яскравим прикладом подібної взаємодії може слугувати так званий *китайський стиль* («*чжун го фен*»; *чжун го* – «китайський», *фен* – «стиль»), формування якого підкреслює авторитетний китайський дослідник Ю Цзін Бо у своїй праці «Введення до китайської естрадної музики» [243]: «Слід відмітити, що на початку ХХІ ст. в естрадно-вокальному мистецтві Піднебесної сформувалося поняття *китайський стиль*» [243, с. 218]. В основі *китайського стилю* полягає мікшування китайських та зарубіжних традицій в жанрі естрадної пісні. При цьому подібне мікшування не є паритетним, на що власне вказує сама назва стилю. Ключова роль в піснях, написаних в зазначеному стилі, відводиться саме китайській музиці. В них переважно використовуються пентатонічні лади, характерна китайська мелодика з притаманними для неї витонченими орієнтальними інтонаціями та багатою мелізматикою, а також традиційний національний музичний інструментарій (*ерху*, *цинь*, *піпа* та ін.). Вплив зарубіжного (насамперед західного) музичного мистецтва виявляється у застосуванні іноземних «модних» інструментів (синтезатор, електрогітара); стилістичних елементів сучасної популярної музики (*поп*, *рок*, *ар-н-бі*, хіп-хоп та ін.) з притаманними ним вокальними манерами тощо.

Характерною особливістю творів, створених у *китайському стилі*, є використання давньокитайської мови, котра була поширеною ще в період правління династії Чжоу (ХІ – ІІІ ст. до н. е.), а також широке звернення до стародавньої та класичної китайської поезії. Загальну характеристику цього

стилю влучно сформулював відомий китайський мистецтвознавець Лінь Лінь: «*Китайський стиль* являє собою поєднання китайської культури, класичної літератури, особливостей композиторського письма з естрадною музикою» [183, с. 89] (*пер. мій. – А. Б.*).

Деякі ознаки, характерні для *китайського стилю* початку ХХІ ст., можна виявити вже в пісенному репертуарі багатьох естрадних співаків кінця ХХ ст., серед яких слід насамперед назвати Хуан Аня з його хітом «Мрії нових мандаринок і метеликів» (на текст віршу видатного китайського поета VIII ст. Лі Бо «Слова на прощання до Лі Юнь»), а також Ден Лі Цзюнь з піснею «На стороні води» (на слова віршу «Очерет» з унікального пам'ятника давньокитайської літератури «Шицзін» – «Книги пісень та гімнів», складання та редагування якого приписується Конфуцію) та ін. Саме творчість цих виконавців стала передумовою формування *китайського стилю* в естрадно-вокальному мистецтві як самостійного явища сучасної китайської музичної культури. Зазначимо, що становлення та розвиток *китайського стилю* в вокально-естрадному мистецтві Китаю початку ХХІ ст. пов'язаний передусім з творчістю відомого співака та композитора Чжоу Цзелуня¹⁰.

Серед багатьох сучасних національних музичних колективів особливо яскраво виділяється вокальний дует «**Легенда Феніксу**», який вперше з'явився на китайській естраді у 2004 році й учасниками котрого є молоді, яскраво харизматичні виконавці Ян Вей Лін Хуа та Цзен І. Це пов'язано з тим, що репертуар цього гурту складається з творів, у яких органічно поєднуються елементи китайської народної та сучасної естрадної музики. У пісенному репертуарі «Легенди Феніксу» переважає висвітлення актуальних тем, тісно пов'язаних із життям китайського народу, – їх побуту, традицій, звичаїв, особливостей відзначання різних свят (Нового року та ін.) тощо. Твори з репертуару цього дуету (переважна більшість з яких вирізняється веселим та жартівливим характером, а також є легкими для сприйняття, що

¹⁰ Особливості композиторського та виконавського стилю цього митця більш детально розглядаються у наступному розділі дисертації.

дозволяє їх швидко запам'ятати й наспівати) дуже подобаються слухачам. Найвідомішими творами у виконанні цього дуету, які стали хітами, є пісні «Ти моя найкрасивіша хмаринка», «Місячне світло» (музика і слова Чжан Чао), «Нагорі місяць» (музика і слова Хе Му Яна) «Щасливо» (музика Чжен Юаня, слова Лі Цзяня), «Найкращий час» (музика Дін Юй, слова Бянь Цзяня), «Найяскравіше маленьке яблучко» (музика Ван Гуана, слова Чжао Цзя Лін), «Я прийшов зі степу» (музика Го Юн Лі, слова Чжао Те Чжи). У цих та багатьох інших піснях дуету «Легенди Феніксу» можна відмітити поєднання елементів китайської народної, естрадної та електронної музики, а також використання іноземних популярних стилів (реп, ар-н-бі та ін.).

Як неодноразово зазначалося, іноземні стилі мають значне поширення в естрадному мистецтві Китаю. Очевидною є тенденція до подальшого зростання впливів зарубіжної популярної музики на розвиток китайської вокальної естради.

Водночас, набуває сили й протилежна тенденція, пов'язана з опорою на традиційні національні культурні цінності. На думку провідних китайських дослідників Ю Цзін Бо, Лін Лін та ін., саме *китайський стиль* значною мірою сприятиме збереженню багатовікових самобутніх традицій китайської музичної культури. Так, Лін Лін слушно зазначає: «Завдяки *китайському стилю* слухачі можуть почути в “сучасному трактуванні” китайські стародавні та класичні літературні шедеври, а найголовніше – не забувати про їх існування» [183, с. 89] (*пер. мій. – А. Б.*).

Слід також зазначити цікаву тенденцію, яка притаманна сучасному етапу розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва та водночас відображає неоднозначність й певну «дзеркальність» історичної динаміки культурних процесів. Так, якщо на ранньому етапі становлення китайської вокальної естради, а саме в рамках жанру шкільної пісні, створення нових музичних композицій відбувалося шляхом підтекстовки та обробки популярних іноземних творів (переважно японських або американських), то в сучасну добу спостерігається протилежна тенденція, яка полягає в тому, що

відомі китайські естрадні твори перекладаються іншими мовами (здебільшого англійською) та піддаються обробці іноземними музикантами.

Наприклад, відома китайська естрадна пісня «Новела» (автор музики та виконавець Лі Цзянь, слова Лю Біна) була перекладена англійською мовою – «Fairytale» – й прозвучала у виконанні рок-гурту з Данії «Michael Learn To Rock» [177]. Відмітимо, що певна різниця між двома версіями цієї пісні відчувається не тільки у мовних відмінностях, а також у їх характері – більш світлому, ліричному в оригінальному «китайському» варіанті та більш енергійному й «осучасненому» за західними естрадними зразками, зокрема на рівні інструментарію (посилення ролі ударних інструментів, домінуюче звучання гітари, відсутність китайських традиційних інструментів) та мелодики (зокрема у першому куплеті) – в англійському варіанті.

В свою чергу, китайська лірична пісня «Поцілунок на прощання» (музика Іннь Вень Ци, слова Хе Ци Хун), яка набула популярності у виконанні співака Чжан Сюе Ю, привернула увагу гурту «Michael Learn To Rock» і в новій версії (обробка Jascha Richter) отримала назву «Take me to your heart».

Ще одним прикладом подібного іноземного «перевтілення» є відомий хіт сучасної китайської естради «Зелена квітова порцеляна» (автор музики та виконавець Чжоу Цзелунь, вірші Лі Цин Чжао в обробці Фан Вень Шана), який прозвучав в англійській версії («Green Flower Porcelain») у виконанні популярної бразильської співачки Марсели Мангабейри (Marcela Mangabeira) [177]. При цьому колоритний китайський ліричний твір отримав нову цікаву інтерпретацію у стилі блюз, що додало йому особливого мрійливого характеру; деякі зміни також позначилися й на змісті пісні.

Зазначимо, що ще одним відомим виконавцем англійської версії даного твору («Green Flower Porcelain») став співак з Нової Зеландії Лоренс Ларсон (Laurence Larson). Зауважимо, що вокальна манера та характер цієї пісні у його виконанні є, на наш погляд, більш наближеними до китайської (зокрема використання гітари замість проникливого колоритного звучання

китайського традиційного інструменту *цинь*, який лунає в оригіналі пісні), на відміну від блюзової інтерпретації твору, наданої Марселою Мангабейрою.

У 2018 р. в рамках китайської телепрограми «Давайте заспіваємо» Лоренс Ларсон разом із відомим співаком Фей Юй Цингом виконали пісню «Зелена квіткова порцеляна» двома мовами – китайською та англійською. Відомо також, що Лоренс Ларсон оволодів китайською мовою та настільки захопився китайською музикою (зокрема естрадного напрямку), що навіть обрав собі китайський псевдонім – Ло І Хен, під яким узяв участь у китайській телепрограмі «Хто є співак?». У виконанні Ло І Хена прозвучали китайські естрадні твори (китайською мовою), серед яких назвемо популярний твір «В моїй пісні» (автор музики та слів Цюй Вань Тін), а також пісню «Актор» (автор музики та слів і виконавець Сюе Чжи Цянь).

Популярна пісня «Найяскравіші зірки на нічному небі», авторами та виконавцями якого є представники китайського естрадного гурту «План втечі» (англійська назва – «Escape Plan»; учасники – Мао Чуань, Ма Сяо Дун, Ган Ан, Хун Тао та Сяо Ган), також була перекладена англійською мовою («If I Stay») й пролунала у виконанні британського співака Шона Гібсона (Shaun Gibson) під супровід фортепіано [177]. Твір «Кохання – це дуже просто» (автор музики та виконавець Тао Чже, слова Цзінь Чжи Цюань), перекладений англійською мовою як «I love you», виконувався британським співаком Стюартом Маком (Stewart Mac) [177]. Пісня «Я бажаю» (музика Хуан Го Луня, слова Яо Цянь, співак Ван Фей), в англійському варіанті – «Still Here» (обробка Лене Марлін) була виконана норвезькою поп-зіркою Лене Марлін (Lene Marlin). Пісня китайського музичного гурту «Новий юніор клуб» «Про кого ти думаєш, коли один?» (музика Ши Ін Вея, Ша Ша, слова Лю Чжо Хуей, Ша Ша) прозвучала англійською мовою («Love is the answer», обробка Софії Келгрєн) у виконанні відомої шведської естрадної співачки Софії Келгрєн (Sofia Kallgren) [177], яка, окрім англійської та шведської мов, також виконує пісні китайською мовою.

Отже, розглянувши панораму сучасної китайської музичної естради та основні стилеві тенденції її еволюції, можна впевнено стверджувати, що естрадно-вокальне мистецтво Китаю початку XXI ст. вирізняється найбільш активним розвитком й широкою популярністю, що сприяє його утвердженню у світовому культурно-мистецькому просторі, при цьому одним із провідних художніх напрямів, що репрезентує сучасне естрадно-вокальне мистецтво Китаю початку третього тисячоліття, є саме *китайський стиль*, в якому національні традиції органічно поєдналися із іноземними впливами.

Сучасна китайська естрадно-вокальна музика є популярною не тільки на території Китаю, а також і в багатьох інших країнах, викликаючи значний інтерес у іноземних меломанів та професійних музикантів-виконавців, котрі прагнуть поповнити свій пісенний репертуар новими колоритними творами. Зазначимо, що своєрідні творчі «перевтілення» китайських естрадних творів, про які йшлося, є ще одним підтвердженням міжнародного визнання китайського естрадно-вокального мистецтва у сучасному світовому культурно-мистецькому просторі.

Висновки до Розділу 2

Важливими соціокультурними передумовами формування китайського естрадно-вокального мистецтва є культурно-історичні події, які відбувалися у країні на початку XX ст. – передусім Сінхайська революція (1911–1913) та «Рух за нову культуру» (1915–1923). Мистецькими детермінантами цього процесу є істотний вплив європейської, російської та японської музики (насамперед естрадно-вокальної), а також поява і поширення грамзапису. Значний вплив на формування естрадно-вокального мистецтва у Китаї мали національний музичний фольклор, художні традиції пекінської опери та ін. Важливу роль в цьому процесі відіграла активна рецепція європейських й американських мистецьких традицій, що мала прояв у творчому засвоєнні китайськими музикантами іноземних стилів, жанрів та співацьких манер.

Процес становлення китайського естрадно-вокального мистецтва (перший період його розвитку – 1920–1940-ві роки) відбувався у Шанхаї, активні культурні та економічні взаємини якого з іншими державами сприяли тісній взаємодії китайських та іноземних музичних традицій. Процес зародження китайської естрадної музики тісно пов'язаний з іменем легендарного композитора та продюсера Лі Цзінь Хуея, котрий вважається її основоположником. Одним із перших жанрів китайської вокальної естради є *шкільна пісня*, в якій простежується синтез китайських та західноєвропейських культурних традицій. Китайське естрадно-вокальне мистецтво першої половини ХХ ст. також репрезентується такими жанрами, як *дитяча пісня*, *шидайцюй* (сучасна пісня) та *лірична пісня*.

У наступний період центром розвитку китайської вокальної естради (1950–1970-ті рр.) стає Гонконг. На цьому етапі одним із її провідних жанрів стає *популярна пісня юеською мовою* (або *шидайцюй на кантонському діалекті*), в якій регіональні художні традиції поєднуються з зростаючим впливом іноземної популярної музики.

У третьому періоді, який охоплює 80–90-х рр., спостерігається новий підйом естрадно-вокального мистецтва Китаю, зумовлений політичними та соціокультурними змінами у країні після Культурної революції. Центрами розвитку даного виду мистецтва стають Пекін, Гуанчжоу, Шанхай і Тайвань. Завдяки тайванській популярній музиці, на формування котрої суттєво вплинули американська та японська поп-музика, до китайської естради в зазначений період все більше проникають іноземні стилі (поп, рок, джаз, блюз та ін.), котрі активно взаємодіють з національною музичною традицією.

В цей час китайська естрада суттєво збагачується національною етнічною музикою різних регіонів і провінцій країни. Тенденції до поєднання естрадної та етнічної музики призводять до формування нових самобутніх мистецьких стилів, насамперед *північно-західного стилю* та *сіньцзянського стилю*, які набули великої популярності у Китаї та за його межами.

На початку ХХІ ст. китайська естрадно-вокальна музика переживає період творчого розцвіту, набуваючи широкого міжнародного визнання в контексті активного культурного діалогу з мистецтвом іноземних країн світу.

У західних країнах для визначення сучасної китайської естрадно-вокальної музики формується спеціальний термін *mandarin popular music* (скорочено *mandarin-pop* – мандарин-поп, або ж стисло *mandopop*).

Великий вплив на китайську естраду здійснює сучасна зарубіжна вокальна музика. Це проявляється у широкому використанні китайськими музикантами іноземних стилів, вокальних манер тощо. Китайська вокальна музика естрадного напрямку також збагачується завдяки зростаючому впливу національної етнічної музики та ін. Провідне значення у популяризації китайської естрадно-вокальної музики відводиться ЗМІ, (зокрема телебаченню), мережі інтернет та ін.

На сучасному етапі естрадно-вокальне мистецтво Китаю (*mandopop*) характеризується суттєвим стильовим розмаїттям, що, в свою чергу, породжує тенденцію до міжстильової взаємодії, яскравим прикладом якої є так званий *китайський стиль*, ключова роль в котрому (в межах міжкультурного синтезу) відводиться саме національній художній традиції.

Отже, естрадно-вокальний напрям на початку ХХІ ст. став одним із найбільш популярних видів музичного мистецтва Китаю. Сучасна китайська вокальна естрада отримала визнання як в самій Піднебесній, так і у міжнародному культурному просторі.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРОЦЕСИ В ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ ТА ЇХ ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ В ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ МИТЦІВ

3.1. Жанр масової пісні та його втілення у китайському естрадному мистецтві

Розвиток музичної культури Китаю першої половини ХХ століття помітно вирізняється від попередніх століть, що головним чином детерміновано тими суттєвими подіями та змінами (в політичній, економічній, соціальній, культурно-мистецькій та інших сферах), які відбувалися в країні означений період й, відповідно, істотно відобразилися на розвитку музичного мистецтва. Як справедливо зауважує П. Анісімова «Цей період в історії китайського музичного мистецтва був відзначений великими змінами як в музично-технічному, так і в образно-змістовному плані, які стали можливими завдяки запозиченню досвіду зарубіжної музичної культури, знань в галузі гармонії, поліфонії та симфонізму» [2, с. 3].

Суттєві соціально-політичні та економічні зміни, що відбувалися в країні у перші десятиліття ХХ ст. (передусім Сінхайська революція 1911–1913 рр., «Рух за нову культуру», «Рух 4 травня 1919 р.»), детермінували формування в китайській музичній культурі нового напрямку, який отримав назву **«нова музика»** [2, с. 41] (*xin yin yue* (*сінь інь юе*); *сінь* – «нова»; *інь юе* – «музика»). Цей напрям отримав найбільшого розвитку насамперед у Шанхаї, музична культура котрого у 1-й пол. ХХ ст. набуває провідного значення як своєрідне «місце перехрещення» китайських та іноземних мистецьких традицій. Саме у цьому місті, що, як зазначає синолог В. Малявін, стало «... посередником між Китаєм та Заходом» і «за короткий термін перетворилося у найбільш великий порт і промисловий центр Китаю» [78, с. 94], відбулося формування китайського естрадно-вокального мистецтва. У процесі розгляду напрямку **«нова**

музика» та його особливостей дисертант багато в чому спирається на ідеї та висновки П. Анісімової, викладені в її праці «Музична культура Шанхаю першої половини ХХ століття: основні напрями і тенденції розвитку» [2].

«*Нова музика»* була замислена як мистецький напрям, зорієнтований, як підкреслює П. Анісімова, «для широких суспільних мас, що відповідає їх культурним потребам та слугує справі соціально-політичних перетворень в країні» [2, с. 41]. За словами дослідниці, головним завданням нової музики є насамперед урахування інтересів широкого кола людей «від задоволення естетичних потреб, супроводу дозвілля, до прагнення до соціальних перетворень. Тому сінь інь ює відрізняє велике жанрове різноманіття – до неї можуть бути віднесені легка, естрадна музика, пісні для дітей, романси, мелодії до кінофільмів. Сінь інь ює була масовим мистецтвом, з чого закономірно випливало переважання вокальних жанрів, перш за все пісні, яка є доступною і зрозумілою для людей різних соціальних груп» [2, с. 42].

«*Нова музика»* стала своєрідним репрезентантом демократичного музичного мистецтва Китаю ХХ ст. та одним із його провідних напрямів.

Одним із перших жанрів даного напрямку є жанр *шкільної пісні*, становлення якого припадає на початок ХХ ст.¹¹ Підкреслимо, що саме шкільна пісня, в якій знайшли втілення актуальні для свого часу суспільні події та проблеми, є генетичним джерелом жанру китайської масової пісні.

Дослідник Го Юнь Нань відмічає, що одними із перших шкільних пісень, в яких відчуваються риси, характерні для жанру масової пісні, стали твори «Пісня про спасіння своєї країни» (автор тексту І Мін; мелодія запозичена з давньокитайської «Пісня про пастуха Су І», створення якої відноситься до епохи правління династії Хань (206 рр. до н. е. – 220 рр. н. е.)) та «Бамбуковий кінь» (обробка Шень Сінь Гуна), в основу якого покладено мелодію японського військового маршу¹² [166, с. 63]. Так, певні ознаки

¹¹ Генеза й становлення даного жанру та його специфіка більш детально розглянуті у підрозділі 2.1. дисертації.

¹² На жаль, дисертанту не вдалося з'ясувати ім'я автора цієї музики.

жанру масової пісні зокрема простежуються у змістовному аспекті твору «Бамбуковий кінь», пронизаного патріотичним духом. Ця пісня є своєрідним закликком китайського народу до того, щоб жити та працювати для налагодження благоустрою своєї країни, та нагадуванням, що про це слід замислюватися ще з самого дитинства. Мелодії твору (досить легкій для запам'ятовування і виконання) притаманний бадьорий, піднесений характер, що загалом є однією з типових особливостей, притаманних масовим пісням.

На основі аналізу шкільних пісень Го Юнь Нань доходить висновку про цей жанр, у межах якого відбувалося становлення деяких характерних рис, притаманних масовій пісні, став міцним підґрунтям її формування і розвитку в творчості китайських митців [166, с. 63]. Дослідник підкреслює, що при створенні масових пісень змістовній адаптації (орієнтованої на колективне слухання і виконання) піддавалися насамперед тексти пісень. До таких творів він зокрема відносить «Пісню про союз робітників, селян та солдатів» (автор тексту Нін Ду), основу на мелодії шкільної пісні «Китайські чоловіки» (музика Сінь Ханя, слова Ши Гена) [166, с. 63].

Формування жанру **китайської масової пісні** припадає на 20-ті роки ХХ ст. У цьому жанрі знайшли своє втілення актуальні події, факти, ідеї та думки, характерні для життя Китаю тієї доби, під час якої створені ці пісні.

Суттєвий вплив на розвиток китайської масової пісні здійснили радянські масові пісні, що значною мірою було детерміновано дружніми відносинами, які упродовж кількох десятиліть (з 1920-х до початку 1960-х) існували між СРСР та Китаєм. Як слушно підкреслює Г. Шнеєрсон: «Любов до радянської пісні ніколи не слабшала в китайському народі» [147, с. 119]. Саме радянські пісні слугували невичерпним джерелом натхнення для китайських митців – авторів китайських масових пісень. Так, китайський музикант Чжао Фен свою творчу діяльність присвятив створенню перекладень та обробок відомих радянських пісень (серед яких «Катюша», «Якщо завтра війна», «Молодіжна» та ін.) [2, с. 48], котрі користувалися великою популярністю як в СРСР, так і в Китаї.

Підкреслимо, що багато відомих радянських пісень, серед яких «Ой цвіте калина в полі біля струмка» (музика І. Дунаєвського, слова М. Ісаковського), «Катюша» (музика М. Блантера, слова М. Ісаковського), «Ех, дороги» (музика А. Новікова, слова Л. Ошаніна), «Підмосковні вечори» (музика В. Соловйова-Сєдого, слова М. Матусовського), «Уральська горобинушка» (музика Є. Родигіна, слова М. Пилипенко) та ін., були переведені китайською мовою й до сьогоднішнього дня продовжують користуватися великим успіхом у китайських слухачів (при цьому деякі з них встигли отримати нову сучасну інтерпретацію).

Тож дослідження особливостей китайської масової пісні певною мірою ґрунтується на наукових працях, присвячених вивченню радянської масової пісні. Зазначимо, що проблематика, пов'язана з розглядом жанрової специфіки радянської масової пісні, процесів її становлення і розвитку отримала висвітлення у багатьох дослідженнях радянського та сучасного періоду, серед яких назвемо дисертацію Я. Глушаківа «Масова пісня у вітчизняній культурі першої половини ХХ століття» [34]; книги А. Бочарова «Радянська масова пісня» [25], І. Нестьєва «Радянська масова пісня» [94], Є. Матутіте «Радянська масова пісня у 70–80-х рр.» [80]; статті Лі Цин «Масова пісня в контексті пісенної культури радянського періоду» [64], В. Лях та Д. Сигіди «Радянська масова пісня як феномен музичного мистецтва ХХ століття» [74], І. Сибірякова «Радянські масові пісні 20-х рр. як інструмент конструювання нової радянської реальності» [110] тощо.

Характерними ознаками жанру радянської масової пісні є яскрава виразність мелодії, орієнтація на масову демократичну аудиторію; принципова доступність й легкість сприйняття, запам'ятовування та виконання; широке звернення до тем суспільно-значущого характеру (часто пов'язаних з ідеями патріотизму, героїки революційного, воєнного та трудового подвигу; прославленням радянської влади та щасливого життя радянського народу в умовах соціалізму; тощо). Важливою функцією

радянської масової пісні є те, що за її допомогою, як зазначає А. Сохор, відбувалося об'єднання, організація та виховання народних мас [114, с. 476].

Жанрово-семантична сфера радянської масової пісні є багатоманітною та включає до себе твори широкого тематичного спектру: 1) революційні пісні; 2) воєнні пісні; 3) героїко-патріотичні пісні; 4) «офіційні» пісні, що славлять державну владу; 5) пісні піднесеного громадянського характеру; 5) пісні «виробничого» характеру; 6) пісні про рідне місто, край; 7) пісні про любов, тощо.

Я. Глушаков у згаданій дисертації пропонує таке визначення жанру масової пісні: «Масова пісня – це елемент масової культури, універсальний результат суспільного запиту, що виникає внаслідок збігу жанрових властивостей пісні та умов її побутування» [34, с. 22]. Лі Цин в статті «Масова пісня в контексті пісенної культури радянського періоду» підкреслює, що однією із важливих специфічних особливостей, притаманних жанру пісні є саме масовість, а також акцентує увагу на тому, що «Основні визначення масової пісні передбачають розгляд двох видів пісні: масову за своїм виконанням та масову за сприйняттям» [64, с. 123].

У перші десятиліття ХХ ст. у музичній культурі Китаю виникає жанр китайської патріотичної, **революційної пісні**. П. Анісімова в вищезгаданій праці відмічає, що формування цього жанру було пов'язано з робітничим та студентським рухом, що набрав своєї сили у 20-х рр. ХХ ст. [2, с. 42]. Водночас Г. Шнеєрсон у праці «Музика Китаю» зазначає, що становлення жанру революційної пісні розпочалося раніше (ще на початку ХХ ст. у зв'язку з народним антиімперіалістичним «боксерським повстанням» 1899–1900 рр.) [147, с. 100–101], а також підкреслює великий вплив на становлення даного жанру подій російської революції 1905 р. та «творчості російського революційного пролетаріату, його чудових бойових пісень» [147, с. 71]. Вчений зокрема акцентує увагу на тому, що у процесі ознайомлення за збіркою китайських революційних масових пісень «Голос революції», опублікованою в 1931 р., виявилось, що переважна більшість з тридцяти п'яти творів, що увійшли до неї, є, за його словами, «революційними піснями російського пролетаріату або

радянськими піснями періоду громадянської війни: “Інтернаціонал”, “Сміливо, товариші, в ногу”, “Ви жертвою пали”, “Ми – ковалі”, “Молода гвардія”, “Сміливо ми в бій підемо”, “Наш паровоз”, “По морям”» [147, с. 117]. Втім, у китайській музиці першої половини ХХ ст. народжується чимало оригінальних творів у жанрі революційної пісні, які отримали достатньої популярності. Зазначимо також, що жанр революційної пісні набуває провідного значення в музичній культурі Китаю також в період «Культурної революції» (1966–1976)¹³.

П. Анісімова підкреслює, що в силу рецепції китайськими митцями іноземних музичних традицій (зокрема в мелодичному та композиційному аспектах), революційні пісні за своїм характером, структурою та мовно-інтонаційними особливостями значно відрізнялися від китайської традиційної музики. Цим творам властивий маршовий характер, наявність специфічного ритмічного малюнку, що імітує чіткий, бадьорий крок. В гармонійному плані революційних пісень часто спостерігається чергування мажору та мінору [2, с. 48]. Як зауважує П. Анісімова, «подібні ладові модуляції у поєднанні з куплетно-приспівною формою були новими для китайської музики» [2, с. 48], при цьому вони поступово (з розвитком жанрів масової та революційної пісні) ставали її невід’ємною складовою.

Втім, попри значний вплив іноземної музики, в китайських революційних піснях досить яскраво віддзеркалено національний елемент, втілення якого відчувається у застосуванні інтонацій, властивих для музичного фольклору Китаю, а також у характері поетичних текстів пісень, витриманих у традиційній віршованій формі «ци» [2, с. 48].

Суттєвий внесок до розвитку китайської масової та революційної пісні здійснив композитор **Сянь Сінхай**¹⁴ (1905–1945). Він є автором відомих творів, у яких відчувається патріотичний дух, втілений насамперед у заклик до китайського народу до захисту своєї країни від ворогів («Пісня про війну», «Ми повинні дати відсіч», «Марш спасіння Батьківщини») [95, с. 121]. Окрім

¹³ Про це вже йшлося у підрозділі 2.2. дисертації.

¹⁴ Інший варіант імені – Сі Сін-хай.

патріотичної тематики, Сянь Сінхай звертався в своїх творах («Пісня орача», «Вище голову», «Пісня скитальця» та ін.) й до інших тем, зокрема виробничого та побутового характеру [95, с. 123].

Слід відмітити, що жанр китайської масової пісні у 30–40-х рр. ХХ ст. отримав величезне поширення на території Китаю. В китайських масових піснях, написаних упродовж 1930-х – 1940-х рр., центральне місце посідають теми підняття бойового духу, захисту країни від нападників, а також висвітлення подій з життя армії. Серед найвідоміших масових пісень цієї доби – «Запитання та відповідь про міст Лугу» (музика Чжан Шу, слова Тянь Ханя), «Військове та народне виробництво» (слова Чжан Хань Хуей; в основу музики покладена народна пісня провінції Ганьсу «Готувати смажену локшину»), «Хуа Гу про підтримку армії» (слова Ань Бо; підґрунтям мелодії є народна пісня провінції Шеньсі «Жовта вівця») [166, с. 63].

Велика популярність жанру китайської масової пісні значною мірою зумовлена творчою діяльністю видатних китайських композиторів, серед яких необхідно назвати такі імена, як Не Ер та Ма Ке.

Композитору **Не Еру** (1912–1935), якого почесно називали «Майстром революційної пісні», вдалося, попри його надто короткий життєвий і творчий шлях, здійснити значний внесок до розвитку жанру китайської масової пісні. Найвідомішими його творами вважаються такі пісні, як «Нова жінка» (слова Сунь Ши І), «Пісня про закінчення навчання» (слова Тянь Ханя), «Робітник порту» (слова Тянь Ханя). В творах композитора присутній революційний дух, котрий яскраво відчувається у таких піснях, як «Рухатися вперед», «Пісня про солдатів» (слова Тянь Ханя). Зазначимо також, що митець є автором твору «Марш добровольців» (слова Тянь Ханя, 1935 р.), саме який став гімном Китайської Народної Республіки.

Величезним є творчий внесок до розвитку китайського музичного мистецтва ХХ ст. відомого композитора **Ма Ке** (1918–1976), який увійшов у історію насамперед як один з фундаторів нової китайської національної опери (співавтор таких уславлених творів, як легендарна «Сива дівчина» та «Весілля

Сяо Ер Хей»). Поряд з цим, митець присвятив свою творчу діяльність також створенню масових пісень. Серед немалої кількості пісень, написаних композитором, великою популярністю користувалися такі його твори, як «Наші робітники мають силу» (музика та слова Ма Ке), «Ми демократична молодь» (слова Сі Ян), «Наньнівань» (слова Хе Цзін Чжи) та ін.

Одним із найвідоміших композиторів – авторів масових пісень – є **Цинь Йончен** (1933–2015), творчість якого також значною мірою пов'язана зі сферою камерно-вокальної музики. Творча діяльність цього музиканта детально висвітлена у дисертації Ден Кайюаня «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980 – 90-х років: жанрова стилістика», автор котрої відмічає, що у 1960-ті роки Цинь Йончен здобув широку популярність у Китаї завдяки написанню пісень «громадянського, патріотичного звучання» [38, с. 194]. Композитор є також автором багатьох пісень «виробничого» характеру, в яких зокрема оспівувалась нелегка робота та життя нафтовиків – «Я здобуваю нафту для Батьківщини», «Коли я був нафтовиком», «Мій будинок там, де є нафта» [38, с. 110–111]. Розглядаючи образну тематику пісень, створених Цинь Йонченом, Ден Кайюань відмічає, що в них «... співається про скорботи і горе, трагедії і радості, про революцію і мирний трудовий подвиг, про новий селянський побут і про пафос робітничої професії – широта його поглядів викликає повагу» [38, с. 112]. Тож, підсумовуючи, зазначимо, що усі ці твори за своїм змістом, характером, соціокультурною адресацією та жанровою стилістикою загалом безумовно належать до жанру масової пісні.

Зазначимо також, що у 1985 році Цинь Йонченом була створена патріотична пісня «Я і моя рідна країна» (слова Чжан Лі), яка стала однією із найвідоміших масових пісень у Китаї. Першою виконавицею цієї пісні є відома співачка Лі Гуї. Цей мелодійний та піднесений за своїм характером твір і до сьогодні продовжує користуватися величезною популярністю серед китайських слухачів, часто лунаючи на численних концертах та урочистих масових заходах. За ствердженням самого композитора, пісні «Я і моя рідна

країна» та «Я здобуваю нафту для Батьківщини» (слова Сюе Чжу Го; перший виконавець Лю Бінь І) є найкращими творами з написаних ним [226].

Серед інших відомих пісень Цинь Йончена патріотичного характеру слід назвати «Відчувати Батьківщину» (слова Юнь Цзяня), що лунала у виконанні співачки Су Хун, а також «З глибоким почуттям дивитися на Пекін» (слова Чжан Тянь Міня), у виконанні Бянь Гуй Жун.

Загалом серед найвідоміших китайських масових пісень другої половини ХХ ст., що набули широкого розповсюдження та великої популярності, слід зокрема назвати твори «Великий Китай» (автор музики й слів та виконавець Гао Фен), «Велика Хуанхе» (музика Чжоу Сяо Луна, слова Мен Гуан Чжена) у виконанні Лі Мей Лі, «Для кого?» (музика Мен Цин Юня, слова Цзоу Ю Кая) у виконанні Цзу Хай, «Маленька тополя» (музика Ши Сіня, слова Лян Шан Цюаня) та «Мати» (музика Ци Цзянь Бо, слова Чжан Цзюнь І) у виконанні Янь Вей Веня, «Згуртованість» (музика Лі Чжи, слова Люй Юн Цина) у виконанні Дун Вень Вень, «Посвята» (музика Вен Сяо Ляна, слова Ян Лі Де) у виконанні Су Жуя, «Сьогодні твій день народження» (музика Гу Цзянь Феня, слова Хань Цзін Тін) у виконанні Дун Вень Хуа та ін.

Зауважимо також, що в контексті розгляду образно-тематичної сфери китайських масових пісень слухним є звернення до змістовної статті Н. Симоненко «Особливості китайських наративних пісень в діахронічному аспекті» [112], автор якої аналізує змістовно-жанрову специфіку наративних пісень ХХ – початку ХХІ ст., котрі він розподіляє за двома великими часовими періодами (хронологічні межі першого з них охоплюють 1900–1977-й роки, а другого – з 1978 р. й до сьогодні). На основі ґрунтовного аналізу 73 китайських пісень (33 з яких належать до першого з названих періодів, 40 – до другого) Н. Симоненко диференціює дані твори за їх образно-тематичним спрямуванням, визначаючи репрезентацію різних змістовних сфер у процентному співвідношенні.

Так, пісні першого періоду містять твори, тематика яких пов'язана з 1) ушлявленням партії та Мао Цзедуна (33,4%), 2) боротьбою з ворогами

(21,3%), 3) темою кохання в революційний період (18,2%), 4) армією (12,1%), 5) любов'ю до батьків (3%), а також 6) традиціями та звичаями народів Китаю (3%) [112, с. 166]. Наведена типологічна класифікація яскраво свідчить про те, що для пісень першого періоду здебільшого є притаманним політичне забарвлення, котре підкреслює масовий характер їх спрямування, в той час як ліричні твори значно поступаються ним за своєю кількістю.

Водночас зміст та характер пісень, створених упродовж другого періоду, значно відрізняються від попередніх. В цих творах відчувається значний вплив іноземних (здебільшого американських) музичних традицій, що загалом зумовлено зміною політичної ситуації в країні й встановленням тісних взаємин з Заходом. У тематиці цих пісень переважає приватна образна сфера й світла лірика. В наративних піснях даного періоду найзначніша роль належить темі кохання (65%); суттєве місце посідають також теми щастя в особистому житті (10%), дружби (5%), традицій та звичаїв китайського народу (5%), та любові до батьків (2,5%) [112, с. 167]. При цьому кількість творів політичної спрямованості стає помітно меншою (тема боротьби з ворогами – 7,5%, армія – 2,5%, прославлення партії – 2,5%) [112, с. 167].

В жанровому аспекті більшість китайських наративних пісень, за даними наведеного дослідження, складають твори ліричного (60,3%) та епічного (32,9%) характеру, «оскільки саме в них людина найкраще може передати свої почуття та вибудувати ланцюжок важливих для неї подій» [112, с. 167]. При цьому, якщо в піснях першого періоду епічні жанри (60,6%) суттєво домінують над ліричними (39,4%), то в музиці другого періоду відбувається зворотній процес: кількість епічних пісень різко зменшується (10%), а ліричних, навпаки, зростає (77,5%) [112, с. 167].

Цікавими є й типологічні зміни основних персонажів цих творів. Так, у піснях першого періоду чоловічі персонажі складають 35,2%, жіночі – 15,5%, збірні (армія, народ, сім'я, рідні, вороги) – 43,8%, а також персоніфіковані неживі образи (зокрема, Пекін) – 5,5%; в той час як у творах другого періоду кількість чоловічих (47,7%) та жіночих (40,7%) персонажів зростає й

практично зрівнюється (навіть із деяким переважанням останніх), а збірних (9,3%) та неживих (1,2%) значно зменшується [112, с. 167–168]. Зазначимо також, що суттєва роль збірних персонажів у китайських піснях зумовлена, як підкреслює Н. Симоненко, специфічними особливостями національної культури, оскільки в Китаї «приналежність до колективу сприймається як благо та основа для особистого спокою, стабільності і достатку» [112, с. 168]. Важливим аспектом диференціації творів обох періодів є також характер ставлення персонажів до історичного часу. Так, герої пісень першого періоду (60,6%) «...найчастіше розповідають про сучасні їм історичні події» [112, с. 169], а в піснях другого періоду (після початку «великого західного стрибка») [112, с. 169] переважно «розповідають про своє особисте життя без відсилання до будь-яких подій сучасної їм історії» [112, с. 169].

3.2. Розвиток стилю *classical crossover* в сучасному естрадному вокально-виконавському мистецтві

У світовому естрадно-музичному мистецтві межі ХХ – ХХІ ст. широко репрезентовані різноманітні сучасні стилі та жанри. Правомірно констатувати той факт, що стильове розмаїття стало однією із головних ознак, котра характеризує сучасне музичне виконавство естрадного напрямку. Як слушно підкреслює Н. Дрожжина: «... сучасна естрадна музика – складний конгломерат жанрів, виконавських стилів та напрямків» [41, с. 1]. На сьогоднішній день існує чимала кількість досліджень у галузі естрадно-вокального мистецтва, присвячених висвітленню багатьох пов'язаних з нею аспектів. Втім, незважаючи на це, зазначена проблематика загалом дотепер залишається недостатньо розробленою у сучасному музикознавстві, насамперед у сфері теоретичного визначення багатьох явищ популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зокрема, специфіки окремих її стилів та жанрів. Одним з таких явищ є стиль *classical crossover* (класичний

кросовер), який отримав значної популярності й став одним з провідних в світовому естрадно-музичному просторі межі ХХ–ХХІ ст.

Дослідник А. Бондаренко у статті «До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками» надає певну класифікацію основних напрямів, стилів і жанрів сучасного естрадно-музичного мистецтва, вказуючи при цьому на наявність значної кількості синтетичних «перехресних напрямків» (з англійської – *crossover genre*), котрі виникли внаслідок їх взаємопоєднання. До таких напрямів А. Бондаренко відносить *блюз-рок, фольк-рок, джаз-рок, ембієнт-індастріал* [24, с. 75].

Саме таким є й стиль *classical crossover* (класичний кросовер), що набув суттєвого розвитку у контексті естрадно-вокального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст., віддзеркалюючи магістральну для цієї доби тенденцію до синтезу різних культур та відповідних ним мистецьких явищ.

Дефініція поняття *класичний кросовер* є щільно пов'язаною з його змістом. *Classical crossover*, або *класичний кросовер* (з англійської *classical* – «класичний», *crossover* – «перетинати», дослівно – «перетинати класичну музику, вийти за її межі») – це сучасний стиль, оснований на гармонійному поєднанні елементів класичної та популярної (*non-, рок-* тощо) музики. Він виник у 70-х роках минулого століття внаслідок експериментальних поєднань класичної музики та року, а потім до нього увійшли ще й *non-* та електронна музика [151]. Цей стиль, що застосовується як у вокальній, так в інструментальній й електронній музиці (часто – у їх тісній взаємодії) отримав широку популярність. Л. Данько у дисертації «Музичний напрям *classical crossover* в сучасній аудіовізуальній культурі» пропонує визначення *класичного кросоверу* «як сучасного музичного напрямку, що ґрунтується на творчому синтезі стильових особливостей академічної музики та актуальних звучань “нових масових жанрів ХХ століття”» [37, с. 6].

Привертає до себе увагу той факт, що один із найвідоміших щотижневих американських журналів «Billboard», котрий висвітлює основні події в царині музичної індустрії, створив окремий чарт серед своїх хіт-

парадів спеціально для стилю *класичний кросовер*. Цей стиль був настільки популярним, що увійшов до списку номінацій славнозвісної премії «Grammy», визначення переможців якої проходить у США [155].

Т. Сідлецька у роботі «Особливості масової музики як культурного й соціального феномена» стверджує, що на сучасному етапі розвитку української музичної культури диференціювання напрямів класичної та масової музики стає іноді складним завданням. Дослідниця насамперед зумовлює це тим, що до масової музики почали впроваджуватися елементи академічної культури [111, с. 136]. Ця теза ще раз підкреслює зростаючу роль міжстильових взаємодій у сучасному музичному просторі.

Особливістю створення музичних композицій у стилі *класичний кросовер* є поєднання різних стильових контекстів, значною мірою пов'язане з певним «осучасненням» відомих класичних творів (або їх окремих фрагментів чи тем) шляхом додавання елементів поп-, рок- чи електронної музики (або, нерідко, усього разом). Так, наприклад, подібне «сучасне» естрадно-стилізаційне трактування вже отримали «Пори року» А. Вівальді, неаполітанська народна пісня «Santa Lucia», а також «O sole mio» (музика Дж. Капура, слова Е. Капуа), тощо. Інший варіант створення композицій у стилі *класичний кросовер* пов'язаний із протилежним процесом «вплетіння» оперного вокалу до естрадної пісні, яка при цьому загалом може звучати під супровід симфонічного оркестру. Яскравим прикладом цього є італійська пісня «Volare» (автори Д. Модуньо та Ф. Мільяччо), що отримала нову «класичну» інтерпретацію у виконанні англійського співака Р. Уотсона.

Характеризуючи загальні ознаки *класичного кросоверу*, Л. Данько відмічає, що в межах цього стилю «високий професіоналізм та естетика академічного композиторсько-виконавської творчості поєднуються <...> з сучасними тенденціями в галузі масових музичних жанрів» [37, с. 3]. Дослідник зазначає, що «Феномен classical crossover'у необхідно розглядати як результат діалогу між “елітарним” і “масовим” видами мистецтва, що має давню традицію. Активізації цього діалогу сприяли художні та технологічні

особливості епохи постмодернізму, в першу чергу – прагнення до стильового синтезу, зближення з масовою культурою, технологізація» [37, с. 7–8].

Нерідко в процесі обробки у піснях може змінюватися також мовний контекст виконання: наприклад, англійську мову замінюють італійською, іспанською чи будь-якою іншою. Так, пісня «My Heart will go on» (музика Дж. Хорнера, слова Дж. Корнера й У. Дженнінгса) з кінофільму «Титанік», яку співала Селін Діон, пізніше пролунала у виконанні Сари Брайтман італійською мовою – «Il mio cuore va». Підкреслимо, що поряд зі зміною основної мови пісні, у стилі *classical crossover* трапляються й випадки її виконання двома чи більше мовами. Зокрема, пісня «Con te partirò» (музика Ф. Сарторі, слова Л. Кварантото), яка в оригіналі у виконанні А. Бочеллі звучала італійською, згодом набула великої популярності у двомовній версії «Time to say goodbye», виконаній вокальним дуєтом С. Брайтман – А. Бочеллі водночас англійською та італійською мовами. Для створення творів у даному стилі при аранжуванні класичних першоджерел нерідко використовується непритаманний для них інструментарій (електрогітара, синтезатор тощо).

Слід зазначити, що згідно зі стилем *класичний кросовер* естрадно-вокальними виконавцями була переосмислена, аранжована й трансформована чимала кількість популярних класичних творів (зокрема оперних арій і ансамблів), серед яких пісенька Герцога «La donna è mobile» з опери Дж. Верді «Ріголетто», хор половецьких дівчат «Відлітай на крилах вітру» з опери О. Бородіна «Князь Ігор», арія Калафа «Nessun Dorma» з опери Дж. Пуччіні «Турандот», «Ave Maria» Й. С. Баха – Ш. Гуно, «Ave Maria» Ф. Шуберта, «Дует квітів» з опери Л. Деліба «Лакме», арія «Caro mio ben» Т. Джордані та багато інших (у тому числі й інструментальних) творів.

Із кожним роком в усьому світі збільшується кількість музикантів (насамперед співаків), які тією чи іншою мірою використовують у своїй творчій діяльності стиль *classical crossover*. Серед найвідоміших виконавців, котрі зверталися до цього стилю (або ж дотепер продовжують працювати у ньому), слід назвати уславлене тріо великих тенорів – Л. Паваротті,

П. Домінго, Х. Каррераса (творчий союз яких, заснований в останньому десятилітті минулого століття, проіснував протягом 15 років), тріо у складі М. Кабальє, В. Гришка, М. Баскова («Очі чорні»), дуети М. Кабальє та Ф. Меркюрі («Барселона»; автори пісні Ф. Меркюрі та М. Моран), Ф. Кіророва і Г. Нетребко («Голос»; музика Ф. Кемпе, слова А. Лопатіна), співаків А. Бочеллі, С. Брайтман, А. Сафіну, Р. Уотсона, музичні гурти «Scorpions», «Nightwish», «Metallica», «Gary Moore» та багато ін.

Так, наприклад, звернення до *класичного кросоверу* спостерігається у виконавській творчості популярного італійського співака А. Сафіни, чарівне академічне тенорове звучання голосу котрого можна в повну силу почути під час яскраво емоційних приспівів та кульмінацій у таких піснях, як «Luna tu» (музика R. Musumarra, слова G. F. Pintus), «D'amore» (музика і слова А. Сафіни), «Venecia al tramonto» (музика і слова А. Сафіни) та ін.

В українському естрадно-вокальному мистецтві також можна спостерігати досить широке застосування даного стилю. Дослідниця С. Манько у статті «Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів)» акцентує увагу на тому, що на сучасному етапі поєднання різних стилів у естрадно-вокальній творчості допомагає виконавцям привернути увагу більшої кількості слухачів та досягти успіху: «Сучасний час потребує від артистів яскравого, новаторського та неординарного продукту. Такі незвичні стилістичні комбінації допомагають <...> виконавцям знайти своє місце на музичному олімпі й зацікавити масового глядача незвичним полістилістичним звучанням, що є особливо популярним явищем у музичній культурі, як світовій, так і українській» [79, с. 238].

У цьому контексті слід згадати популярне телевізійне вокальне шоу «Зірки в опері», котре стартувало у січні 2012 р. [46]. Даний проект проходив на сцені Національного академічного театру ім. І. Франка, на якій виступали відомі українські співаки, виконуючи твори під супровід симфонічного оркестру. Переможцями цього шоу стали два вокальні дуети: Джамала –

В. Павлюк та О. Пономарьов – І. Кулик. «Зірки в опері» є одним із перших шоу в Україні, де спостерігалось звернення виконавців до стилю *класичний кросовер*, адже у піснях, котрі лунали на сцені, оперний спів взаємодіяв з поп-музикою, роком тощо [14, с. 143]. Найяскравіше це можна було почути у дуеті Джамали та В. Павлюка, який з великим успіхом виконав саундтрек до фільму про Джеймса Бонда «Tomorrow Never Dies» (автори Шеріл Кроу та Мітчелл Фрум). Дует створив блискучу інтерпретацію цієї пісні, де класичний вокал органічно поєднався з елементами поп-музики, блюзу та соулу. Майстерність артистів отримала відповідну оцінку журі конкурсу, яке виставило виконавцям найвищі бали. Одна із членів журі, В. Лук'янець, зауважила, що в цій пісні відбувалося цілковите змішування таких жанрів, як опера, рок-музика та кінофільм [39], що є характерною особливістю стилю *класичний кросовер*. Незабутнє враження справив й виступ у цьому шоу дуету О. Пономарьова та І. Кулик з піснею «Show must go on» (музика та слова Брайана Мея, гурт «Queen») [96], в якій також відчутна взаємодія оперного співу з рок- та поп-музикою.

Яскравим прикладом стилю *класичний кросовер* є дуетне виконання пісні «Adagio» (музика Т. Дж. Альбіноні, слова Л. Ліст) відомими співаками В. Гришком і Н. Валевською. Особливістю їх інтерпретації цього твору є виконання його українською мовою (в оригіналі пісня звучить італійською мовою, а найбільш популярний варіант – англійською). При цьому чарівне класичне оперно-тенорове звучання голосу В. Гришка органічно поєдналося із проникливим виразним співом Н. Валевської в естрадній манері [19, с. 20–21].

Зазначимо, що цей видатний український тенор неодноразово звертався до подібних стильових пошуків. Так, у дуеті із Є. Власовою він виконував пісню «Про тебе» (музика та слова Є. Власової), в якій також можна почути взаємодію естрадної та оперної вокально-виконавських манер. В. Гришком в ансамблі з Дж. Ларбі та Т. Девальдом були створені нові інтерпретації шедеврів світової музики «O sole mio» (музика Дж. Капура, слова Е. Капуа) та «Funiculi, funicula» (музика Л. Денца, слова П. Турко), позначені синтезом класичного вокалу з рок-музикою. Зазначимо, що у сольних концертних

виступах В. Гришка, виконавська кар'єра якого відбулася насамперед на оперній сцені, також можна виявити елементи стилю *класичний кросовер*. Органічне поєднання класичної та естрадної манер у творчості співака можна спостерігати у таких піснях, як «Яка ти зараз красива» (автор музики та слів В. Гришко), «New York» (музика Дж. Кандера, слова Ф. Ебба) та ін.

Подібне поєднання академічної та естрадної манер співу є властивим й творчості відомого співака О. Пономарьова. Воно знайшло втілення зокрема у його виконанні ліричних пісень «Три поради» (музика І. Шамо, слова Ю. Рибчинського), «Варто чи ні» (музика та слова О. Пономарьова), «Ти дочекайся мене» (музика та слова О. Пономарьова), «Ніченькою темною» (музика та слова О. Пономарьова) та ін. Характерною особливістю виконання О. Пономарьовим цих творів є зумовлене логікою їх музичної композиції та драматургії чергування академічної та естрадної манер співу. Так, куплети, в яких немає кульмінаційних моментів, артист виконує найчастіше в естрадній манері, втім у приспівках та під час кульмінацій його голос, яскраво насичений обертонами, звучить в академічній манері. Зазначимо, що поряд із В. Гришком та О. Пономарьовим стиль *класичний кросовер* використовують у своїй виконавській діяльності й інші українські співаки: Джамала, Т. Кароль, дует «Барселона» та ін.¹⁵

Стиль *класичний кросовер* знайшов яскраве віддзеркалення також у китайському естрадно-вокальному мистецтві межі ХХ – ХХІ ст. Зазначимо, що сучасне китайське мистецтвознавство вже містить чималий корпус наукових праць, присвячених проблематиці, пов'язаній з висвітленням його специфіки, серед яких перш за все назвемо дослідження Ден Янь Янь [172], Кан Вей [176], Хе Чунь Лян [221], Цао Сі та Янь Сінь [225], Янь Чжао [248]. Як вже зазначалося вище, під *класичним кросовером* мається на увазі синтезування певних елементів класичної та естрадної музики. Втім, у

¹⁵ Особливості творчої діяльності українських артистів Джамали та О. Пономарьова, в якій зокрема спостерігається звернення до стилю *класичний кросовер*, розглянуті у публікаціях дисертанта [11; 16; 9; 22;].

контексті китайського мистецтва під поняттям «класичне» може розумітися як європейська академічна, так китайська традиційна музика.

Ден Янь Янь у дослідженні «Використання китайських класичних елементів в естрадному стилі класичний кросовер» відмічає, що в китайському естрадно-вокальному мистецтві одним із проявів стилю *класичний кросовер* є творча взаємодія естрадної музики з китайською класичною поезією, під якою маються на увазі літературні твори, написані у епохи Тан (618–907), Сун (960–1279), Юань (1271–1368), Мін (1368–1644) та Цин (1636–1912). Наприклад, у пісні «Я бажаю, щоб закохані люди назавжди були разом» (музика Лян Хун Чжи) був використаний текст віршу «Мелодія води, що ллється» відомого китайського поета епохи Сун – Су Ши (інше ім'я Су Дун По) (1037–1101). У згаданій пісні, яку виконала співачка Ван Фей, звучить оригінальний текст вірша, написаний стародавньою китайською мовою «*гу вень*» [172, с. 105]. Підкреслимо, що у зазначені давні епохи розвитку китайської культури вірші не лише декламувалися, а й співалися (так, опосередкованим підтвердженням мелодійної інтонаційної основи вірша «Мелодія води, що ллється» є сама його назва). Нажаль, ці старовинні китайські мелодекламаційні розспіви не збереглися до нашого часу.

Яскравим прикладом широкого звернення сучасних естрадних митців (композиторів та вокалістів) до безмежної скарбниці китайської класичної літератури може слугувати зокрема поява великомасштабної музичної програми «Класика назавжди», зйомки якої стартували на Китайському центральному телебаченні (ССТV) у 2018 році. Головною ідеєю даного мистецького проекту є ознайомлення широкої публіки з найкращими досягненнями класичної китайської літератури, збереження її великих традицій, а також відродження та популяризація її художньої спадщини шляхом творчої взаємодії з естрадно-вокальним мистецтвом.

Згідно з умовами цієї програми (головними режисерами якої є Тянь Мей та Ван Нін), один із учасників – співак – виконує сучасний естрадний твір, в основу якого покладений вірш китайських поетів вищезгаданих епох,

при цьому мелодія пісні нерідко супроводжується звучанням не лише традиційних китайських, а також й іноземних (класичних і естрадних) інструментів. Після виконання цієї пісні провідні китайські фахівці з літератури та музичного мистецтва аналізують прослуханий твір, виявляючи його художню значущість й актуальність. У фіналі програми, згідно з думкою журі та результатами народного голосування, обираються десять найкращих виконавців – переможців програми «Класика назавжди».

За недовгий термін існування цієї програми в ній вже прозвучала значна кількість пісень. Однією з найвідоміших серед них є «Острів на річці» (музика Цзінь Тяна та Ван Сао Сюя), яку виконав популярний співак Цзінь Чжи Вень. В основу даної пісні був покладений один із поетичних творів з великої пам'ятки китайського народу – «Книги пісень та гімнів» («Шицзін»). Іншими прикладами поєднання китайської класичної поезії та сучасної естрадної музики є пісня «Води річки Янцзи прямують на Схід» (музика Гу Цзянь Фень, співак Ян Хун Цзи), створена на слова вірша «Розповідь про епохи Цинь та Хань» китайського поета епохи Мін – Ян Шень (1488–1559), а також авторська пісня Ху Де Фу «Сумувати за осінню» на вірші поета епохи Юань – Ма Чжи Юань (прибл. 1251–1321).

Одним із найяскравіших номерів програми «Класика назавжди» є пісня «Лісао» (музика Цзінь Мінь Ци), створена на вірші стародавнього китайського поета епохи Чжоу – Цюй Юань (340 р. до н. е. – 278 р. до н. е.). Цей твір отримав визнання у виконанні естрадної співачки Гун Лінь На, в творчості якої спостерігається поєднання естрадної та народної вокальних манер. Зазначимо, що в даній пісні можна почути звучання хору, а також колоритних традиційних китайських (китайська флейта, піпа, стародавній військовий барабан) та європейських (валторна) інструментів. Яскравою родзинкою цього номеру стало звучання стародавнього інструменту *бяньчжун* (великий інструмент, який складається з чималої кількості дзвонів різних розмірів). Примітно, що він був сконструйований за зразком

бяньчжуна, виготовленого ще в епоху Чжоу (приблизно три тисячі років тому!) та знайденого у 1978 р. на археологічних розкопках у провінції Хубей.

Тож, завдяки програмі «Класика назавжди» та іншим подібним мистецьким проектам, сучасна естрадно-вокальна музика значно підвищує свій рівень, стаючи по-справжньому пізнавальним та глибоко змістовним видом мистецтва, в якому знайшли своє втілення найкращі надбання китайського традиційного мистецтва і культури.

Як зазначалося вище, в китайському естрадно-вокальному мистецтві в рамках стилю *класичний кросовер* спостерігається міксування естрадних та класичних (зокрема європейських академічних) традицій. Одним із проявів цієї взаємодії є «колажне» наведення в контексті поп-музики мелодико-тематичних «цитат» із найвідоміших творів світової класики. Так, у пісні «Я не вмію співати» (музика Edmond Tsang, слова Хуан Вей Вена) звучать фрагменти з «Рапсодії на тему Паганіні» С. Рахманінова та з «Кампанелли» Ф. Ліста. Сам же твір написаний у жанрі *естрадної пісні юеською мовою*, й, відповідно, цією мовою виконується. Мелодійною основою авторської пісні співачки Чень Хуей Лінь є менует соль мажор Й. С. Баха з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах». У пісні «Ми» (музика Л. Бетховена і Дун Дун Дуна, слова Чень Сі), яка лунає у відомому сучасному телесеріалі «Ода до радості» у виконанні співаків Лю Тао, Цзян Сінь, Ван Цзи Вень, Ян Цзи та Цяо Сінь, звучить тема «Оди до радості» Л. Бетховена (на що, власне, вказує назва цього телесеріалу). Фрагменти з музики «Оди до радості» використані також у запальній пісні «Велика радість» рок-гурту «Травень» (музика Л. Бетховена і Ши Тоу, слова Чень Сінь Хуна), написаній у стилі поп- та рок-музики. Інша популярна бетховенська мелодія (основна тема «До Елізи») покладена в основу пісні «Lolita» (музика Л. Бетховена і Сяо Хе, слова Ван Чжена), яку виконує співачка Чжо Я Цзюнь.

Стиль *класичний кросовер* має прояв й у паралельному застосуванні китайськими співаками як естрадного, так й європейського академічного вокалу. Приклади такого поєднання можна віднайти у виконавській творчості популярного співака Хань Лея, у піснях якого «Позичити у неба 500 років»

(музика Чжан Хун Гуана, слова Фань Сяо Біна), «Кохана троянда» (аранжування музики та слів Ван Лобіня), «Чекати» (музика Чжан Хун Гуана, слова Гегень Таньа) можна почути застосування класичної манери співу (зокрема в кульмінаційних моментах). Синтез естрадної та класичної вокальних манер є властивим й співачці Лю Мей Лін, яка застосовує його зокрема при виконанні славетної пісні «Катюша» (музика М. Блантера, слова М. Ісаковського, обробка Лю Чжоу). Зауважимо, що артистка на високому професійному рівні володіє академічною вокальною манерою, демонструючи красивий тембр, широкий діапазон та блискуче виконання колоратур й іншої складної мелізматики. Великою популярністю у китайської публіки користується також співачка Пін Ань, яскравим прикладом виконавської творчості котрої став легендарний хіт «Я люблю тебе, Китай» (музика і слова Ван Фена), у якому простежується синтез естради та класики.

Ще одним напрямом стилю *класичний кросовер* в естрадно-вокальному мистецтві Китаю є взаємодія сучасної естрадної музики з історичною національною музично-драматичною традицією, проявами якої є цитування мелодій з традиційних китайських опер та використання вокально-виконавських манер, властивих зокрема пекінській опері (*цзіньцзюй*) та ін. Серед творів, що репрезентують цей напрям, слід насамперед назвати пісні «Нова нетвереза імператриця», «Одна ніч у Пекіні» та ін. У жартівливій пісні «Нова нетвереза імператриця» (музика та слова Ху Лі), яку виконав співак Лі Юй Ган, ознаки даного напрямку виступають на рівні використання елементів мелодії (зокрема у приспіві) з відомої пекінської опери «П'яна імператриця» та застосування характерної вокальної манери у рамках оперного амплуа «дань»¹⁶. У знаменитому хіті «Одна ніч у Пекіні» (музика Чень Шена, слова Лю Цзя Хуей та Чень Шена), який пролунав у дуетному виконанні відомих співаків Чень Шена та Лю Цзя Хуей, обидва артисти також звертаються до

¹⁶ Амплуа «дань» у пекінській опері передбачає жіночі ролі, які упродовж століть виконувалися виключно чоловіками (жінки-актриси уперше з'явилися на китайській сцені лише наприкінці ХІХ ст.), тож у даному випадку вокаліст виступає в жіночій ролі, виходячи з традиційних вимог до цього амплуа.

традиційних амплуа пекінської опери. Так, Чень Шен використовує вокальну манеру, притаманну амплуа «*лао шен*» (амплуа «шен» загалом передбачає чоловічі ролі; одним з його традиційних різновидів є «*лао шен*» – старий шен, тобто, чоловік похилого віку), а у виконанні співачки Лю Цзя Хуей помітно застосування манери, властивої амплуа «*хуа дань*» (молода жінка, дівчина).

Підводячи підсумки вищевикладеного, зазначимо, що стиль *класичний кросовер*, який набув широкої популярності у світовому музичному мистецтві, виявився природно вписаним до художнього контексту сучасної китайської естради завдяки своїй співзвучності до загалом притаманного культурі Китаю тяжіння до синкретичності та стильового синтезу.

3.3. Мистецька діяльність композиторів Лі Цзінь Хуея та Чжоу Цзелюня у сфері вокальної естради

3.3.1. Композиторська творчість «Короля китайської естрадної музики» Лі Цзінь Хуея

Основоположником китайського естрадно-вокального мистецтва є відомий композитор, продюсер та літератор **Лі Цзінь Хуей** (1891–1967), який зробив неоціненний творчий внесок у розвиток цієї сфери. Майбутній митець народився 5 вересня 1891 р. у м. Сянтань, провінція Хунань. Його батьки були культурними діячами, які намагалися надати синові гарної освіти як національного, так і західного зразку. Ще у шкільні роки Лі Цзінь Хуей навчався європейській музиці, основні галузі якої (гру на фортепіано, теорію музики та ін.) згодом продовжує самостійно опановувати під час навчання в Хунаньському педагогічному університеті (м. Чанша) за спеціальністю «Література». В 1912 р. він закінчує університет і одразу займає посаду головного редактора газети «Щотижневик Китайської республіки». З 1914 р. він також працював у книжковому видавництві «Хунвень» (м. Чанша), займаючись написанням шкільних підручників. З 1918 р. Лі Цзінь Хуей став вільним слухачем Пекінського університету, де відвідував заняття з музики

та літератури. В цей період він стає активним учасником і почесним членом заснованого в 1919 р. «Музичного дослідницького товариства Пекінського університету». Дане музичне товариство, членами котрого були визначні китайські композитори, виконавці, викладачі та інші діячі мистецтва, а очільником – ректор університету Цай Юань Пей, стало на той час найвідомішим у країні. Головним своїм завданням товариство вважало організацію різноманітних концертів, завдяки котрим здійснювалася пропаганда музичного мистецтва у країні. У таких концертах особлива увага приділялася саме популяризації нових та малознайомих для китайської публіки сучасних музичних творів [208, с. 14]. Будучи активним учасником товариства, Лі Цзінь Хуей займається організацією концертних виступів оркестру народних інструментів «Сяо Сян», а згодом стає його головним керівником. Поряд із цим, митець збирає китайські народні пісні, а також розпочинає композиторську діяльність.

Сучасний музикознавець Сунь Цзі Нань, який вважається одним з найавторитетніших дослідників творчості Лі Цзінь Хуея, у монографії «Лі Цзінь Хуей і його композиторська школа», присвяченій вивченню життєвого і творчого шляху легендарного митця, підкреслює особливе значення його діяльності у «Музичному дослідницькому товаристві Пекінського університету» для заснування китайського естрадного-вокального мистецтва: «Будучи членом товариства, Лі Цзінь Хуей на власному досвіді поступово переконувався у тому, що під час концертних виступів виконавців переважній більшості китайської публіки (значна кількість яких була звичайними працівниками) більше подобається слухати легкі для сприйняття та розуміння музичні твори, у яких мелодія і текст є простими для швидкого запам'ятовування. Подібний досвід згодом послужив міцним підґрунтям для заснування митцем естрадно-вокального мистецтва у Китаї» [208, с. 14].

З 1919 р. Лі Цзінь Хуей починає працювати на посаді головного редактора газети «Щотижневик для громадянського суспільства», спеціально зорієнтованої на працююче населення. Завдяки цьому виданню прості

китайці були у курсі важливих і цікавих подій та заходів, що відбувалися у культурно-мистецькому житті країни. Значна увага у даному щотижневику приділялася саме висвітленню тогочасного розвитку музичного мистецтва у Китаї. Окрім цього, на сторінках газети можна було побачити статті на теми встановлення демократії у країні, підтримки розвитку освіти й науки, тощо. Саме тому «Щотижневик для громадянського суспільства» набув найбільшої популярності у читачів серед значної кількості газет, які видавалися тоді у Китаї. З кожним випуском кількість його продаж значно зростала, а тому нерідко доводилося перевищувати запланований тираж.

Редакторська робота, як і членство в «Музичному дослідницькому товаристві Пекінського університету», суттєво вплинула на подальшу композиторську (й продюсерську) діяльність Лі Цзінь Хуея. Як підкреслює Сунь Цзі Нань, китайському робітничому населенню дуже подобалося читати щотижневик, зміст якого цілком задовольняв їх інтереси та вподобання; тож саме спостерігаючи за цим «...Лі Цзінь Хуей остаточно зрозумів, що поряд з газетою виникла необхідність також у створенні нової музики, яка була б цікавою та доступною для подібної групи населення. Так виникла ідея щодо створення пісень естрадного напрямку» [208, с. 14] (*пер. мій. – А. Б.*).

Як зазначалося вище, Лі Цзінь Хуей поряд із композиторською діяльністю активно займався збиранням національного пісенного фольклору. Так, завдяки наполегливій праці митця вийшли у світ два збірники: 1) «Ноти для китайських народних інструментів» (до якого переважно увійшли твори, написані Лі Цзінь Хуеєм) та 2) «Зібрання народних пісень». Ці збірники поділялися на окремі частини, кожна з яких була присвячена музиці різних провінцій Китаю. Крім цього, в них були опубліковані окремі статті, в яких розповідалося про європейську музику, в тому числі й естрадного напрямку. Нажаль, ці збірники не збереглися до теперішнього часу, але їх величезне історичне значення для розвитку музичного мистецтва Китаю є неоціненним.

«Золотим періодом» творчого шляху Лі Цзінь Хуея вважаються 1921–1935 роки, саме на які припадає найактивніша різнобічна діяльність митця як

композитора, редактора газети та журналу, продюсера тощо. Згідно із наказом Міністерства освіти Китайської республіки у 1923 р. було надруковано «Новий шкільний підручник», призначений для вивчення китайської літератури, який містив велику кількість віршів, літературних творів, а також дитячих історій. Зауважимо, що цей підручник був одним із перших, виданих китайською загальнодержавною мовою (*путунхуа*).

Лі Цзінь Хуей завжди прагнув працювати задля розвитку та процвітання своєї країни, тож популяризація єдиної загальнокитайської державної мови була дуже важливим кроком до цього. Тому композитор починає створювати дитячі пісні на вибрані поетичні та прозаїчні тексти саме із «Нового шкільного підручника». Саме так з'явилися перші твори у жанрі *дитячої пісні*¹⁷, серед яких найвідомішими стали «Старий дідусь», «Дві маленькі кізочки», «Музика у небі», «Старий горобець», «Тигреня, котре стукає у двері», «Квіти чотирьох пір року», «Квітка та метелик» та ін.

У 1921 р. Лі Цзінь Хуей стає керівником заснованого ним у Шанхаї оркестру, у якому використовувався як традиційний китайський (*nina*, *ерху*, барабан *гу*, флейта *ді*) так і європейський (скрипка, віолончель та ін.) музичний інструментарій. Зазначимо, що сам митець при цьому грав на скрипці. Даний оркестр брав активну участь у чисельних міських концертах, де нерідко акомпанував виступам китайських співаків.

Одним із найплідніших років «золотого періоду» є 1922 р., упродовж якого композитором було написано значну кількість музичних творів. Деякі доволі масштабні з них, основані на органічному поєднанні співу з хореографією, отримали назву *пісенно-танцювальна вистава*, або ж китайською *ге у цзю*; (*ge wu jiu*; *ge* – «пісня», *tiao wu*, або *wu* – «танцювати», *jiu* – «вистава»). Найвідомішими з цих творів композитора є «Фея винограду», «Бідолашна Цю Сян», «Літній одяг». У цих творах, невеличких за своєю тривалістю, відчувається значний вплив китайського традиційного музично-

¹⁷ Про жанрову специфіку *дитячої пісні* див. у розділі 2.

драматичного мистецтва, насамперед пекінської опери (*цзінцзюй*), найхарактернішою особливістю якої є синтетичність, адже в ній гармонійно сполучуються спів, драма, мовлення, хореографія, акробатика, фехтування, мистецтво кунг-фу та ін. Подібна синкретична взаємодія музики (вокальної та інструментальної) та хореографії спостерігається і в цих спектаклях.

Підкреслимо, що синтетичність є однією з ключових ознак, загалом властивих китайській музичній культурі, та є її особливою «родзинкою». Історичну роль цієї синтетичності слушно підкреслює Г. Шнеерсон: «Розуміння музики як синтетичного мистецтва звуку, слова та жесту пронизує всю китайську філософію мистецтва, воно є незмінним упродовж усієї багатовікової історії китайської культури та зберігає своє значення й у наш час» [147, с. 31].

Повертаючись до вищезазначених музично-танцювальних вистав Лі Цзінь Хуея, зауважимо також, що згодом з них виокремилося чимало пісень, котрі полюбилися китайським слухачам, отримавши значне поширення та величезну популярність. Саме ці твори вважаються першими жанровими репрезентантами китайської естрадної пісні.

У 1927 р. Лі Цзінь Хуей засновує у м. Шанхай першу в країні «Китайську професійну вокально-танцювальну школу» та стає її директором. Зауважимо, що окрім практичних уроків з вокалу та хореографії учні цієї школі мали змогу на спеціально відведених лекційних заняттях знайомитися з досягненнями європейського музичного мистецтва як класичного, так й естрадного напрямів. Зазначимо, що упродовж 1920–1930 рр. митцем було створено значну кількість естрадних пісень, котрі знайшли широке розповсюдження як у Китаї, так і в інших азійських країнах (Сінгапур, Малайзія, Філіппіни), отримавши великий успіх у слухачів.

Наприкінці 1920-х рр. Лі Цзінь Хуей починає писати естрадні твори для дорослої аудиторії в жанрі сучасної пісні (*шидайцюй*)¹⁸. Чжан Янь у статті «Дослідження *шидайцюй* у творчості Лі Цзінь Хуея» виділяє три головні

¹⁸ Про специфіку цього жанру вже йшлося у підрозділі 2.1. дисертації.

принципи, яких дотримувався Лі Цзінь Хуей при створенні *шидайцюй*: 1) доступність і зрозумілість для сприйняття та виконання, орієнтація на масову демократичну аудиторію; 2) синтез національних та західних музичних традицій; 3) опора на китайську класичну поезію [235, с. 64].

Найвідомішими творами, написаними Лі Цзінь Хуеєм в жанрі *шидайцюй*, є «Маленький дощик», «Долина персиків», «Пісня про продаж квітів», «Не можна зачинити», «Тече вода, падають квіти» та ін.

Підкреслимо також, що у вищезгаданий період Лі Цзінь Хуей поряд із величезною композиторською, виконавською, музично-педагогічною та музично-організаційною діяльністю активно виступає й як продюсер, просуваючи насамперед творчість відомого в той час естрадного вокально-танцювального гурту «Яскравий місяць». З 1940 по 1949 рр. митець працює як автор музики до низки кінострічок на «Китайській кіностудії» (м. Чунцін). Після 1949 р. й до кінця свого життя Лі Цзінь Хуей продовжує працювати в галузі кіномузики на Шанхайській кіностудії, де створює багато популярних естрадних пісень до кінофільмів. Помер Лі Цзінь Хуей від тяжкої хвороби 15 лютого 1967 р. [191, с. 107]

Проведений аналіз композиторського доробку Лі Цзінь Хуея переконливо доводить новаційний характер пісенної творчості митця та її жанрово-стильове багатство. В дисертації вже неодноразово зазначалося, що саме цей видатний композитор та культурний діяч є «батьком» китайського вокально-естрадного мистецтва як такого й фундатором цілої низки основоположних для цієї галузі жанрів, серед котрих особливе місце посідають такі, як *пісенно-танцювальна вистава*, *дитяча пісня*, *сучасна пісня (шидайцюй)*¹⁹ та *лірична пісня*²⁰. У творах Лі Цзінь Хуея простежується значна опора на національно музичний фольклор, традиційну китайську оперу, іноземні (насамперед європейські та американські) мистецькі традиції, а також відчувається вплив китайської стародавньої музики та літератури

¹⁹ Детальніше про це див. у підрозділі 2.1.

²⁰ Детальніше про це див. у підрозділі 2.1.

[219, с. 58–59]. Сучасний дослідник Фен Чунь Лін у статті «Роздуми щодо створення Лі Цзінь Хуеєм естрадних пісень» стверджує, що новаторство Лі Цзінь Хуея полягає у тому, що він був одним із перших китайських музикантів, котрий здійснив органічний синтез китайських національних мелодій, естрадної музики з джазовим стилем (зокрема вокальної манери виконання, пов'язаної з використанням імпровізацій, характерних ритмів та специфічного музичного інструментарію: тромбон, труба, саксофон, фортепіано, барабан) та певних елементів, властивих західній танцювальній музиці (танго, фокстроту тощо) [219, с. 58–59] (*пер. мій. – А. Б.*).

Таким чином, підводячи підсумки, зазначимо, що мистецька діяльність Лі Цзінь Хуея стала великим внеском до розвитку китайської музичної культури ХХ ст. в цілому та естрадно-вокального мистецтва зокрема.

3.3.2. Творчість Чжоу Цзелуня та її роль у формуванні *китайського стилю* сучасної естрадної музики

У розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. значне місце посідає творча діяльність популярного співака, композитора, продюсера та актора **Чжоу Цзелуня**²¹ (народився у 1979 р. у м. Сінбей, Тайвань), яка відіграла велику роль у формуванні *«китайського стилю»*, саме котрий домінує в зазначеній сфері в нашу добу. Репрезентацію цього стилю в творчості даного митця підкреслює зокрема сучасний дослідник Ю Цзін Бо, який відмічає: «Одним з відомих представників сучасної китайської естради, в творчій діяльності якого можна значною мірою спостерігати широке застосування *«китайського стилю»*, слід вважати музиканта Чжоу Цзелуня» [243, с. 218]. Творчі досягнення Чжоу Цзелуня відомі не тільки в Китаї, а й у всьому світі. Митець є багаторазовим лауреатом престижних національних та міжнародних музичних премій, серед яких зокрема чотири нагороди «World Musik Awards» (2004 р., 2006 р.,

²¹ Митець відомий й під ім'ям Чоу Джей.

2007 р., 2008 р.). У 2003 р. у всесвітньовідомій газеті «Нью-Йорк таймс» було опубліковано окрему статтю про Чжоу Цзелуня, яку було розміщено на першій сторінці видання. В 2008 р. музикант отримав найпрестижнішу китайську премію «Золота мелодія» у номінації «Найкращий композитор» за свій авторський хіт «Зелена квіткова порцеляна». У 2009 р. авторитетний китайський телевізійний канал Сі-Ен-Ен (CNN) визнав Чжоу Цзелуня одним із найвпливовіших людей в Азії. У цьому ж році за сольний альбом «Козеріг» митець знову був удостоєний премії «Золота мелодія» у номінації «Найкращий співак, який виконує пісні загальнокитайською мовою» (*путунхуа*). У 2010 р. популярний американський журнал «Fast Company» включив Чжоу Цзелуня до рейтингового списку «100 найкращих світових творчих діячів», а в 2012 р. знаменитий журнал «Форбс» визнав його «Найвідомішим китайцем».

На цьому мистецькі досягнення Чжоу Цзелуня не закінчуються, адже він й надалі активно продовжує свою творчу кар'єру. Визначаючи суттєву культуротворчу роль цього митця, мистецтвознавець Бі Юй Хун надає такої оцінки: «Чжоу Цзелунь вважається одним із найбільш популярних сучасних китайських співаків не тільки в Азії, а і в усьому світі» [156, с. 55]. Зауважимо, що Чжоу Цзелунь отримав широке визнання й велику кількість нагород, виступаючи водночас у якості як композитора, так і співака. Слід підкреслити, що таке поєднання композиторської та виконавської діяльності є загалом характерним для китайського естрадно-вокального мистецтва.

Як вже зазначалося раніше, Чжоу Цзелунь є одним із перших музикантів, у творчості котрих відбувалося формування так званого *китайського стилю* в національному естрадно-вокальному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст. Цей стиль є яскравим втіленням ідеї культурного діалогу Схід – Захід, що знайшла художнє відображення у прагненні до подальшого поєднання змістовних та мелодико-інтонаційних засад китайського традиційного мистецтва з жанрово-стильовими ознаками сучасної іноземної популярної музики (поп, рок, ар-н-бі, кантрі, хіп-хоп).

Тож композиторська та виконавська творчість Чжоу Цзелуня значною мірою пов'язана саме з становленням та розвитком *китайського стилю*. Саме це підкреслює, зокрема, сучасний китайський дослідник Ван Юн Хуей, характеризуючи специфічну національну стильову атрибуцію пісенної творчості музиканта: «Значна кількість пісень Чжоу Цзелуня являє собою найяскравіший приклад застосування *китайського стилю*» [162, с. 74].

Творчий доробок Чжоу Цзелуня складає понад 100 пісень, понад 20 авторських альбомів. Артист багаторазово брав участь у різноманітних концертах і шоу-проектах. Окрім цього, він здобув чималої популярності як кіноактор, автор музики до чималої кількості китайських кінофільмів, серед яких: «Шукати Чжоу Цзелуня» (2003 р.), «Хо Юань Цзя» (2006 р.), «Тянь Тай і кохання» (2013 р.) та ін., а також виконавець пісень, що звучать в них. Серед пісень, написаних митцем у *китайському стилі*, найвідомішими хітами стали «Зелена квітка порцеляна», «Східний вітер», «Волосся як сніг», «Запах рису», «Ромашка», «Пробач», «Людина, що наслідує конфуціанство».

Однією із найпопулярніших пісень, створених композитором, є його легендарний хіт «Зелена квітка порцеляна» (вірші Лі Цин Чжао в обробці Фан Вень Шана), що увійшов до альбому «Я дуже зайнятий» (2009 р.). Цей твір написаний на фрагмент тексту одного із віршів відомої поетеси епохи Сун (960–1279) – Лі Цин Чжао (1084–1155), який входить до її збірника «Ци Лунь». Пісня «Зелена квітка порцеляна», в якій відчувається самотній національний колорит, являє собою яскравий приклад *китайського стилю*.

Звучання цього твору, його ніжна та граціозна мелодія ніби змальовує витончену китайську порцеляну. Пісня витримана у пентатонічному ладі, її мелодія розвивається плавно, без реєстрових стрибків, у помірному темпі.

Дослідниця Сюй Цяо Лян у статті «Художні особливості естрадної музики, створеної у китайському стилі (на прикладі пісні “Зелена квітка порцеляна” Чжоу Цзелуня)» акцентує увагу на мелодійних особливостях даного твору, пов'язаних з необхідністю співати один звук на один ієрогліф [211, с. 51]. Виконання одного ієрогліфу на кожний звук робить

пісню легкою для сприйняття і запам'ятовування. Нагадаємо, що подібна особливість простежується й у жанрі *шкільної пісні*, що є першим репрезентантом китайської естрадно-вокальної музики.

Характерною ознакою *китайського стилю* є паралельне використання в музиці пісні «Зелена квіткова порцеляна» традиційних китайських (*цинь*, *піпа*, бамбукова флейта *ді*, *гучжен*) та сучасних європейських (гітара, барабани, синтезатор тощо) музичних інструментів.

Пісня «Східний вітер» (в текстовій обробці Фан Вень Шана) також створена Чжоу Цзелунем у *китайському стилі*. Цьому твору, в якому розповідається про кохання двох молодих людей, які сумують один за одним у розлуці, притаманний ліричний, мрійливий характер. Як і в пісні «Зелена квіткова порцеляна», музиці «Східного вітру» притаманні спокійна плавна мелодія, що розвивається без широких інтервальних стрибків, широке застосування пентатонічного ладу, а також зіставлення звучання китайського (*ерху*, *гучжен*, *піпа*) та іноземного (фортепіано, синтезатор, барабани тощо) інструментарію. В основу вербального тексту «Східного вітру» був покладені уривки з низки віршів визначних поетів епохи Сун (X–XIII ст.), а саме: вірш «Повільно розкажу. Шукаю-Шукаю» Лі Цин Чжао; вірш «Коли зав'яне весняна квітка та зайде осінній місяць» китайського імператора, поета, музиканта та каліграфа Лі І (937–978), вірш «Шпилька у формі феніксу» поета Лу Ю (1125–1210) [214, с. 40] (*пер. мій. – А. Б.*).

Дослідник Сюе Жуй Чжи, аналізуючи композиторський доробок Чжоу Цзелуня, акцентує увагу на тому, що митець використовує у своїх творах сучасну китайську та іноземну музику, які поєднує з літературними творами, що репрезентують китайську стародавню культуру. На думку науковця, це сприяє широкій популяризації цих пісень, у яких втілюється глибокий зміст, а також віддзеркалюються справжні людські почуття та переживання. Як підкреслює Сюе Жуй Чжи, твори Чжоу Цзелуня користуються особливим успіхом серед китайської молоді [210, с. 56] (*пер. мій. – А. Б.*).

Однією з найяскравіших та найзапальніших пісень у композиторському доробку Чжоу Цзелуня є його твір «Хо Юань Цзя» (автор слів Фан Вень Шань). Ця пісня вперше прозвучала у популярному китайському кінофільмі «Хо Юань Цзя» (2006 р.), ставши його невід'ємним атрибутом. У цьому фільмі (також й у пісні) розповідається про реального героя – чоловіка на ім'я Хо Юань Цзя (1868–1910), який майстерно володів бойовим мистецтвом кунг-фу та став засновником шкіл кунг-фу (у Пекіні, Шанхаї, Тяньцзіні та ін.), де сам і викладав. У пісні «Хо Юань Цзя» простежується взаємодія елементів іноземної популярної музики (стилів *реп* та *рок*), *китайського стилю* національної естради, а також традицій пекінської опери *цзіньцзюй*. Звернення до західної музики насамперед проявилось у застосуванні Чжоу Цзелунем вокальної манери у стилі реп, що, відповідно, позначилося й на інструментовці твору (так, в акомпанементі чутно яскраве соло бас-гітари, яке підтримують ударні інструменти). Китайський інструментарій у пісні репрезентують *гучжен*, *ерху*, *піпа*, бамбукова флейта *ді*, гонг, мідні тарілки. Особливий бойовий та рішучий настрій на початку твору створює звучання військових барабанів *чжаньгу* («zhan gu»; zhan zheng – «війна», «військовий», gu – «барабан»). Яскравим колоритним моментом є виконання Чжоу Цзелунем приспіву пісні у вокальній манері, притаманній пекінській опері. Артист співає жіночим голосом, який нагадує манеру, характерну для амплуа *хуа дань* (*хуа* – квітка, *дань* – жіноче начало, тобто молода дівчина), яке в пекінській опері традиційно доручається чоловікам або дівчатам.

Вокально-виконавська манера Чжоу Цзелуня, здебільшого витримана в стилі поп-музики, характеризується проникливістю та щирістю у вираженні емоцій та настроїв. Це підкорює слухачів та дає можливість кожному бажуючому без особливих зусиль заспівати легкі для запам'ятовування, але дуже красиві та цікаві за своїм звучанням мелодії з репертуару артиста. Тому авторські пісні Чжоу Цзелуня завоювали і продовжують завойовувати величезну популярність не лише у китайської аудиторії, а й у всьому світі.

На зазначеному мистецькому шляху у співака з'явилося багато послідовників, котрі продовжують творчо розвивати художній напрям, пов'язаний зі створенням та виконанням пісень у *китайському стилі*. Серед них слід назвати такі імена, як Ху Янь Бінь, Сюе Чжі Цянь, Ван Лі Хунь та ін.

3.4. Творча діяльність видатних естрадних співаків Лі Гуї, Дао Лана, Хань Лея та Са Діндін в контексті стильових процесів у естрадно-вокальному мистецтві Китаю 2-ї пол. XX – поч. XXI ст.

3.4.1. Виконавський стиль Лі Гуї в контексті розвитку естрадно-вокального мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст.

Однією з найяскравіших зірок естрадно-вокального мистецтва Китаю 2-ї пол. XX – поч. XXI ст. є відома співачка **Лі Гуї** (народилася в 1944 р. у м. Куньмін, провінція Юньнань). Професійну музичну та хореографічну освіту артистка здобула, навчаючись спочатку в Хунаньському інституті мистецтв (де вона оволоділа майстерністю китайського класичного танцю), а згодом в Хунаньському педагогічному інституті (вокал, гра на музичних інструментах). З 1961 р. Лі Гуї стає солісткою Хунаньського народного оперного театру «Хуа гу» (*хуа* – «квітка», *гу* – «барабан»). У тому ж році, паралельно з роботою в театрі, вона починає брати активну участь у концертах естрадної музики. В 1964 р. молоду співачку запрошують на головну роль у кінофільмі «Хунаньський “Хуа гу” фільм», талановите виконання якої зробило її дуже популярною на території усього Китаю.

У період Культурної революції (1966–1976), не маючи можливості надалі вести концертну діяльність, Лі Гуї вирішує професійно оволодіти академічною манерою співу. З цією метою вона в 1974 р. їде з провінції до Пекіну, де бере приватні уроки у відомого вокального педагога, професора Китайської консерваторії, директора Китайської вокальної асоціації Цзінь Те Ліна.

Саме з ім'ям Лі Гуї значною мірою пов'язаний початок творчого відродження китайського естрадного мистецтва після подій Культурної

революції. Пісня «Любов до рідного села» (музика Чжан Вай Цзи, слова Ма Цзін Хуа), що вважається першим естрадним твором, написаним у цей період, і яку співачка успішно виконала на одному з концертів 1980 р., стала справжнім хітом. В 1985 р. артистка гастролювала за кордоном, відвідавши Париж, Амстердам та Роттердам та ставши, за ствердженням дослідників Сюе Чжи та Гу Юй, першою співачкою з материкового Китаю, яка виступила з сольними концертами у цих містах [210, с. 14].

В 1986 р. Лі Гуї стає директором організації «Китайська легка музика», одним із завдань якої було поширення естрадно-вокального мистецтва на території Китаю. Артистка організовувала концерти естрадної музики, що відбувалися у Пекіні, Шанхаї, у провінції Хунань та ін. Вона також активно займалася педагогічною діяльністю, виховавши цілу плеяду відомих китайських співаків – продовжувачів її мистецьких традицій, серед яких: Чжан Є, Фу Ді Шен, Жень Цзін, Ван Лі Да, Тан Цзи Сін, Лю Хе Ган та ін.

У 1993 р. Міністерство культури Китаю разом із Китайським центральним кабельним телебаченням спеціально на честь Лі Гуї організували мистецьку програму «Я кажу про долю Лі Гуї», присвячену висвітленню життєвої та творчої діяльності цієї видатної співачки [210, с. 14]. В цій програмі артистка виконала пісню «Доля» (музика Бянь Лю Няня, слова Янь Су), яка користувалася великою популярністю у слухачів.

В Китаї співачка щорічно (понад 20 років!) запрошується до участі у найголовнішому урочистому концерті країни «Свято весни» з нагоди святкування Нового року (за східним календарем). В цьому концерті упродовж багатьох років артистка традиційно виконує свій легендарний хіт «Важко забути цю ніч» (музика Ван Міна, слова Цяо Юй), що став улюбленою піснею, якою традиційно завершується цей новорічний захід.

Багаторічна мистецька діяльність Лі Гуї набула не лише національного, а й світового визнання. В 1999 р. артистка була удостоєна престижної міжнародної нагороди «Grammy Lifetime Achievement Award» за вагомий внесок в індустрію звукозапису. В 2003 р. артистка була запрошена до участі

в урочистому концерті «Перше липня» з нагоди формування комуністичної партії Китаю (1 липня 1921 р.), що проходив у м. Шеньян (провінція Ляонін). У 2005 р. вона гастролювала з сольною концертною програмою у США, з великим успіхом відвідавши такі міста, як Нью-Йорк, Бостон і Філадельфія.

В 2012 р. Лі Гуї з нагоди 50-річчя своєї творчої діяльності виступила зі святковим сольним концертом в Центрі державних зборів (Пекін). В концерті артистка виконала найвідоміші твори зі свого пісенного репертуару, серед яких: «Роза у серці» (музика Лу Цзу Лун, слова Цяо Юй), «Моя Батьківщина Пекін» (музика Яо Міна, слова Янь Су), «Пісня про весну» (музика Гу Цзя Феня, слова Лінь Шу), «Моя стежка» (музика, слова), «Я і моя Батьківщина» (музика Ін Цин, слова Ван Сяо Ліна) та багато ін. На цьому урочистому заході були присутні відомі артисти, родичі артистки, її студенти, друзі тощо. Серед почесних гостей був популярний ведучий центрального китайського телеканалу CCTV, громадський діяч, один з найавторитетніших у Китаї музичних критиків Бай Янь Сун, який у своєму виступі, присвяченому вокально-виконавській творчості ювілярки, підкреслив, що: «Лі Гуї є достойним продовжувачем традиції національного народно-вокального виконавства, і одночасно співакка є нібито піонером, оскільки вона стала однією з перших китайських виконавиць, котра у своїй творчості успішно синтезувала народну, академічну та естрадну манери співу» [178].

Стилістика вокально-виконавської творчості Лі Гуї дійсно вирізняється поєднанням китайської народної, академічної та естрадної співацьких манер. Характеризуючи голос співачки, Нью І Жун зазначає: «В усіх регістрах її голос звучить рівно та згладжено, що є показником наявності професійної вокальної школи. Вона має дзвінкий й одночасно з тим теплий тембр голосу». Її голос настільки виразний, що може дуже точно передавати різні душевні хвилювання, емоції та почуття, що закладені у творі» [198, с. 26].

Виконавський стиль Лі Гуї сформувався під комплексним впливом фольклорної, естрадної та класичної (як китайської, так і європейської) музичних традицій, що проявилось у синтезуванні артисткою різних

співацьких манер. Це надає її голосу чарівного неповторного звучання та особливої своєрідності, а також дозволяє зірці бездоганно й без особливих зусиль виконувати різні за характером та складністю естрадні твори, що суттєво відрізняються за своїм вокальним діапазоном, ґрунтуючись при цьому на мелодиці широкого дихання, часто насиченій мелізматиною [8, с. 116]. Яскравим прикладом доволі складних у вокально-технічному аспекті творів у репертуарі співачки є відомі пісні «Роза в серці» (музика Лу Цзу Лун, слова Цяо Юй), «Моя Батьківщина Пекін» (музика Яо Міна, слова Янь Су) та ін.

Голос Лі Гуї вирізняється особливою виразністю та неповторним чарівним тембром. Залежно від змісту виконуваного твору він може звучати як яскраво, дзвінко й з особливим запалом, так і витончено й ніжно, з переважанням теплих оксамитових обертонів. Співачка володіє своїм голосом, неначе чарівним інструментом, який «малює» дивовижні картини китайської природи [8, с. 116]. Під час співу Лі Гуї можна помітити, що артистка широко використовує головне резонування (здебільшого в спокійних ліричних піснях), а також «усмішкувату» артикуляцію, тому її голос наповнений високими дзвінкими обертонами. Завдяки цьому він набуває «близького» звучання, а тому легко та без особливих зусиль летить у зал. В яскраво емоційних піснях, де голосу необхідно звучати на *mezzo forte* або *forte*, Лі Гуї застосовує мікстове звучання. Співачка має хорошу чітку дикцію, що, в свою чергу, є однією з важливих складових професійної співацької майстерності. Вона добре володіє своїм диханням, і це допомагає їй блискуче й віртуозно виконувати складну мелізматику, якою насичена переважна більшість творів з її репертуару.

Змістовна тематика пісень Лі Гуї представлена темами природи, кохання, лірикою, а також темою любові до рідної Батьківщини. За період своєї активної творчої діяльності артистка виконала понад 500 творів, і кожен з них отримав свою особливу оригінальну інтерпретацію. Найвідомішими піснями з репертуару артистки стали такі твори, як «Любов до рідного села» (музика Чжан Вай Цзи, слова Ма Цзін Хуа), «Альбіція» (музика Ван Міна, слова Лю Го

Фу), «Коли я дорослішаю, я стаю схожою на тебе» (музика Ван Ю Гуя, слова Сун Цин Суна), «Місяць на морі» (музика Лі Цзе, слова Ян Ци Фана).

Отже, виконавському стилю Лі Гуї властиві полістилістичні тенденції, що проявляються у міксуванні естрадної, академічної і народно-національної манер співу, якими артистка володіє на найвищому професійному рівні.

3.4.2. Виконавська творчість Дао Лана у контексті становлення та розвитку сінцзянського стилю у китайському вокальному мистецтві

За останні десятиліття ХХ – початку ХХІ століття в китайському естрадно-вокальному мистецтві можна помітити тенденцію щодо широкого використання музичного фольклору та традиційної музичної культури різних етносів, що історично сформувалися в окремих регіонах країни, а також за її межами. Яскравими прикладами цього є звернення до сінцзянської, тибетської та монгольської музики.

Одним із найвідоміших сучасних артистів китайської естради є співак та композитор **Дао Лан** (справжнє ім'я Ло Лін; народився в 1971 р. у м. Нейцзян, провінція Сичуань), творча діяльність якого присвячена створенню та виконанню пісень у *сінцзянському стилі* естрадної музики.

Стисло окреслимо основні віхи творчої біографії музиканта. Дао Лан (тоді Ло Лін) народився й провів дитинство у мистецькому середовищі сім'ї: його батьки були співаками (артистами сичуаньської опери), а також працювали у державному культурному центрі міста Нейцзян. З раннього віку майбутній митець захоплювався музикою, а з шістнадцяти років вже почав самостійно виступати, співаючи у кафе, а також на міських вулицях (оскільки зі складних матеріальних обставин сім'ї був вимушений заробляти на життя) у різних районах Китаю (у провінціях – Сичуань, Шеньсі, а також у Сінцзяні й Тибеті). В 1991 р. Ло Лін їде до провінції Хайнань, де стає учасником (як співак та виконавець на синтезаторі) музичного гурту «Син землі», у складі якого упродовж 1991–1995 років багато гастролює з концертами у різних містах цієї провінції. У Хайнані артист знайомиться зі своєю майбутньою

дружиною – Чжу Мей, яка родом з Сіньцзяну. У 1995 р. Ло Лінь вирішує разом з дружиною поїхати до Сіньцзяну. По-справжньому зацікавившись та надихнувшись сіньцзянськими народними піснями, музикант ставить собі за мету синтетично поєднати сіньцзянський фольклор та естрадну музику. Для досягнення цієї мети він багато подорожував по різним містам та селам Сіньцзяну, збираючи народні пісні та мелодії. Саме подорожі до Сіньцзяну детермінували появу творчого псевдоніму Дао Лан, обраного собі артистом після поїздки у м. Тарим (Сіньцзян). Один з районів, у якому здебільшого проживають уйгури, котрі іменують себе даоланами, має назву Даолан. Співаку дуже сподобалася місцева музика, традиції, звичаї та загалом культура уйгурів Сіньцзяну, й тому він вирішує пов'язати з нею свою мистецьку діяльність і в знак цього узяти псевдонім Дао Лан [182, с. 115].

Велику популярність в усьому Китаї Дао Лан здобув у 2004 р. завдяки випуску свого першого сольного альбому «Перший сніг у 2002 році», при цьому, за словами дослідника Жун Чжи Цян, диск дуже швидкими темпами розійшовся серед китайських меломанів, хоча артист не прикладав ніяких спеціальних рекламних зусиль для його поширення [175, с. 149]. Успіх цього альбому значною мірою був зумовлений авторською піснею Дао Лана «Перший сніг у 2002 році», яка є змістовним центром усього альбому, зумовивши його назву. Ця пісня посіла перше місце у багатьох хіт-парадах китайської естрадно-вокальної музики.

Зазначимо, що Дао Лан є постійним учасником та переможцем багатьох престижних китайських естрадно-вокальних конкурсів, фестивалів, мистецьких проектів тощо. Він є лауреатом естрадно-вокального конкурсу «Яскрава перлина Заходу» (2004 р.), організатором якого є «Китайський музичний канал». В 2005 р. в рамках відомої програми «Естрадна музика, що лунає китайською мовою, і засоби масової інформації» Дао Лана було обрано найкращим митцем року, який зробив вагомий внесок у розвиток естрадно-вокального мистецтва Китаю, а також визнано найкращим виконавцем, котрий співає твори загально визнаною китайською мовою (*путунхуа*).

У 2005 році, згідно з версією Forbes, Дао Лан посів 13 місце у номінації «Найвідоміший китаєць». У 2009 р. артиста було нагороджено почесним дипломом «Китайська культура» за виконання його авторської пісні «Діти пустелі». У 2009 р. та у 2012 р. за виконання пісень «Одна сім'я» (музика Дао Лана, слова У Бо Вена) та «Кохання це ти і я» (автор музики та слів Дао Лан) Дао Лана було визнано найкращим співаком, який зробив великий внесок у розвиток духовної культури Китаю. Зазначимо також, що з нагоди відкриття Олімпійських ігор, які проходили у Пекіні у 2008 р., саме Дао Лану було надано почесне доручення написати дві пісні, котрими стали твори «Слава» та «В цей момент», які отримали великий успіх у публіки й гідно репрезентували сучасну китайську естрадну музику на всесвітньому рівні.

Упродовж своєї творчої кар'єри Дао Лан вже встиг записати понад 15 сольних альбомів²², що яскраво свідчить про його активну та плідну діяльність – як виконавську, так і композиторську, які є тісно взаємопов'язаними, що й знайшло яскраве віддзеркалення у зазначених альбомах. В 2006 р. артист випустив два сольні альбоми: «Дякую тобі» та «Вовк в овечій шкурі». Серед найвідоміших творів, що увійшли до альбому «Дякую тобі», – авторські пісні Дао Лана «Кохана дівчина», «Кохання це ти і я», «Дякую тобі», «Айлілан та Сайнайму», «Під північним небом».

У 2007 р. виходить альбом «Танцювати разом із вовком». В 2009 р. з'являється альбом «Дао Лан». В цьому альбомі представлені три твори, присвячені Сіньцзяну, – «Найкрасивіше місце – це наш Сіньцзян», «Гарний Сіньцзян» та «Шляхи, що ведуть до Ілі» (Ілі – місто в Сіньцзяні – А. Б.), в яких відчувається своєрідний регіональний колорит. Наприклад, під час виконання пісні «Найкрасивіше місце – це наш Сіньцзян» Дао Лан акомпанує собі на ручному барабані *да бу* (цей інструмент є дуже поширеним серед уйгурів), якому відведена домінуюча роль. У 2011–2012 рр. Дао Лан об'їздив увесь Китай з концертними гастрольними виступами, які мали величезний

²² Майже усі альбоми Дао Лана складаються саме з його авторських творів.

успіх. В 2012 р. його твір «Кохання це ти і я» (музика та слова автора) знову посів перше місце у китайських хіт-парадах.

У своїй виконавській творчості Дао Лан синтезує різні вокальні манери: 1) естрадну; 2) народно-етнічні, характерні для музичного фольклору різних національних меншин Китаю; 3) притаманні китайській традиційній опері. Серед основних співацьких манер, які застосовує Дао Лан, слід виокремити так звану *даолан-мукамську манеру*, поширену в уйгурській національній музичній традиції. Ця манера диференціюється, у свою чергу, на два типи: 1) *чжен шен* («zheng sheng»; zheng – «натуральний», «справжній», sheng – «голос») та 2) *цзя шен* («jia sheng»; jia – «несправжній», «штучний»; sheng – «голос»). В основі манери *чжен шен* лежить спів «на повну силу» голосу (про що, власне, вказує її назва), при цьому нерідко із застосуванням хрипу. Для манери *цзя шен* загалом характерним є переважне використання фальцетного звучання безпосередньо у високому регістрі.

Висвітленню загальних специфічних ознак, властивих *даолан-мукамській манері*, та її ґрунтовному аналізу присвячена стаття «Аналіз сінцзянських народних вокальних манер», авторами якої є Вань Сінь, Сайяла Ебасофу та Ма Цао Юань. Дослідники зокрема приділяють суттєву увагу визначенню виконавського діапазону обох типів *даолан-мукамської манери*: 1) від «ля» малої октави – до «до» другої октави (*чжен шен*), 2) від «до» другої октави – до «мі» третьої октави (*цзя шен*) [163, с. 41] (*пер. мій. – А. Б.*). Автори статті приділяють увагу розгляду змішаної манери співу *хунь хе шен* (*хунь* – «змішаний», *хе* – «поєднувати», *шен* – «голос»), яка утворилася внаслідок поєднання манер *чжен шен* та *цзя шен*. Відповідно, виконавський діапазон цієї змішаної манери є більш широким, ніж окремо у *чжен шен* або у *цзя шен*: від «ля» малої октави – до «ля» другої октави або ж «до» третьої октави. Ця манера передбачає наявність виразних тембральних можливостей голосу виконавця, який може бути як м'яким і ніжним, так і змінюватися на дзвінкий, сильний і насичений за своїм звучанням [163, с. 31].

Зазначимо, що у голосі Дао Лана спостерігається використання першого типу *даолан-мукамської манери*, а саме – *чжен шен*.

Окрім вказаної сінцзянської народної манери, Дао Лан також широко застосовує елементи однієї із найвідоміших та найяскравіших китайських вокальних манер – *гао цян* («gao qiang»; «gao» – «високий», «qiang» – «манера»), що є притаманною для сичуаньської традиційної драми *чуаньцзюй*. Для манери *гао цян* характерним є напружений спів у високому регістрі, який нерідко може межувати з криком. Особливості цієї манери мають тісний зв'язок з сичуаньським діалектом та з сичуаньським народним співом, а також пов'язані з певними вигуками, які місцеві жителі ще у давні часи традиційно використовували у процесі сумісної праці [173, с. 179].

Характерною ознакою естрадних пісень, написаних у *сінцзянському стилі*, є використання сінцзянського народного музичного інструментарію, який нерідко виконує роль солуючого у цих творах, що додає їм особливого неповторного колориту. Так, наприклад, в одній з відомих пісень з репертуару Дао Лана – «Думати про бойових друзів» (музика Лей Чжень Бан, слова Лей Чжень Бан та Чжао Сінь Бін) – можна почути звучання уйгурського традиційного струнного інструменту *танбур*, котрому, як підкреслює Лі Шу Цюнь, «властиве чисте та дзвінке звучання, яке яскраво асоціюється з Сінцзяном <...>» [182, с. 116] (*пер. мій. – А. Б.*).

У пісні Дао Лана «Дівчина із міста Дабан» (обробка Ван Лобіня) застосовано стародавній струнний інструмент *дутар*, що має персидське походження. Саме звучання *дутару* надає твору грайливого і розважального настрою, тим самим передаючи веселий характер дабанської дівчини, про яку, власне, співається у пісні. У творі «Ніч у Делі» (автор музики та слів Дао Лан) звучить струнно-смичковий інструмент *матуцин*, головка якого зроблена у вигляді голови коня (*ма* – «кінь», *тоу* – «голова», *цин* – музичні інструменти *цин*, *цитра*). У пісні «Дозрів виноград у Турфані» (музика Ши Гуан Нана, слова Цюй Цуна) можна почути звучання струнно-смичкового інструменту *гіджак*, котрий «традиційно застосовується при виконанні мукамів»

[182, с. 116]. Цей інструмент отримав широке використання у таких народів, як уйгури, узбеки, туркмени, таджики та ін. У програші твору («Дозрів виноград у Турфані») *гіджак* звучить разом з електричною гітарою, барабаном та синтезатором, при цьому саме *гіджаку* відводиться домінуюча роль. Зазначимо, що цікавою особливістю виконання Дао Ланом цієї пісні є те, що тембр голосу співака у приспіві імітує виразне звучання *гіджаку*.

У процесі аналізу виконавського репертуару Дао Лана особливу увагу звертає на себе підкреслюваний сіньцзянський колорит творів, котрі виконує артист, та їх відповідна приналежність до *сіньцзянського стилю*. По-перше, таку стильову атрибуцію визначає вже сама назва пісень: «Гарний Сіньцзян» (музика Лю Чжи, слова Ма Хань Біна), «Дівчина із Лоулань» (*Лоулань – місто у Сіньцзяні. – А. Б.*), «Дівчина з міста Дабан», «Дозрів виноград у Турфані» (*Турфан – також місто у Сіньцзяні. – А. Б.*) та ін.

По-друге, сюжетною основою текстів пісень нерідко є стародавні сіньцзянські історії, казки або легенди (у скороченому варіанті). Наприклад, сюжет пісні «Дозрів виноград у Турфані» ґрунтується на стародавній сіньцзянській легенді, у якій розповідається про молодого парубка Келіму та його кохану дівчину Анар, які жили у місті Турфан. Щоб захистити свою Батьківщину від ворогів, Келіму мав відправитись служити на кордон. Перед від'їздом він посадив біля свого дому виноград. Анар багато років ретельно доглядала цей виноград й чекала, поки її наречений повернеться додому. У даному творі виноград виступає символом кохання молодих людей – Анар та Келіма, яке з часом виростає та досягає своєї зрілості. Вербальний текст пісні впливає на епічний, неквапливий характер її викладення. Це позначається й на вокальній мелодиці, котрій притаманні довгі за своєю протяжністю речення, ніжні розспіви на голосних звуках та мелізматичні візерунки, що нагадують виноградні лози, які переплітаються одна з одною. Водночас акомпанемент пісні «Дозрів виноград у Турфані» вирізняється наявністю певних стильових атрибутів рок-музики, що проявляється у характерному чіткому відбиванні ритму та використанні звучання електричної бас-гітари.

Шень Вей Цюн у статті «Тексти музичних творів Дао Лана, в яких унаслідуються традиції народних пісень» акцентує увагу на тому, що вербальні тексти пісень, створених у *сіньцзянському стилі*, значною мірою спираються на класичні шедеври стародавньої китайської поезії, насамперед на вірші видатних поетів епох Хань (202 р. до н. е. – 220 р. н. е.) і Тан (618–907) [242, с. 81], найвідомішими з яких є такі митці, як Цзя І (200 р. до н. е. – 168 р. до н. е.), Сима Сянжу (179 р. до н. е. – 118 р. до н. е.), Лі Бо (701–762 рр. н. е.), Ду Фу (712–770 рр. н. е.), Бай Цзюй І (772–846 рр. н. е.) та ін. У віршах цих ушлюблених поетів висвітлюються філософські ідеї, роздуми про буття та його сенс, про велич та гармонію світобудови, красу рідної природи тощо. Подібна тематика віддзеркалюється й у музичних творах, написаних у *сіньцзянському стилі*, які посідають чільне місце у пісенному репертуарі Дао Лана. Наприклад, у вищезгаданій пісні «Перший сніг у 2002 році» образ снігу асоціюється з холодом й сумними думками людини, а образ метелика навпаки – з теплом, радістю та коханням. У відомій авторській пісні Дао Лана «Серенада Західного океану» перелітний птах символізує кохану жінку, а образ затуманених вузьких провулків викликає алюзію з тим, що людина заблукала, заплуталася у своєму житті та не може знайти вихід із тієї або іншої ситуації [242, с. 81] (*пер. мій. – А. Б.*).

Відмітною ознакою віршів ханьської й танської епох є дотримання певних традиційних правил римування, згідно з якими останнє слово кожної строфи вірша повинно закінчуватися на склад, котрий римується з наступним словом, що також знаходиться наприкінці строфи. Ця особливість присутня і в деяких піснях, написаних у *сіньцзянському стилі*, наприклад, в авторському творі Дао Лана «Чекаю тебе до другої години ночі», де перший куплет містить п'ять речень, кожне з яких закінчується на слова: «*та*» (у перекладі – «вона»), «*хуа*» («мова»), «*ба*» («витягти»), «*ла*» («було») та «*са*» («розсипатися»), між якими відчувається наявність рими [242, с. 81] (*пер. мій. – А. Б.*).

Ще однією характерною особливістю поетичних текстів пісень, створених у *сінцзянському стилі*, є включення окремих речень та / або усталених виразів, які звучать уйгурською, казахською та на іншими мовами.

Наведені ознаки, притаманні вербальним текстам пісень цього стилю, додають їм самобутнього неповторного колориту, яскраво вирізняючи з-поміж інших творів.

У пісенному репертуарі Дао Лана спостерігається розкриття широкого кола тем та образів, пов'язаних із висвітленням скарбів народної культури, її звичаїв та традицій, старовинних легенд, розкриттям безмежного світу поетичної лірики та людських почуттів, а також глибоких філософських роздумів про сенс людського життя. Кожна пісня, яку виконує Дао Лан, не є таким собі «легким» твором, а навпаки, наповнена серйозним змістом.

Досліджуючи виконавський стиль Дао Лана, слід зауважити, що він вирізняється проникливістю, задушевністю, щирістю у вираженні думок, почуттів та переживань. Виконуючи пісні, артист у своїх виступах уникає манірності, епатажності, зовнішнього блиску та надмірної видовищності. Мабуть, саме тому його творчість підкорила і продовжує підкорювати мільйони китайських та зарубіжних слухачів.

Таким чином, можна з упевненістю стверджувати, що Дао Лан зробив вагомий внесок як до становлення та розвитку жанру *пісень, створених у сінцзянському стилі*, так і загалом до сучасного китайського естрадно-вокального мистецтва і як співак, і як автор чудових пісенних творів.

3.4.3. Віддзеркалення монгольських музичних традицій у вокально-виконавській творчості Хань Лея в контексті стильового синтезу

Одним із найпопулярніших репрезентантів сучасної китайської вокальної естради є співак та аранжувальник **Хань Лей**. Він народився 23 лютого 1968 р. у місті Хух-Хото, яке знаходиться в автономному регіоні Внутрішня Монголія (Китай), і є монголом за національністю. Його батько – військовий, а мати – викладач у дитячому садку. Зазначимо, що символічним

є перше ім'я²³ артиста – Сеньбуер, котре перекладається з монгольської як «летіти в небо», «високо та далеко», «просторий» [232, с. 36]. Упродовж 1976–1982 рр. Хань Лей навчався у школі Тумоте у місті Хух-Хото (Внутрішня Монголія). Ще з самого дитинства у Хань Лея проявилися великі здібності до мистецтва, особливо музики, якою він дуже захоплювався. У 1982 р. Хань Лей був зарахований на навчання до середньої спеціальної музичної школи при Центральній музичній консерваторії (за спеціальністю «Тромбон»). Після закінчення школи, він продовжив навчання у Центральній музичній консерваторії, яке успішно завершив у 1988 р. У консерваторії Хань Лей зарекомендував себе як найкращий студент-тромбоніст і був запрошений до оркестру цього закладу. У 1988 р. Хань Лей у складі консерваторського оркестру багато виступав з гастрольними концертами, відвідавши різні європейські міста. Під час гастролей він також брав активну участь у наукових семінарах, присвячених проблемам виконавства на музичних інструментах. В 1989 р. Хань Лей повернувся до рідної Внутрішньої Монголії і почав працювати (як тромбоніст) в одному із симфонічних оркестрів цього регіону. Робота в оркестрі заклала міцний фундамент для подальшого зростання професійної майстерності музиканта. Цей період став дуже важливим для артиста, який в той час багато розмірковував про свій майбутній творчий шлях, поступово усвідомлюючи особливий емоційний вплив співу на слухачів. Саме це стало вирішальним фактором, через який Хань Лей в 1991 р. завершує професійну кар'єру тромбоніста і приймає рішення присвятити себе виконанню естрадних пісень.

Ще на ранньому етапі своєї вокальної кар'єри Хань Лей зворушив глядачів чарівним баритоновим звучанням свого голосу. Співак вперше виступив на великій сцені як вокаліст естрадного напрямку в 1991 р., узявши участь у масштабному шоу-концерті «Нова людина та новий голос», котрий відбувся у столиці Китаю – Пекіні. Саме тоді Хань Лей вперше

²³ За традицією, в Китаї батьки при народженні дитини дають їй перше ім'я, а згодом, коли вона виросте, й друге, яке зокрема зазначається у паспорті.

продемонстрував публіці свій чудовий голос та професійну вокальну манеру, а також творчу активність та сценічну сміливість. Блискучий спів артиста емоційно заряджував слухачів своєю особливою енергією. З цього часу Хань Лей бере активну участь у багатьох концертах естрадної музики і в якості соліста, і в складі різноманітних ансамблів (насамперед дуетів).

Так, у 1992 р. артист узяв участь у творчому вечері «Сон увійшов на Схід», де він разом з відомою китайською співачкою На Ін успішно виконав пісню «Мільярд і сто мільйонів друзів». У 1994 р. на творчому вечорі, присвяченому святкуванню П'ятої річниці від дня відкриття «Шанхайського міського телеканалу», у виконанні дуету Хань Лея та популярної артистки Мао А Мінь прозвучав твір «Перлина Східного моря» (музика Янь Су, слова Мен Цин Юна). У 1997 р. артист дебютував у щорічному великому концерті «Свято весни» який проводиться у Пекіні з нагоди святкування Нового року²⁴, де разом з відомими естрадними зірками Сунь Го Цин, Чжу Мін Ін, Тянь Чжень, Сунь Нань, Пен Лін, Ван Ся, Цзо Чунь, Фен Гуй Жун заспівав твір «Наша ера» (музика Сяо Бая, слова Цзінь Шу Цзена), котрий мав великий успіх у китайської слухачької аудиторії. В 1998 році Хань Лей вдруге (при цьому вже сольоно) бере участь у новорічному концерті із піснею «Йдемо в чотири сторони» (автор музики та слів Лі Хай Ін), яка набула величезної популярності та стала однією із найвідоміших в репертуарі Хань Лея. У період з 1997 до 2018 рр. Хань Лей 8 разів ставав учасником гранд-концерту «Свято весни» (1997; 1998; 2001; 2004; 2010; 2015; 2017; 2018), де у його яскравому виконанні (як сольоно, так і ансамблевому, – зокрема в дуеті зі співачкою Тань Вей Вей, яка у 2006 р. стала лауреатом найвідомішого та найпрестижнішого на той час китайського естрадно-вокального конкурсу «Супер жіночий голос»), прозвучали такі шлягери, як «Добрий чоловік» (музика Чжан Хун Гуан, слова Фань Сяо Бінь), «Рідна Батьківщино, бажаю тобі довголіття!» (музика Чжу Хая, слова Лю Цин), «Чумацький шлях та Земля» (музика Ван Лі Гуана, слова Хуан Хуна), «Не

²⁴ Згадування про значення цих щорічних концертів див. у попередніх підрозділах дисертації.

забувай, як бажає серце» (музика Шу Наня, слова Чжу Хая), «Вирушаємо» (музика Ван Бя, слова Цюй Юаня) тощо. Найпроникливішою піснею, яка пролунала на «Святі весни» у виконанні Хань Лея, став твір «Чесний чоловік?» (музика Лі Хай Іна, слова І Міна), у якому, на думку багатьох слухачів, розкрився внутрішній світ самого артиста – чесною людини з добрим серцем.

Хань Лей яскраво вирізняється з-поміж інших виконавців своїм неперевершеним голосом, його глибиною, повнотою, в якому відчувається особлива мужність. Його спів завжди заряджає слухачів своєю життєдайною енергією. Характеризуючи голос артиста та його творче обличчя, Чжан Хун Мей у статті «Простий та мужній співак Хань Лей» підкреслює, що «Неповторний голос митця слухачі вже традиційно називають “Ханьлейський голос”, а його енергію – “Ханьлейська енергія”. Голос цього співака та його жагучу енергію, яку він щиро дарує публіці, важко замінити» [232, с. 36].

У період з 1993 до 2002 рр. Хань Лей був багаторазово нагороджений різними найпрестижнішими преміями та дипломами. Серед великої кількості нагород, отриманих артистом, назвемо лише найвизначніші: премія «Золота пісня перехідного року» (1993–1994 рр.) за виконання твору «Йдемо в чотири сторони» (музика та слова Лі Хай Іна); премія «Срібна пісня китайської армії» (1994 р.) за пісню «Голубе небо та голубе море» (музика Хань Лея, слова Фу Ліна); почесний диплом «Співак вітру і хмар в китайській естрадно-вокальній музиці» (1995 р.); премія за «Двадцятилітній успіх та блискучі досягнення у жанрі китайської пісні» (1996 р.); диплом третього ступеню у номінації «Кращий вокальний і танцювальний номер 1997 року»; нагорода у галузі китайського естрадно-вокального мистецтва за «Десятилітні досягнення» (1998 р.); твір «Якщо вітер далі не дме» (автор музики та слів Ван Фен) у виконанні Хань Лея увійшов у престижний «Рейтинг десяти золотих китайських пісень» (1999 р.); «Почесна нагорода» за успішний виступ у концертній програмі «Серця б'ються в унісон» (2000 р.); диплом «Золотий вокальний виконавець» за пісню «Мій світ» (автор музики та слів Чжан Цзю І), яка пролунала у концерті «Кращі пісні, що виконуються заради

загального блага» (2001 р.); премія «Суперзірка, яка робить свій корисний внесок у розвиток телебачення» від «Китайського союзу діячів літератури та мистецтва» (2002 р.); CCTV – MTV (Центральне музичне телебачення Китаю) визнало Хань Лея найкращим співаком (2005 р.); за рішенням телевізійної програми «Тридцять років від моменту обрання політичного курсу “Політика реформ та відкритості”», організованої на честь святкування тридцятої річниці від часу запровадження зазначеного курсу (в 1978 р.), пісня Хань Лея «Позичити у неба 500 років» (музика Чжан Хун Гуана, слова Фань Сяо Біна) визнана як найкращий твір, що був написаний та виконаний упродовж 30-ти років (2008 р.); Центральне телебачення Китаю (CCTV) на новорічному концерті «Свято весни» визнало Хань Лея найкращим виконавцем (2010 р.); Міністерство культури Китаю нагородило Хань Лея званням «Найвпливовіший музикант» (2014 р.); сольний альбом Хань Лея «Не забувай, як бажає серце» переміг у престижному китайському конкурсі «Золотий рекорд» (2017 р.) [220]. Це демонструє, що талант Хань Лея є повною мірою визнаним у китайському суспільстві.

Варто підкреслити, що в історії розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва лише незначна кількість китайських зірок були удостоєні отримання таких нагород. Подібний великий успіх виконавця пов'язаний не тільки з його невпинною, наполегливою працею та цілеспрямованістю, а й насамперед великою любов'ю артиста до музики.

Зазначені нагороди співака не тільки репрезентують той великий успіх, який він досяг у галузі естрадного музичного мистецтва, а й, в свою чергу, загалом підкреслюють наявність та авторитетність багатьох організованих в Китаї мистецьких конкурсів і престижних концертів, які значно допомагають пропагувати естрадну музику, підіймаючи її на високий рівень розвитку.

Характерні особливості виконавського стилю Хань Лея яскраво розкриваються зокрема на прикладі його участі у популярному естрадно-вокальному шоу-конкурсу «Я співак» (англійська назва «I am a Singer»), головним організатором якого є «Китайське Хунаньське телебачення»

(продюсер Хун Тао). Зауважимо, що даний китайський телевізійний проект здійснено за зразком шоу-конкурсу «Південнокорейської телевізійної мережі» (MBC) «Наш недільний вечір. Я співак». Згідно з умовами цього проекту, до участі у ньому запрошуються сім співаків, які вже є популярними в галузі естрадно-вокальної музики. Подібний високопрофесійний шоу-конкурс дає можливість багатьом відомим артистам знову засвітитися на телевізійному екрані та по-новому розкрити власний творчий потенціал.

Будучи популярним співаком, Хань Лей в 2014 р. був запрошений до участі у другому сезоні шоу-конкурсу «I am a Singer». На сцені артист яскраво продемонстрував свою унікальну вокально-виконавську манеру і, пройшовши численні відбіркові тури, беззаперечно посів почесне перше місце [212, с. 30]. Першим з виконаних Хань Леєм у програмі конкурсу творів стало «Проводжання» (музика Jone Pond Ordway, слова Лі Шу Туна), написане у жанрі *шкільної пісні*, що зіграв величезну роль у становленні й історичному розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва. На початку цієї пісні виступ артиста супроводжувався співом дитячого ансамблю, звучання котрого вирізнялося особливою тембральною чистотою, сприяло кращому осягненню змісту твору, поринанню в її атмосферу, пов'язану з образами проводжання дитини до дорослого життя. Пісня «Проводжання» звучала у супроводі ансамблю європейських музичних інструментів, до складу котрого входили арфа, скрипка та віолончель, звучання яких чудово поєднувалося з м'яким, проникливим і водночас емоційним співом Хань Лея. Підкреслимо також, що з метою досягнення більшої виразності виконання, артист у кульмінації твору відходить від естрадної манери співу й звертається до академічного вокалу, демонструючи дзвінкість, силу, повноту та багате тембральне забарвлення свого голосу.

На одному із турів конкурсу «Я співак» Хань Лей з великим успіхом виконав твір «У такому далекому місці» (обробка музики та слів – Ван Лобіня), в основу якого була покладена старовинна казахська народна пісня, котра отримала велику популярність серед місцевих жителів Сінцзян-

Уйгурського автономного району Китаю, що межує з Казахстаном. Дуже цікавим є аранжування цієї пісні, в якому репрезентована стилістика народного (казахського, сінцзянського тощо), сучасного естрадного, а також академічного (завершальне звучання ансамблю а *capella*) виконавства. Підкреслимо, що у пісні були використані елементи, притаманні монгольській специфічній народній вокальній манері *хумай* (схожої за звучанням на глибокий гортанно-горловий спів), які були використані в партії одного з учасників інструментального ансамблю. Застосування цієї манери додало музиці твору особливого колориту, сприяючи виразнішому створенню образів безмежного простору й неперевершеної краси китайської природи: перед слухачами ніби простяглися могутні, безкраї сінцзянські степи. Зауважимо також, що даний виступ Хань Лея, під час якого артист одночасно співав (у низькому регістрі) та грав на духовому інструменті *хуцзя*, поширеному у Внутрішній Монголії, є унікальним за продемонстрованими музикантом виконавськими можливостями.

В інструментальному супроводі цієї пісні, окрім *хуцзя*, використані струнний ансамбль гітара, електроінструменти, барабани, а також традиційний індійський струнно-щипковий інструмент *сітар*. Застосування подібного музичного інструментарію (маловідомого для широкої публіки) справило незабутнє враження на слухацьку аудиторію. Особливої динамічності даному твору надає драматургія темпоритмічного розвитку. Музика спочатку звучить у повільному, витриманому темпі, у середині пісні темп стає більш жвавим й далі поступово збільшується до швидкого, на вершині якого лунає кульмінація твору. Для більш яскравого вираження Хань Лей використовує тут вокальні розспіви, що дещо нагадують фольклорну манеру співу в горах, а також динамічні вигуки, в яких відчувається притаманна рок-стилістиці хриплість голосу, котра додає музиці особливого емоційного запалу. У кульмінаційний момент у виконанні вокального ансамблю, що супроводжує спів артиста, застосовується манера у стилі реп, коли текст пісні ритмічно промовляється у прискореному темпі.

Наприкінці твору голоси соліста та ансамблю єднуються у співі а capella, звучання якого створює теплу та гармонійну атмосферу фіналу пісні.

В програмі зазначеного конкурсу Хань Лей також заспівав надзвичайно популярну пісню «Дружина брата» (музика Чжан Цянь І, слова Цю І) з відомого китайського телесеріалу «Чжао Шан Чжи», яка вже стала класикою китайського естрадно-вокального мистецтва. Цей твір, що вперше прозвучав у виконанні знаменитої китайської артистки Лі На, привертав до себе увагу багатьох зірок китайської естради, які також зверталися до цієї пісні, втім її виконання саме Хань Леєм завжди справляє незабутнє враження на слухачів.

З самого початку пісні в її музиці відчувається національний колорит. У першому куплеті, в якому розповідається про добру, ніжну і м'яку за своїм характером дружину брата, голос Хань Лея звучить стримано. Потім, через різку драматизацію сюжету пісні (яка розкриває в характері героїні пісні поряд із м'якістю водночас такі якості, як сила, сміливість, хоробрість, мужність, рішучість та відповідальність), музика раптово змінюється та лунає вже у стилі *рок*: темп прискорюється, в інструментальному супроводі посилюється звучання ударних інструментів; особливий запал створює електрогітара. Відповідно до цього, змінюється й вокальна манера Хань Лея, в голосі якого у кульмінації твору відчувається сила та міць. З кульмінацією різко контрастує (тим самим її яскраво вирізняючи) застосування стилю реп у тексті куплету, який звучить у виконанні вокального ансамблю під час інструментального програшу. Зазначимо, що при виконанні цієї пісні Хань Лей використовує елементи різних вокальних манер, насамперед народно-традиційної, а також своєрідний мікс року і європейської класики.

Серед чималої кількості пісень, виконаних Хань Леєм у межах конкурсу «Я співак», звертає на себе увагу твір «Кохана троянда» (обробка Ван Лобіня), в основу котрого була покладена казахська народна пісня «Тотал і Марія», яка отримала широке поширення у Центральній Азії. В інтерпретації Хань Лея дана пісня зазнала великих змін, що позначилися на її характері, який набуває яскравих ознак джазового стилю (передусім стилю

блюз), котрі відчуються й у вокальній манері, й у інструментальному супроводі, де використані характерні джазові інструменти, серед яких рояль, контрабас, ударні тощо. Такі стильові трансформації відомої пісні, завдяки яким твір зазнав кардинально нового трактування, стали несподіваним приємним сюрпризом для глядачів. Дані змістовні трансформації певною мірою позначилися й на композиції пісні, котра в оригіналі традиційно починається з куплету (яких є усього два), за яким слідує приспів. Проте у виконанні Хань Лея драматургічна логіка композиції змінюється. У його трактуванні твір починається саме з приспіву, потім лунають куплети та повторюються приспиви; закінчується пісня кульмінацією, в якій Хань Лей застосовує вокальну імпровізацію, а також *скет* («складова мелодико-ритмічна імпровізація джазової вокалістки (вокаліста)» [57, с. 75]). Голос співака виразно передає зміст пісні: він наче змальовує чарівність та неповторність китайської природи. Загалом у зазначеному творі Хань Лей використовує переважно джазову манеру. Примітно, що під час виконання артистом найвищого звуку теситури (*ля* першої октави) лунає академічна манера, яка стала найяскравішим кульмінаційним моментом у пісні.

В програмі згаданого шоу-конкурсу Хань Лей також виконав ліричний твір «Небосхил», авторами музики і тексту якого є митці з Внутрішньої Монголії Улань Тога та Цзер Гелен. Вже на початку пісні, основаної на мелодичних інтонаціях монгольського музичного фольклору, створюється неповторний національний колорит, який виникає значною мірою завдяки умиротвореному звучанню традиційного монгольського інструменту *матощинь*. Під звуки цього інструменту Хань Лей виконує характерні для монгольських танців танцювальні рухи руками, які дещо нагадують помаху крил птаха. Усе це разом дає змогу глядачам поринути в особливу атмосферу та представити собі чудовий небокрай. Потім лунає чарівна мелодія у високому регістрі – соло китайської бамбукової флейти, якій притаманне особливе витончене тембральне звучання. Наприкінці твору (перед останнім

приспівом) Хань Лей виконує вокальний розспів, який за своєю мелодичною інтонацією та манерою співу нагадує монгольську народнопісенну традицію.

Ще одним твором, виконаним Хань Леєм у конкурсі «Я співак», стало попури, в основу якого були покладені три пісні з репертуару артиста. Першою з них є твір «Дикі гуси» (музика Чжан Хун Гуана, слова Люй Янь Вея)²⁵. У цій ліричній пісні, що лунає у помірному темпі, Хань Лей використав монгольську вокальну манеру *хумай*. В інструментальному супроводі, який лунає на початку пісні протягом однієї хвилини, емоційно готуючи слухачів до співу соліста, також застосовані монгольські національні інструменти – *хубиси* й *матоуцинь*, які (поряд із мандоліною) створюють по-особливому багате та насичене звучання музики. Зауважимо, що на початку другого куплету Хань Лей вводить до вокальної мелодії пісні імпровізацію, що додає їй ознак фольклорної стилістики.

Цій пісні наслідують два дуже популярних твори – «Йдемо в чотири сторони» (музика та слова Лі Хай Ін) та «Позичити у неба 500 років» (музика Чжан Хун Гуана, слова Фань Сяо Біна). Їх енергійний, активний характер та швидкий темп створюють яскравий контраст з піснею «Дикі гуси».

Фінальним твором, виконаним Хань Леєм у зірковому конкурсному змаганні «Я співак», стала пісня «Чекати» (музика Чжан Хун Гуана, слова Гегень Таньа) з популярного китайського телесеріалу «Імператор династії Хань», котра є однією із найулюбленіших у пісенному репертуарі артиста. Саме її виконання наприкінці конкурсу сприяло здобуттю Хань Леєм почесної перемоги. Зазначимо, що у програмі конкурсу цей твір був виконаний у його класичному варіанті, при цьому у виконавському стилі Хан Лея спостерігається синтез академічної та естрадної (у тому числі джазової) вокальних манер, що надає пісні як естрадне, так й академічне спрямування.

Підводячи підсумки проведеного аналізу виконавської діяльності Хан Лея, підкреслимо, що він є одним із найвідоміших китайських сучасних

²⁵ Зауважимо, що першим виконавцем зазначеної пісні є китайський співак монгольського походження (регіон Внутрішня Монголія) Ху Си Лен.

співаків, який в своїй творчості гармонійно поєднує академічну, естрадну та народну вокальні манери.

3.4.4. Тибетський стиль у китайському музичному мистецтві та його втілення у виконавській творчості Са Діндін

Унікальним напрямом сучасної китайської вокальної естради, який не має аналогів, є *тибетський стиль*, котрий являє собою органічне поєднання тибетської та естрадної музики. Детальне висвітлення цього феномену потребує надання загальної характеристики стародавньої та самобутньої музичної культури Тибету та визначення специфіки тибетської музики.

Дослідниця П. Буцик пропонує таке визначення поняття *тибетська музика*: «Перш за все, тибетська музика – це комплексний культурний феномен, який включає до себе не тільки виражену в звуках складову, але й елементи релігійного мислення, фольклорної та літературної традиції, побутової культури та міфології» [27, с. 26]. Вже з цього визначення стає зрозумілим, що музика Тибету є не суто мистецьким, а культурно-синкретичним явищем, важливий вплив на процес становлення та розвитку якого здійснюють релігія, філософія, поезія, місцевий фольклор, тощо.

Відомо, що з VII ст. н. е. у Тибеті відбувався процес поширення та розвитку індійської релігії – буддизму, на основі якої згодом утворився його тибетський різновид – ламаїзм (*лама* з тибетської – «монах»). Релігійна музика у Тибеті слугувала важливою частиною багатьох різних ритуалів та культів, завдяки чому протягом багатьох століть не розглядалася як самостійне явище. Дану особливість зокрема підкреслено у статті Дж. Михайлова та О. Васильченко «Тибетська музика» в «Музичній енциклопедії»: «Музика, представлена різноманітними вокальними та інструментальними формами, – найважливіша частина ритуалів усіх тибетських сект і не розглядається як самостійне мистецтво» [83, с. 514]. З поширенням буддизму у Тибеті поступово зростала кількість релігійних сект (Сакіапа, Кагіупа та ін.), у кожній з яких сформувалися своєрідні музичні

традиції, суттєво відмінні одна від одної, що, зокрема проявлялися у використанні різних жанрів, стилів, вокальних форм, різного музичного інструментарію (часто із застосуванням неоднакових прийомів гри), тощо.

Втім, попри подібні відмінні особливості, в тибетській релігійній музиці можна виявити й певні спільні ознаки, в цілому притаманні усій музичній культурі цього регіону. Характеризуючи тибетську музику, слід зазначити, що ритуальні та культові співи лунали тибетською мовою або на санскриті. Для релігійної музики Тибету загалом характерно широке використання різноманітних духових (*г'ялінг, дунг кар, дунг чен*) та ударних (*нга-шунг, рольмо, дамару* тощо) інструментів. Серед інших об'єднуючих особливостей тибетської музики насамперед звертає на себе увагу наявність певної спільності вокальних стилів, яка зокрема зазначається у згадуваній статті Дж. Михайлова та О. Васильченко «Тибетська музика»: «Вокальні стилі при всіх своїх відмінностях мають загальні риси: використання низького регістра голосу, обмеженість діапазону (від малої секунди до чистої квінти) та динамічні амплітуди. Наспів є багато орнаментованим (часто шляхом глісандуючих вверх та вниз пасажів» [83, с. 514]. Підкреслимо, що вищенаведені ознаки тибетської виконавської стилістики мають певний прояв й у сучасному китайському естрадно-вокальному мистецтві.

Окрім релігійної музики, важливий вплив на формування тибетської музичної культури мав традиційний фольклор. У тибетських народних піснях розкривається певне коло тем та образів, у яких описується краса тибетської природи, а також особливості побутового життя народу Тибету з його усталеними традиціями, звичаями, обрядами. У цих піснях возвеличується синє небо, високі гори й білий сніг, що завжди покриває їх вершини; чисте гірське повітря, швидкі, холодні тибетські річки, а також велич культурних пам'ятників, зокрема царського палацу Потала тощо. Тематичні особливості тибетських пісень підкреслює китайська дослідниця Пань Цзу Цзюнь: «Почувши у піснях про яскраве сонце, свіже повітря, білі хмарини, про засніжені високі гори, цілющу силу, котру надає трава *соссюрея*, можна

одразу ж зрозуміти, що у цих творах співається саме про Тибет» [199, с. 95]. Тож, можна підкреслити, що подібна тематично-образна сфера, що склалася у народних піснях, стала своєрідним символом тибетської культури.

У інструментарії тибетської народної музики широко репрезентовані струнні інструменти (скрипка, шести- й семиструнна лютня тощо). В темпоритмічному аспекті для етнічної музики Тибету характерним є простий метроритмічний малюнок (у розмірі 2/4, 4/4), розмірений й повільний темп, рідке використання пунктирного ритму. Для мелодійного розвитку притаманним є рух в межах нешироких (кварта, квінта) інтервалів, що, в свою чергу, вказує на відсутність різких регістрових стрибків. У мелодиці переважають висхідні тетраховдові та хроматичні рухи, які символізують велич високих тибетських гір. Нерідко можна почути й висхідно-низхідні інтервальні ходи (наприклад, у кварто-квинтовому русі в діапазоні октави).

Утім, попри певні спроби диференціювання тибетської культури (в тому числі й музики) на релігійну та народну, слід констатувати той факт, що буддійська символіка, її сформовані культури, обряди і календарні свята міцно поєдналися з місцевими народними традиціями, яких завжди дотримувалися та глибоко вшановували тибетці. Буддизм став невід'ємною складовою побутового життя цього народу й важливою частиною тибетської культури.

Розглянуті особливості релігійної та народної тибетської музики певною мірою отримали своє втілення у китайському музичному мистецтві, зокрема естрадно-вокальному. Чимало талановитих китайських естрадних співаків (переважна більшість з яких є саме тибетського походження) у своїй творчості звертаються до невичерпної скарбниці тибетської музичної культури. Найвідомішими з них є такі популярні артисти, як Са Діндін, Лі На, Жун Чжун Ер Цзя, Пу Ба Цзя, Ян Цзінь Лань Цзе, Цзян Ян Чжо Ма, вокальний гурт «Три сестри» (у складі: Сан Лань, Ло Ін Цо, Цюй Сан Ван Му) та ін. Значний вплив тибетської музики простежується у таких відомих хітах, як: «Щаслива пісня» (музика Юй Хуа Шен, слова Лі Ю Жун), «Зустріти тебе – це моя доля» (музика Цай Жень Ба Сана, слова Ан Ван Вен Чжана,

виконує Ян Цзінь Лань Це), «Хороші сестри» (музика та слова Сан Лань, Ло Ін Цо, Цюй Сан Ван Му, виконує гурт «Три сестри»), «Очі коханого» (музика Тань Вей Цзянь, слова Сяо Сюань, виконує Ян Цзінь Лань Це), «Пісня про кохання» (музика, слова та виконання Дао Лана), «Хулун-Буір» (музика У Лань То Да, слова та виконання Дао Лана) та багато ін.

Слід особливо підкреслити значний внесок у розвиток *тибетського стилю* китайського естрадно-вокального мистецтва популярної співачки, композитора, хореографа і продюсера **Са Діндін**²⁶ (справжнє ім'я Чжоу Пен).

Са Діндін народилася 27 грудня 1984 року у м. Піндіншань, провінція Хенань. Її батько – етнічний китаєць (хань), а мати – монголка. У дитячі роки Са Діндін жила разом із своєю бабусею в одному із монгольських селищ. Краса монгольської природи, традиції, звичаї та побут місцевих жителів дуже вплинули на маленьку дівчинку. Ще в юному віці майбутня співачка проявила великий інтерес до тибетської культури, релігії, літератури, музики, танців тощо. Вона настільки захопилася їх осягненням, що навіть вивчила тибетську мову і санскрит. Професійну музичну освіту (за спеціальністю «Естрадний спів») Са Діндін отримала в Академії мистецтв Народно-визвольної армії Китаю (м. Пекін), де вона також опанувала гру на музичних інструментах – *гучжен* і *морінхур (матоуцинь)*, а окрім цього старанно навчалася композиції. Сильне захоплення Са Діндін монгольською, тибетською та іншими етнічними культурами здійснило важливий вплив на її подальшу мистецьку діяльність. Сама артистка зазначає свою позицію щодо ролі національних культур так: «В нашій країні є 56 національностей. У кожної своя мова, своя музика, свої танці. Я виросла в атмосфері багатонаціональності. Тому мені б дуже хотілося, щоб всі змогли відчутти дух та енергетику Китаю» [107]. Тому однією із характерних особливостей стилю Са Діндін стала насамперед опора на музичні традиції (переважно фольклорні) різних етнічних культур, котра знайшла яскраве втілення в її

²⁶ Зустрічається також написання імені: Са Дін Дін.

вокально-виконавській та композиторській творчості, яка гідно репрезентує сучасне китайське мистецтво естрадно-фольклорного напрямку.

Творчий доробок артистки демонструє її стремління до досягнення глибин китайської філософської онтології та буддистської релігії, а також широке звернення до таких тем, як звеличення китайської природи, висвітлення особливостей життя і побуту різних китайських етносів, їх музичного фольклору, культурних традицій, звичаїв тощо. У переважній більшості творів артистки усе це нерідко виступає у тісному взаємозв'язку.

Значний вплив на творчу діяльність Са Діндін здійснили світоглядні ідеї китайської класичної філософії. Так, у піснях артистки знайшла своє втілення одна з фундаментальних ідей даосизму щодо єдності Неба та людини. Згідно з ідеями Лао-цзи, людина слідує Землі, Земля слідує Небу, а Небо слідує Дао. Згідно з цією ідеєю, Всесвіт, Небо і природа є універсальним макрокосмом, а людина в цій системі світоустрою являє собою мікрокосм. Виходячи з даного положення, людина і природа – це єдина сутність буття, а тому вони повинні співіснувати у гармонії. Таким чином, у творчості Са Діндін простежується значний вплив даоських ідей.

Зазначимо, що ці ідеї отримали детальне висвітлення зокрема у дисертації радянського філософа В. Кривцова «Естетична думка Давнього Китаю (VI ст. до н. е. – II ст. н. е.)». Стосовно даоської естетики та даоського сформованого вчення про мистецтво В. Кривцов відмічає: «Згідно даоської естетики, основним призначенням мистецтва виявлялася передусім передача «дао» – природи незалежно від того, що зображував художник. Даоське вчення про мистецтво як функції природи – «дао» перетворювало художника на медіум, з допомогою якого природа – «дао» стверджує свої естетичні ідеали, а сам творчий процес – на інтуїтивне одкровення» [60, с. 20].

Аналізуючи світоглядні засади творчої діяльності Са Діндін, китайські мистецтвознавці Юй Жуй та Сі Чжи у своїй статті «Естетика музичної творчості Са Діндін» [244] підкреслюють: «У своїй творчості Са Діндін прагне поєднати музику з природою. Для неї музика виступає природною

сутністю а, тому в її виконанні можна почути імітацію деяких природних явищ: велич гірських вершин, гірський водоспад, стрімкі потоки річок, легкий вітерець, а також імітацію звуків певних тварин та ін. Навіть окремі звуки зовнішнього середовища можуть надихнути співачку на створення нових образів, які отримують втілення у її музичних творах» [244, с. 96].

Зазначену думку підтверджує власне висловлення Са Діндін стосовно притаманного її творчості відчуття взаємозв'язку музичного мистецтва та природи: «Коли ти цілком занурений у світ музики, ти заражаєш своїм настроєм усіх без винятку, немов би впускаючи всіх до свого світу. Насправді це відчуття цілковитого злиття з природою» [107]. Серед найвідоміших хітів Са Діндін відмітимо пісні «Усе росте» (музика Са Діндін, слова Гао Сяо Суна), «Мати в Небі» (музика Са Діндін на слова молитви Тибетського Євангелія), «Записка Небу та Землі» (автор музики та слів Са Діндін), «Бог запаху» (автор музики та слів Хе Сюнь Тянь), «Козеріг» (автор музики та слів Са Діндін), «Дун ба ла» (музика Чжан Хун Гуан, слова Чень Тао), «Квітка, що вільно росте» (музика Са Діндін, слова Пен Бо) та багато ін.

Унікальною особливістю пісенного доробку Са Діндін є передусім її звернення до буддійської музичної культури й прагнення до її органічного поєднання з сучасною естрадною музикою. Одним із найяскравіших творів, написаних у цьому напрямку, є пісня «Усе росте» (музика Са Діндін, слова Гао Сяо Суна), створена у стилі буддійської мантри [10, с. 350]. Про це свідчить ряд особливостей, що є властивими для цієї молитви, наприклад, характер викладення змісту пісні (у якій йдеться про звеличення природи) з багаторазовим повторюванням тексту. Мелодико-інтонаційна сфера твору вирізняється декламаційністю, що нагадує читання священного тексту мантри. У вокальній партії переважають мелодійний рух у межах нешироких інтервалів, а також характерне повторення останніх звуків у вокально-декламаційних реченнях. Ознаками сучасного естрадного трактування буддистської музичної традиції в пісні є наявність чіткого біту та звучання іноземного музичного інструментарію (синтезатор, ударна установка та ін.).

Виконавська манера Са Діндін у цьому творі характеризується застосуванням однакового тембру голосу упродовж усієї пісні (із переважанням низьких обертонів), а також використанням специфічної гортанної вокальної манери співу. Зазначені особливості створюють враження атмосфери цілковитої медитативної відчуженості.

Зауважимо, що за виконання даного твору Са Діндін у 2008 р. отримала престижну музичну нагороду «BBC Radio 3 Awards for Worlds Musik», що одразу ж принесло їй світової популярності. (Зазначимо, що вона є однією із небагатьох китайських естрадних артисток, удостоєних такої почесної нагороди). Після цієї знакової події співачка багато гастролювала з концертними виступами по країнам Азії та Європи. Так, у 2010 р. Са Діндін відвідала майже увесь азійський регіон. Вона співала на великих концертних сценах і в Австралії, і у Новій Зеландії, а також виступала у таких європейських мегаполісах, як Париж, Мюнхен, Лондон, Амстердам та ін.

Окремо слід відзначити особливості застосування мов у творчості Са Діндін. Репертуар артистки містить твори, що лунають багатьма різними мовами, зокрема китайською, тибетською, англійською, а також на санскриті та рідкісній мові «лагу», котра була поширена на Соломонових островах (зокрема на острові Санта-Ізабель). Розглянута вище пісня «Усе росте» була виконана артисткою на санскриті, що є досить рідким явищем у китайському естрадно-вокальному мистецтві, особливо на сучасному етапі його розвитку.

Цікавим фактом є створення Са Діндін своєї власної унікальної мови, котрою вона виконує свої твори і яка є близькою до відтворення та імітації звуків китайської природи. Звернення до цих образів допомагає артистці краще зануритися у атмосферу музики і більш виразно передати власні почуття та переживання. Стосовно значення цієї мови Са Діндін відмічає: «За допомогою власної мови я хочу більшою мірою виразити ті емоції та почуття, що я переживаю. Це мова, яку я найкраще відчуваю! Вона не зрозуміла нікому, і в той же час зрозуміла усім» [215] (*пер. мій. – А. Б.*).

Яскравим прикладом застосування співачкою власної мови є її відома пісня «Немолода людина біля річки Сілінь», написана й виконана у *тибетському етнічному стилі* з використанням специфічної горлової та гортанної техніки співу, носового призвуку та інших особливостей, що є характерними для традиційного музичного фольклору цього регіону. У пісні застосована імітація звуків природи – плеску води у річці та голосів тварин (наприклад, гірської кози та ін.), які прагне відтворити своїм голосом Са Діндін.

Створення і виконання Са Діндін пісень на власній мові також детерміновано творчим бажанням співачки подолати мовний бар'єр, що заважає сприйняттю вокальної музики у різних країнах, та прагненням до її кращого розуміння. Сама артистка, розкриваючи свої творчі ідеї щодо музичної комунікативності, підкреслює: «Я сподіваюсь, що колись люди не будуть звертати увагу на зміст слів, а зосередяться лише на музиці. На мій погляд, музика – це мистецтво, яке з'явилося раніше, ніж люди навчилися говорити. Під час контакту слухачів із музикою відбувається їх цілковите емоційне злиття. Це злиття значить набагато більше, ніж слова» [107].

У пісенних творах артистки широко застосовується цілий комплекс музичного інструментарію, у якому поєднуються різні інструменти: етнічні (*морінхур*, різні дзвони – *лін*, *бо*) та релігійні тибетські (*шен*, ручний барабан, *ганді*), традиційні китайські (*цин*, *гучжен*, *піпа*, китайська флейта, *ерху*, *жуань*), а також іноземні класичні (фортепіано, скрипка, віолончель) та електронні (синтезатор, електрична гітара, ударна установка) інструменти.

Вокально-виконавський стиль Са Діндін репрезентується широким застосуванням різних співацьких манер та прийомів, що насамперед обумовлено зверненням артистки до багатьох музичних культур. Окрім тибетської та монгольської (зокрема *хумай*) народних манер співу, вона також використовує китайську традиційну та європейську естрадну манери, які органічно поєднуються. Так, в піснях Са Діндін трапляються такі типи звуковидобування, як мікст, фальцет, горловий та гортанний спів, а також різні види декламації (виконання мантр тощо), під час яких до звучання

нерідко може додаватися носовий призвук та інші специфічні призвуки, що робить її спів унікальним та самобутнім. Характерним є й застосування артисткою таких вокальних прийомів, як манера *йоделювання* (використання особливої техніки перемикання голосових регістрів, притаманної насамперед альпійській співочій традиції *Jodeln*), а також значної кількості різної складної мелізматики, зокрема прийому «*дянь гу чан фа*» (нагадує мордент з подовженим звучанням останнього звуку, під час якого бажана наявність специфічного *вібрато* у голосі виконавця), що суттєво збагачує її спів.

Чень Дун у статті «Са Діндін: спів про східний секрет», визначаючи особливості виконавського стилю співачки, надає загальну характеристику неповторного тембру її голосу, а також багатоманітних співацьких манер, які вона використовує: «Са Діндін є володаркою надзвичайного голосу, котрому притаманні такі особливості, як чарівний срібний тембр, наявність широкого діапазону та ін. Але найголовнішим є те, що артистка вміє надавати пісням особливого духу. Вона може співати естрадною, етнічною, китайською народною манерами співу, при цьому має здатність швидко переключатися з однієї на іншу. Са Діндін може співати як легко й невимушено, немов читає вірші, так й динамічно активно, немов бурхливе море. Вона може інтонувати чистим та ніжним голосом, що нагадує спів дитини; вміє імітувати звуки різних музичних інструментів тощо» [231, с. 82] (*пер. мій. – А. Б.*).

Окрім вокально-виконавської, композиторської та продюсерської діяльності, Са Діндін професійно оволоділа також хореографічною майстерністю. Переважна більшість її концертних виступів та відеокліпів супроводжується яскравими танцювальними постановками, у багатьох з яких можна побачити елементи буддійських релігійних ритуалів (поклони, медитація тощо). Особливої уваги заслуговує досягнення співачкою мистецтва китайського жесту, котрий слугує своєрідним вираженням емоцій та переживань виконавиці. Яскравим прикладом цього є відеокліп до пісні «Я мрію, щоб навесні прилетіла ластівка» (слова і музика Са Діндін).

Творчість Са Діндін загалом позначена тяжінням до синтезу різних, часто далеких одна від одної музичних та культурних традицій. Так, у деяких творах артистки – зокрема у пісні «Lucky day» («Щасливий день») – можна почути міксування елементів тибетської народної та рок-музики. Однією із найдивовижніших пісень у репертуарі співачки є твір «Щось як тінь слідує за Вами» (музика Са Діндін та Л. В. Бетховена, слова Са Діндін), в якому відбувається своєрідний діалог тибетської і європейської класичної музичних традицій (у середині твору використано перекладений китайською мовою фрагмент із знаменитої «Оди до радості», яка лунає у фіналі 9-ї симфонії Л. Бетховена). Таке парадоксальне поєднання принципово різних музичних культур можна вважати доволі вдалим та цікавим експериментом.

Тож слід зазначити, що творча діяльність Са Діндін є яскравим й багато в чому унікальним явищем не лише китайського, але й світового естрадно-вокального мистецтва, яке активно сприяє порозумінню поміж людьми та творчому діалогу різних культур.

Висновки до Розділу 3

В естрадному мистецтві Китаю ХХ ст. (за винятком 80-х – 90-х років, коли відбулися принципові трансформації в політичному та культурному житті країни) значне місце посідає жанр *масової пісні*. Розвиток цього жанру певною мірою детермінований формуванням в китайській музичній культурі 1-ї пол. ХХ ст. демократичного напрямку «*нова музика*». Суттєвий вплив на формування та розвиток жанру *китайської масової пісні* здійснили радянські масові пісні, що значною мірою було зумовлено дружніми відносинами, які упродовж кількох десятиліть (з 1920-х до початку 1960-х) існували між СРСР та Китаєм. Висвітлено особливості китайської патріотичної та революційної пісні як жанрового різновиду китайської масової пісні. Зазначено, що велика популярність жанру китайської масової пісні великою мірою зумовлена творчою діяльністю таких видатних композиторів, як Не Ер, Ма Ке та Цинь

Йончен. Надано загальну характеристику їх мистецької спадщини в цьому жанрі. Розглянуто змістовно-жанрову специфіку та типологію китайських наративних масових пісень XX – початку XXI ст.

Зазначено, що одним із найпопулярніших стилів музичного мистецтва сьогодення, отримавших світове визнання, є *classical crossover*, у якому синтезуються елементи класичної, естрадної, рок- та електронної музики. Висвітлено втілення цього стилю в творчості видатних сучасних співаків, які прагнуть до синтезу естрадної й класичної традицій, зокрема в українському вокальному мистецтві (В. Гришко, О. Пономарьов, Джамала).

Визначено характер проявів стилю *класичний кросовер* у китайському естрадно-вокальному мистецтві на рівні: 1) поєднання естрадної музики з класичною, репрезентованою як європейською, так і китайською (насамперед оперною) традицією; 2) поєднання естрадної музики з китайською класичною поезією епох Тан, Сун, Юань, Мін та Цин. Подібні прояви стилю *класичний кросовер* сприяють оновленню й збагаченню естрадно-вокального мистецтва Китаю та водночас пропагують класичне мистецтво.

Визначено роль творчої діяльності фундатора китайського естрадно-вокального мистецтва композитора Лі Цзінь Хуея. Висвітлено його мистецький доробок у жанрах *дитяча пісня*, *шундайцюй* і *лірична пісня*, що стали підґрунтям для подальшого розвитку нових естрадних жанрів і стилів.

Розкрито роль композитора та співака Чжоу Цзелуня у формуванні та розвитку *китайського стилю*, котрий репрезентує сучасну китайську естраду. Висвітлено композиторський доробок Чжоу Цзелуня, що містить велику кількість творів, які стали справжніми хітами і визнані в усьому світі.

Узагальнено творчі здобутки видатних китайських співаків Лі Гуї, Дао Лана, Хань Лея та Са Діндін та визначено їх роль у розвитку китайського та світового вокально-естрадного мистецтва.

ВИСНОВКИ

У **Висновках** узагальнено результати запровадженого дослідження. Загальним підсумком дисертації є концептуалізація характеру китайського естрадно-вокального мистецтва в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів. Сутність даної концепції становлять такі положення:

1. Обґрунтовано феноменологічну специфіку китайського естрадно-вокального мистецтва. Зазначено, що естрадно-вокальне мистецтво Китаю є яскравим самобутнім явищем, характерною рисою якого є національно-культурна та жанрово-стильова синтетичність, загалом властива китайському мистецтву та культурі. Відмічено наявність щільних взаємозв'язків між естрадно-вокальним і камерно-вокальним мистецтвом, що є ознакою китайської музики ХХ ст. Підкреслено, що явище китайського естрадно-вокального мистецтва отримало в сучасному світовому музичному просторі спеціальне визначення – *mandarin popular music* (скорочено *mandarin-pop*, або ж стисло *mandopop*).

2. Простежено еволюцію естрадно-вокального мистецтва Китаю в історичному й жанровому дискурсах, охарактеризовано її основні етапи та запропоновано авторську періодизацію цього процесу: 1) *період формування та раннього розвитку*, котрий охоплює добу з початку до кінця 40-х рр. ХХ ст. та містить два етапи: а) *етап зародження та первісного становлення* (1900-1910-ті роки), позначений появою жанру *шкільної пісні*; б) *етап першого розквіту* (1920-1940-ві роки), пов'язаний з культурним життям Шанхаю; 2) *період політизації та територіально-змістовного біцентризму* (1950-1970-ті рр.), який охоплює добу від заснування КНР до кінця Культурної революції й зумовлений паралельним існуванням вокальної естради в соціалістичному Китаї та у Гонконгу; 3) *період деполітизації й нового розквіту* (1980-1990-ті роки), пов'язаний з соціокультурними змінами та вестернізацією китайського мистецтва; 4) *період мистецької самоідентифікації і міжнародного визнання*, пов'язаний з художнім синтезом

національних та іноземних культурних традицій, зокрема формуванням і розквітом *китайського стилю* (2000-ні – 2010-ті роки).

3. Виявлено фонетичні, національно-ментальні та виконавські особливості китайського вокального мовлення. Зазначено, що його специфіка зумовлена фонетикою китайської мови, зокрема наявністю в ній особливої тонової системи. Спираючись на принципи фонетичної транслітерації китайської мови (*пін'їну*), дисертантом вперше проаналізовано з європейської точки зору фонетичні та фонічні особливості китайської вимови та детерміновану ними виконавську специфіку вокального мовлення.

4. Висвітлено характер іонаціональних музичних впливів на формування та розвиток китайської вокальної естради. Розкрито особливості творчої рецепції китайським естрадно-вокальним мистецтвом художніх надбань регіонально-етнічних культур Сінцзяну, Північно-Західного Китаю (Шаньсі, Ганьсу), Гуандуну, Тибету, Внутрішньої Монголії та іноземних музичних традицій – європейських, американських, арабських та японських.

5. Визначено специфіку основних стилів китайського естрадно-вокального мистецтва. Виявлено, що провідними мистецькими стилями китайської вокальної естради ХХ – початку ХХІ ст. є: а) *північно-західний*, б) *сінцзянський* і в) *китайський стилі естрадної музики* та розкрито їх особливості. Висвітлено також характер *тибетського стилю* китайської естрадної музики. Визначено специфіку основних жанрів китайського естрадно-вокального мистецтва, а саме: *шкільної пісні, дитячої пісні, ліричної пісні, сучасної пісні (шидайцюй), популярної пісні юеською мовою (або ж шидайцюй на кантонському діалекті), китайської масової пісні (й її різновидів)* та розкрито історичну динаміку їх розвитку.

6. Розкрито характер віддзеркалення жанрово-стильових процесів у розвитку світової вокальної естради у творчості китайських митців. Висвітлено особливості рецепції китайськими митцями іноземних музичних стилів (блюз, джаз, рок, поп, ар-н-бі тощо) та жанрів, зокрема втілення у сучасному китайському естрадно-вокальному мистецтві стилю *classical crossover*.

7. Охарактеризовано творчу діяльність та узагальнено мистецькі здобутки основоположника китайського естрадно-вокального мистецтва Лі Цзінь Хуея, «Батька західної пісні» Ван Лобіня, одного з фундаторів *китайського стилю* Чжоу Цзелуня та інших відомих китайських естрадних композиторів (Шень Сінь Гуна, Лі Шу Туна, Цзен Чжи Міня, Сінь Ханя, Чжао Цзи Піна, Цзуй Цзяня).

8. Визначено особливості мистецької діяльності та виконавського стилю уславлених китайських естрадних співаків Лі Гуї, Дао Лана, Хань Лея, Са Діндін, Лі Мін Хуей, Гун Цю Ся, Бай Хун та Чжоу Сюань, Лі Сян Лань, Яо Міня та Яо Лі, Терези Тенг, Цзуй Цзяня, Фей Сяна, Ескера Мемета, дуету «Легенда Феніксу» та ін.

Перспективами подальших наукових розвідок у зазначеному напрямі є: 1) поглиблене вивчення творчих взаємодій китайського естрадно-вокального мистецтва з іншими азійськими музичними традиціями (передусім японською, корейською й монгольською); 2) жанрово-стильове узагальнення мистецького доробку усіх сучасних китайських композиторів та виконавців, які працюють в естрадній сфері.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Дальневосточная гос. акад. искусств. Владивосток, 2002. 43 с.
2. Анисимова П. А. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в. : основные направления и тенденции развития : выпускная квалификационная работа по направлению 033000 «Культурология» / Санкт-Петербургский гос. ун-т. Санкт-Петербург, 2017. 77 с.
3. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу : до питання різнопрофільних співацьких особистостей. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
4. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. 1987. Вып. 6. С. 5–44.
5. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. Москва, Ленинград : Музгиз, 1952. 192 с.
6. Бай Е. Китайская фортепианная музыка в контексте интеграционных процессов мирового музыкального искусства : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2014. 198 с.
7. Благая А. В. Учебник китайского языка. Начальный курс. 2-е изд. Москва : Цитадель-трейд, 2008. 544 с.
8. Бойко А. М. Виконавський стиль Лі Гуї в контексті розвитку естрадно-вокального мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст. // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 26–27 квітня 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2018. С. 115–116.

9. Бойко А. М. Вокальна творчість Олександра Пономарьова: особливості виконавського стилю // Наука, освіта, суспільство очима молодих. Частина 2. Природничо-математичний, суспільно-гуманітарний та економічний напрями: матеріали ІХ Міжнар. наук.-практ. конф. студентів та молодих науковців (Рівне, 18 травня 2016 р.) / Рівненський держ. гум. ун-т. Рівне: РВВ РДГУ, 2016. С. 99–100.
10. Бойко А. М. Вплив фольклорних і релігійних музичних традицій на естрадно-вокальне мистецтво Китаю // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 23–24 листопада 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків: ХДАК, 2017. С. 350–351.
11. Бойко А. М. Джамала як представник співочої культури сучасної України // Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків: ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 107–115.
12. Бойко А. М. Жанрово-стильова динаміка розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. // Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Одеса, 22–23 березня 2018 р.) / Міжнар. гум. ун-т, Одеса: МГУ, 2018. С. 115–117.
13. Бойко А. М. Китайське естрадно-вокальне мистецтво початку третього тисячоліття // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 449–456.
14. Бойко А. М. Класичний кросовер як провідний стиль в європейському сучасному естрадному мистецтві // Культурологічний альманах: Випуск 2. Інноваційні технології в культурній галузі. Вінниця: ТОВ Нілан-ЛТД, 2016. С. 142–144.
15. Бойко А. М. Основні етапи становлення естрадного вокального мистецтва в Китаї // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених

- (Харків, 20–21 квітня 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2017. С. 121.
16. Бойко А. М. Особливості вокально-виконавського стилю у творчості Джамали // Тези XVII Міжнар. наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2016 р.) / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра / упоряд. Ю. А. Зільберман, Л. Г. Мудрецька. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 15–17.
17. Бойко А. М. Розвиток естрадно-вокального мистецтва у Китаї кінця ХХ – початку ХХІ століття // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XVII міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів (Харків, 23–24 березня 2017 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко. Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 33–34.
18. Бойко А. М. Розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва в 1970–1990-х рр. : культурно-історичні та жанрово-стильові особливості // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 59. С. 90–100.
19. Бойко А. М. Розвиток стилю Classical Crossover в естрадному вокально-виконавському мистецтві // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Вип. 1 / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2016. С. 18–21.
20. Бойко А. М. Специфіка китайського вокального мовлення // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XVIII Міжнар. наук.-творчої конф., студентів та аспірантів (Харків, 22–23 березня 2018 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко. Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2018. С. 20–21.

- 21.Бойко А. М. Становлення виконавського стилю у вокальній музиці // Культурологія та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2016. С. 142–143.
- 22.Бойко А. М. Становлення виконавської манери Олександра Пономарьова (на прикладі альбому «З ранку до ночі») // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 24–25 листопада 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2016. С. 260–261.
- 23.Бойко А. М. Становлення і розвиток естрадно-вокального мистецтва в Китаї в 1910–60 рр. // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 223–231.
- 24.Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками // Мистецтвознавчі записки. 2011. № 19. С. 70–77.
- 25.Бочаров А. Советская массовая песня. Москва : Сов. писатель, 1956. 218 с.
- 26.Буров В. Г. Китай и китайцы глазами российского ученого : монография. Москва : ИФ РАН, 2000. 208 с.
- 27.Буцык П. О приоритетных направлениях исследования тибетской музыки в России и за рубежом // Musikus. 2014. № 3. С. 26–31.
- 28.Валицкий В. «Культурная революция» в музыке // Советская музыка. 1970. № 8. С. 129–138.
- 29.Ван Лобинь – «коллекционер» народных песен Синьцзяна. URL : <http://russian.cri.cn/3072/2017/04/11/1s601590.htm> (дата обращения: 7.10.2017).

30. Ван Пэйи. Китайская традиционная опера юэцзюй: история становления и тенденции развития // Универсальное и национальное в культуре : сб. науч. ст. / Белорусский гос. ун-т. Минск : Изд. центр БГУ, 2012. С. 276–279.
31. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМА України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.
32. Виноградова Е. В., Желоховцев А. Н. Китайская музыка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 807–815.
33. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
34. Глушаков Я. В. Массовая песня в отечественной культуре первой половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Российская акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2016. 24 с.
35. Го Найань. Современная музыка и наследие прошлого // Культуры : диалог народов мира. 1984. № 4. С. 65–71.
36. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
37. Данько Л. И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Санкт-Петербургский гум. ун-т профсоюзов. Санкт-Петербург, 2013. 22 с.
38. Ден Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика : дис. ... канд.

- мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 205 с.
39. Джамала и Влад Павлюк – Tomorrow Never Dies @ шоу «Зірки в опері»: видео. URL : https://www.youtube.com/results?search_query=джамала+и+влад+павлюк (дата обращения: 04.02.2016).
40. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва : Изд-во Музыка, 1968. 676 с.
41. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 16 с.
42. Дрожжина Н. Музыкальное искусство эстрады как социокультурный феномен // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2008. № 15. С. 41–49.
43. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.
44. Задоев Т. П., Хуан Шуин. Основы китайского языка. Вводный курс. 2-е изд., испр. Москва : Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. 271 с.
45. Зайцев В. П. Режиссура естради та масових видовищ. Київ : Дакор, 2003. 304 с.
46. Звезды в Опере. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Звёзды_в_Опере (дата обращения: 02.02.2016).
47. Ильинов Ю. М. О некоторых фонетических особенностях вокальной речи (на материале академической манеры пения) // Вестник Санкт-Петербургского государственного педагогического университета. 2007. № 14 (37). С. 82–87.

- 48.Ильинов Ю. М. Фонетические характеристики вокальной речи : автореф. дис. ... канд. филологических наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Волгоград. гос. ун-т. Волгоград, 2007. 21 с.
- 49.Кавун В. М. Художні особливості естрадного мистецтва України ХХ – початку ХХІ ст. // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. № 19. С. 124–130.
- 50.Карапетьянц А. М., Тань Аошуан. Учебник китайского языка : Новый практический курс. Ч. 1. Москва : Вост. лит., 2003. 640 с.
- 51.Карлова М. Самоучитель. Китайский язык для начинающих. Санкт-Петербург : Питер, 2013. 256 с.
- 52.Карцова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 17 с.
- 53.Каяк А. Б. Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты : автореф. дис. ... доктора культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Гос. акад. нац. культуры. Москва, 2011. 58 с.
- 54.Китайский язык (путунхуа). Вводный урок. URL : <https://lingvoforum.net/index.php?topic=49192.0> (дата обращения: 02.04.2018).
- 55.Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке ХХ века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
- 56.Конрад Н. И. Запад и Восток : статьи. Москва : Главное изд-во восточной литературы, 1966. 520 с.
- 57.Корнев П. К. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта // Вестник СПбГУКИ. 2013. № 3 (16) сентябрь. С. 75–78.
- 58.Королева Н. А. Первая мировая война и «Движение за новую культуру» в Китае // Метаморфозы истории. 2014. № 5. С. 43–55.

- 59.Коротков С. А. История современной музыки. Киев : Изд-во продюсерский центр LAV-studio ТОО ЦУИ “КИЙ”, 1996. 293 с.
- 60.Кривцов В. А. Эстетическая мысль Древнего Китая (VI в. до н. э. – II в. н. э.): автореф. дис ... канд. филос. наук / Институт философии академии наук СССР. Москва, 1963. 21 с.
- 61.Крушинский А. А. Стиль мышления древнего Китая: логико-методологический аспект // Вопросы философии. 2009. № 1. С. 104–108.
- 62.Кубарич А. М. Семантика тона в китайском языке: экспериментальное исследование // Вестник Кемеровского государственного университета. 2012. № 4 (52). С. 8–13.
- 63.Лі Цін. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі : принципи роботи з поетичним текстом : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 234 с.
- 64.Ли Цин. Массовая песня в контексте песенной культуры советского периода // Новые горизонты – 2017 : сборник материалов Белорусско-Китайского молодежного инновационного форума (2–3 ноября 2017 г.) в 2-х т. Минск : БНТУ, 2017. Т. 2. С. 122–124.
- 65.Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Современный композитор, 1990. 335 с.
- 66.Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2016. 213 с.
- 67.Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография по истории музыкальной культуры / Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
- 68.Лю Гэ. Музыкальная культура современного студенчества КНР в зеркале педагогических экспериментов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 113. С. 142–146.

69. Лю И. Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 233–246.
70. Лю И. Синтез поэзии и музыки в камерно-вокальной лирике Чен И // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2015. Вип. 44. С. 231–234.
71. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Харків, 2015. 17 с.
72. Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
73. Лянь Юнь. Сравнительный анализ пекинской и итальянской опер // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 21. С. 156–165.
74. Лях В. И., Сигида Д. А. Советская массовая песня как феномен музыкального искусства XX века // Культурная жизнь Юга России. 2015. № 2 (57). С. 22–25.
75. Мадешева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02. «Музичне мистецтво» / Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 23 с.
76. Мадешева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу : теорія і практика : навч. посіб. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.

- 77.Ма Цзяця. Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве: исторический и стилевой аспекты : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 196 с.
- 78.Малявин В. В. Китайская цивилизация. Москва : «Изд-во Апрель», 2000. 632 с.
- 79.Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів) // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 232–238.
- 80.Матутите Е. А. Советская массовая песня 70–80-х годов. Москва : Знание, 1982. 128 с.
- 81.Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. 1984. № 5. С. 5–17.
- 82.Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Москва : Современная музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
- 83.Михайлов Дж. К., Е. В. Васильченко. Тибетская музыка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 514–518.
- 84.Михайлов Дж. К. Поп-музыка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 392–396.
- 85.Михайлов М. К. К проблеме стилового анализа // Современные вопросы музыкознания. Москва : Музыка, 1976. С. 115–145.
- 86.Михайлов М. К. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 263 с.
- 87.Мозговой М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 17 с.

88. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Москва : Издат. отдел Института психологии РАН, 2002. 496 с.
89. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Ленинград : Наука, 1967. 208 с.
90. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
91. Муратов М. М. Эстрада как феномен массовой культуры : автореф. дис. ... канд. философских наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Казанский гос. ун-т культуры и искусств. Казань, 2005. 19 с.
92. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
93. Непомнин О. Е. История Китая. XX век. Москва : Иститут востоковедения РАН, Крафт +, 2011. 736 с.
94. Нестьев И. В. Советская массовая песня: Популярный очерк. Москва, Ленинград : Изд-во и типолитогр. Гос. муз. изд-ва, 1946. 22 с.
95. О китайской музыке: статьи китайских композиторов и музыковедов / сост., ред. Г. Шнеерсон. Москва : Гос. муз. изд-во, 1958. Вып. 1. 143 с.
96. Олександр Пономарьов та Ірина Кулик “The show must go on”: відео. URL : [https:// www.youtube.com/watch?v=0nQm9_Liwg4](https://www.youtube.com/watch?v=0nQm9_Liwg4) (дата звернення: 04.02.2016).
97. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес : навч.-метод. посіб. Вінниця : Нова книга, 2013. 368 с.
98. Поликарпов В. С. Лекции по культурологии. Москва : Гардарика : «Экспертное бюро», 1997. 260 с.
99. Польська І. І. Відзив офіційного опонента на дисертацію Ден Кайюаня «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика» : рукопис. Харків, 2018. 6 с. URL : <http://num.kharkiv.ua/share/pdf/Відгук%20Польської%20%20І.І.pdf> (дата звернення: 29.09.2018).

100. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві // *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2014. Вип. 46. С. 267–275.*
101. Польская И. И. Типологическая классификация современных исследований в сфере ансамблевой музыки // *Музичне мистецтво : Зб. наук. ст. / Донецька держ. муз. акад. / ред.-упоряд. Т. В. Тукова, О. В. Скрипник. Донецьк : Юго-Восток ЛТД, 2004. Вип. 4. С. 184–193.*
102. Помпеева А. Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 21 с.
103. Разина А. С. Способы улучшения произношения у китайских студентов при изучении русского языка // *Молодой ученый. Международный научный журнал. 2018. № 21 (207). С. 212–215.*
104. Рубец М. В. Влияние китайского языка на мышление и культуру его носителей // *История философии. 2009. № 14. С. 111–122.*
105. Рыбакова Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России : автореф. дис. ... доктора культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. Санкт-Петербург, 2007. 42 с.
106. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 203 с.
107. Са Диндин – восходящая звезда загадочного Востока : видео. URL : https://www.youtube.com/watch?v=pRLEEB2d_pk. (дата обращения: 03.02.2017).

108. Самая Т. В. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження // *Культура України : зб. наук. пр. / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 50–59.*
109. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 199 с.
110. Сибиряков И. В. Советские массовые песни 20-х гг. как инструмент конструирования новой советской реальности // *Советский проект. 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации : сб. науч. тр. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2018. С. 104–112.*
111. Сідлецька Т. Особливості масової музики як культурного й соціального феномена // *Українська культура : минуле сучасне, шляхи розвитку. 2013. № 19. С. 133–138.*
112. Симоненко Н. Ю. Особенности китайских нарративных песен в диахроническом аспекте // *Известия ВГПУ. Филологические науки. 2015. № 2. С. 166–170.*
113. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей // *Музыка и современность. 1965. № 3. С. 3–31.*
114. Сохор А. Массовая песня // *Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. С. 476–477.*
115. Сохор А. О музыке серьезной и лёгкой. Ленинград : Музыка, 1964. 86 с.
116. Сохор А. Стиль, метод, направление // *Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. 1965. С. 3–15.*
117. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 105 с.
118. Спешнев Н. А. Фонетика китайского языка : учебное пособие. Ленинград : Изд-во Ленинград. ун-та, 1980. 141 с.

119. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник : Сб. ст. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 45–68.
120. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : Исследование. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.
121. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
122. Сун Жуйлун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 200 с.
123. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2016. 29 с.
124. Тань Аошуан. Китайская картина мира: Язык, культура, ментальность. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 240 с.
125. Терещенко А. К. Анатолій Солов'яненко. Творчий шлях. Київ : Либідь, 2009. 352 с.
126. Терещенко А. К. Анатолій Солов'яненко. Український голос, що розмовляв з усім світом. Київ : ЕММА, 2002. 177 с.
127. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 231 с.
128. Фишман О. Л. Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2003. 544 с.
129. Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая ХХ в. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 3. С. 57–59.

130. Хоу Цзянь. Художественный мир китайской народной оперы : монография. Луцк ПДВ «Твердиня», 2010. 100 с.
131. Хуан Сяньюй. Мировоззренческие особенности музыкальной культуры и музыкального образования в Китае и России // Теория и практика общественного развития. 2015. Вып. 2. С. 105–107.
132. Хуан Сяньюй. Становление системы музыкального эстрадно-джазового образования в современном Китае : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» / Санкт-Петербургский гос. институт культуры. Санкт-Петербург, 2015. 19 с.
133. Цао Шули. Жанры камерно-вокальной музыки Китая периода Великой Культурной революции (1966–1976) // Управление в социальных и экономических системах : материалы XIX междунар. научно-практ. конф. (Минск, 18 мая 2010 г.). 2010. С. 384–385.
134. Цзо Чженьгуань. Некоторые тенденции развития музыкальной культуры Китая 80-х гг. // Культура и искусство за рубежом. Серия : Музыка. 1988. Вып. 3. С. 1–8.
135. Цзя Ян. Осмысление специфики древнекитайской культуры в трудах европейских авторов (до XX века) // Культура: открытый формат – 2013. (библиотекведение, библиографведение и книговедение, искусствведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. статей. 2013. С. 279–288.
136. Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 199 с.
137. Цинь Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.

138. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
139. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Санкт-Петербургская гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2010. 23 с.
140. Чжан Лу. Художественно-эстетические основы народно-песенной традиции Китая / Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зборнік навуковых прац удзельнікаў VIII Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 25-27 красавіка 2014 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Мінск, 2014. С. 174–176.
141. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.
142. Чернобай В. П., Лосев О. С. Китайська мова. Початковий курс. Київ : Знання, 2008. 238 с.
143. Чэнь Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере «школьной песни» // Музыкальная культура народов мира. 2014. № 1 (14). С. 10–13.
144. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века : к проблеме освоения европейского опыта : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2015. 26 с.
145. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1987. 23 с.

146. Шехтман Г. М. Ретроспектива естрадно-вокального исполнительства XX столетия (на материале украинско-российской та немецкой традиций) : автореф. дис. ... канд. искусствознания : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2011. 16 с.
147. Шнейерсон Г. Музыкальная культура Китая Москва : Гос. муз. изд-во, 1952. 252 с.
148. Юцкевич Ю. Словарь музыкальных терминов. 3 изд. перераб., доп. Киев : «Музыка Украины», 1988. 263 с.
149. Ян Бохуа. Становление системы музыкального воспитания в общеобразовательных школах Китая: период Китайской республики (1912–1949) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 82-2. С. 178–180.
150. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 20 с.
151. Classical crossover vs. Opera. URL : <http://www.classical-crossover.co.uk/articles/blog/274-classical-> (дата звернення: 05.02.2016).
152. Kloet J. China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and popular Music. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010. 255 p.
153. Matusitz J. Chinese rock and pop music: a semiotic perspective // Asia Europe Journal. 2008. № 7 (3). P. 479–490.
154. Steen A. Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and Its Cultural Connotations // Pacific Affairs. 2011. № 2. P. 354–355.
155. What is Classical-crossover? URL : <http://www.classical-crossover.co.uk/help/utrophy-faq/142.html> (дата звернення: 07.02.2016).
156. 毕宇虹. 现代流行音乐中的古典浪漫元素 // 音乐时空. 2012年. 第2期. 第55–56页.

- (Бі Юй Хун. Китайські класичні та романтичні елементи в сучасній естрадній музиці // Музичний час і простір. 2012. № 2. С. 55–56.)
157. 波伊克·安娜. 论中国歌手韩磊的演唱风格及艺术成就//艺术品鉴: 学术期刊. 西安, 2018年. 第21期. 第126–127页.
- (Бойко А. Вокально-виконавський стиль та мистецька творчість китайського співака Хань Лея // Еталон мистецтва : зб. наук. пр. Сіань, 2018. № 21. С. 126–127.)
158. 王文英. 学堂乐歌的代表人物沈心工 // 文史杂志. 2008年. 第5期. 第42–44页.
- (Ван Вень Ін. Творець шкільної пісні – Шень Сінь Гун // Культура та історія. 2008. № 5. С. 42–44.)
159. 王国纯. 从“王洛宾”现象和“刀郎”现象看新疆本土歌曲创作传播现状 // 新疆艺术学院学报. 2006年. 第1期. 第47–52页.
- (Ван Го Чунь. Феномен творчості Ван Лобіня і Дао Лана // Журнал Сінцзянського університету мистецтв. 2006. № 1. С. 47–52.)
160. 王丽玲. 浅议汉民族文化思维方式与汉语 // 长春大学学报. 2005年. 第3期. 第27–28页.
- (Ван Лі Лін. Коротка розмова про вплив китайської мови на культуру та на мислення // Вісник Чанчуньського університету. 2005. № 3. С. 27–28.)
161. 王思琦. 当代语境中“时代曲”,“抒情歌曲”,“轻音乐”概念的使用与分析 // 天津音乐学院. 2006年. 第2期. 第52–63页.
- (Ван Си Ци. Аналіз понять «шидайцюй», «легка музика», «лірична пісня» в контексті сучасної лексики // Вісник Тяньцзіньської консерваторії. 2006. Вип. 2. С. 52–63.)
162. 王永慧. 在传统文化中构筑流行音乐(周杰伦“中国风”歌曲解读) // 音乐探索. 2010年. 第3期. 第74–76页.

- (Ван Юн Хуей. «Побудова» в традиційній китайській культурі естрадної музики (аналіз пісень Чжоу Цзелуня в «китайському стилі») // Музичні розвідки. 2010. № 3. С. 74–76.)
163. 王鑫, 赛雅拉 阿巴索夫, 马草原. 新疆民族唱法的音色分析 // 新疆艺术学院学报. 2015 年. 第 2 期. 第 28–46 页.
(Вань Сінь, Сайяла Ебасофу, Ма Цао Юань. Аналіз сіньцзянських народних вокальних манер // Сіньцзянський інститут мистецтв. 2015. № 2. С. 28–46.)
164. 魏丹娇. 中国声乐作品的歌唱语言 // 大家. 2010 年. 第 6 期. 第 26–27 页.
(Вей Дань Цзяо. Вокальне мовлення у китайському вокальному творі // Майстер. 2010. № 6. С. 26–27.)
165. 魏潇潇. 李谷一的歌唱艺术特点 // 大舞台. 2014 年. 第 11 期. 第 12–15 页.
(Вей Сяо Сяо. Художні особливості співу Лі Гуї // Велика сцена. 2014. № 11. С. 12–15.)
166. 郭云楠. 谈我国近代群众歌曲的创作 // 飞天. 2011 年. 第 6 期. 第 63–64 页.
(Го Юнь Нань. Бесіда про створення китайських масових пісень // Летюче Небо. 2011. № 6. С. 63–64.)
167. 管维良, 李禹阶. 中国历史与文化. 合著. 重庆: 重庆大学出版社, 1998 年. 482 页.
(Гуань Вей Лян, Лі Юй Цзе. Історія та культура. Чунцін : Видавництво Чунцінського університету, 1998. 482 с.)
168. 关黎, 张辉. 中国流行音乐的发展历程 // 音乐生活. 2007 年. 第 3 期. 第 74–75 页.
(Гуань Лі, Чжан Хуей. Розвиток китайської естрадної музики // Музичне життя. 2007. № 3. С. 74–75.)

169. 关黎,张辉. 中国流行音乐的发展历程 (2) // 音乐生活. 2007年. 第4期. 第76–77页.
(Гуань Лі, Чжан Хуей. Розвиток китайської естрадної музики (2) // Музичне життя. 2007. № 4. С. 76–77.)
170. 关黎,张辉. 中国流行音乐的发展历程 (3) // 音乐生活. 2007年. 第5期. 第83–84页.
(Гуань Лі, Чжан Хуей. Розвиток китайської естрадної музики (3) // Музичне життя. 2007. № 5. С. 83–84.)
171. 戴嘉枋. 李叔同的音乐观及其学堂乐歌创作 // 中国音乐. 2002年. 第1期. 第1–4页.
(Дай Цзя Фан. Музичний світогляд Лі Шу Туна та його творчість в рамках шкільної пісні // Китайська музика. 2002. № 1. С. 1–4.)
172. 邓延炎. 中国古典元素在流行跨界音乐中的体现 // 包头师范学院学报. 2014年. 第33期. 第105–108页.
(Ден Янь Янь. Використання китайських класичних елементів в естрадному стилі класичний кросовер // Журнал Баошаньського університету. 2014. № 33. С. 105–108.)
173. 杜海燕. 川剧高腔唱法与民族唱法比较 // 作家. 2014年. 第2期. 第179–180页.
(Ду Хай Янь. Порівняння вокальної манери сичуаньської опери *гао цян* та китайської народної манери співу // Письменник. 2014. № 2. С. 179–180.)
174. 懂小明. “西北风”是怎样形成的 // 天津音乐学院学报. 2013年. 第3期. 第26–38页.
(Дун Сяо Мін. Як сформувався «північно-західний стиль» // Вісник Тяньцзінської консерваторії. 2013. № 3. С. 26–38.)
175. 荣志强. 试论刀郎音乐作品的艺术特色 // 才智. 2010年. 第32期. 第149页.

- (Жун Чжи Цян. Розмова про музику Дао Лана та його творчість // Інтелект. 2010. № 32. С. 149.)
176. 康伟. 试论跨界音乐的发展 //时代文学.2009年.第4期.第134–135页.
(Кан Вей. Роздуми про класичний кросовер // Сучасна література. 2009. № 4. С. 134–135.)
177. 被翻译成外语的中国流行歌曲. 电子资源存取方式 : <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1618071582529025338&wfr=spider&for=pc> (日期: 2018年06月08日)
(Китайські естрадні пісні, що були перекладні іноземною мовою).
URL : <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1618071582529025338&wfr=spider&for=pc> (дата звернення: 08.06.2018).)
178. 李谷一从艺 50 周年音乐会 : (视频) 存取方式 :
<https://www.youtube.com/watch?v=J5ZWXfRM3uA> (日期: 2018年10月. 2日.)
(Концерт з нагоди 50-річчя творчої діяльності Лі Гуї : відео. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=J5ZWXfRM3uA> (дата звернення: 10.02.2018).)
179. 李罡. 中国流行音乐史. 上海 : 上海音乐出版社, 2015年. 404页.
(Лі Ган. Історія китайської естрадної музики : монографія Шанхай : Шанхайське музичне мистецтво, 2015. 404 с.)
180. 李枚. 维吾尔族与阿拉伯木卡姆音乐中同名调之结构比较 // 中央音乐学院学报. 2007年.第2期.第73–82页.
(Лі Мей. Порівняння ладів уйгурської та арабської музики // Журнал Центральної музичної консерваторії. 2007. № 2. С. 73–82.)
181. 李新宇,何健莹. 广东粤语流行歌曲创作的肇始与兴起 // 星海音乐学院学报. / 星海音乐学院. 广州, 2016年. 第4期. 第70–79页.
(Лі Сінь Юй, Хе Цзянь Ін. Особливості естрадної пісні юеською мовою // Журнал Сінхайської консерваторії. 2016. № 4. С. 70–79.)

182. 李树琼. 刀郎音乐作品的艺术特点与影响分析 // 音乐创作. 2009年. 第2期. 第115–117页.
(Лі Шу Цюн. Музичні твори Дао Лана та їх художні особливості // Музична творчість. 2009. № 2. С. 115–117.)
183. 林琳. “中国风”歌曲分析 // 南京师范大学学报. 2010年. 第2期. 第89–92页.
(Лінь Лінь. Дослідження пісень, написаних у «китайському стилі» // Вісник Нанкінського педагогічного університету. 2010. № 2. С. 89–92.)
184. 卢婷婷. 浅谈学堂乐歌 // 现代交际. 2010年. 第10期. 第92–93页.
(Лу Тін Тін. Бесіди про шкільні пісні // Мистецтво неба та землі. 2010. № 10. С. 92–93.)
185. 刘蓉惠. 歌唱中汉语语言的处理方法 // 中国音乐. 2007年. 第1期. 第159–164页.
(Лю Жун Хуей. Як застосовується китайська мова під час співу // Китайська музика. 2007. № 1. С. 159–164.)
186. 刘子冰. 呼和浩特人怎样学习前鼻音 n 与后鼻音 ng 的发音 // 语文学刊. 2003第5期. 第74–75页.
(Лю Цзи Бін. Як жителі Хух-Хото вивчають вимову піньїну (*n* та *ng*) // Журнал вивчення мови. 2003. № 5. С. 74–75.)
187. 刘征然. 歌唱中如何解决声音与语言的关系 // 辽宁教育行政学院学报. 2011年. 第4期. 第118–119页.
(Лю Чжен Жань. Зв'язок між звуком та мовою під час співу // Журнал Ляонінського адміністративного інституту. 2011. № 4. С. 118–119.)
188. 吕思勉. 中国通史: 专著. 昆明: 云南人民出版社, 2015年. 388页.
(Люй Си Мянь. Загальна історія Китаю: монографія. Куньмін: Юньнаньське народне видавництво, 2015. 388 с.)

189. 吕海霞. 浅析中国近代史的发展脉络 // 人间. 2016年. 第33期. 第228页.
(Люй Хай Ся. Сучасний аналіз розвитку китайської історії // Світ. 2016. № 33. С. 228.)
190. 梁茂春. 中国现代音乐. 上海: 上海音乐学院, 2004年. 257页.
(Лян Мао Чунь. Китайська сучасна музика. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2004. 257 с.)
191. 毛思秋. 略论黎锦晖的儿童歌舞音乐//音乐创作. 2009年. 第3期. 第107–108页.
(Мао Си Цю. Коротка дискусія про пісенно-танцювальні спектаклі Лі Цзінь Хуея // Створення музики. 2009. № 3. С. 107–108.)
192. 毛翰. 为《中国男儿》作者一辩? // 武汉音乐学院学报. 2012年第3期. 第93–96页.
(Мао Хань. Кто є автором пісні «Людина з Китаю»? // Журнал Уханьської консерваторії. 2012. № 3. С. 93–96.)
193. 毛鸿亮. 新疆风格流行音乐的发展历程: 硕士论文/ 新疆师范大学. 乌鲁木齐, 2011. 55页.
(Мао Хун Лян. Розвиток сучасної сінцзянської естрадної музики / Сінцзянський педагогічний університет. Урумчі, 2011. 55 с.)
194. 毛鸿亮. 当代新疆风格流行歌曲概况 // 雪莲. 2015年. 第6期. 第55–56页.
(Мао Хун Лян. Сучасні естрадні пісні в сінцзянському стилі // Сніжний лотос. 2015. № 6. С. 55–56.)
195. 莫日根. 中国流行音乐现状及发展态势 // 黄河之声. 2015年. 第3期. 第68页.
(Мо Жи Гень. «Сучасна обстановка і тенденції розвитку китайської поп-музики» // Голос Хуанхе. 2015. № 3. С. 68.)

196. 歌舞之乡的音乐“阿凡提乐队”电子资源存取方式：http://blog.sina.com.cn/s/blog_4d98a1e101008mey.html（日期 2017 年.06. 月 05 日。）
(Музика з Батьківщини пісень і танців. URL : http://blog.sina.com.cn/s/blog_4d98a1e101008mey.html. (дата звернення: 05.06.2017).)
197. 穆罕默德哈桑穆哈迈德. 中国文化与阿拉伯文化的互动影响:博士毕业论文;专业代码: 77010 /扬州大学.扬州, 2016 年. 124 页.
(Мухаммад Х. М. Взаємодія між китайською та арабською культурами : дис. ... доктора істор. наук ; 77010 / Янчжоуський університет. Янчжоу, 2016. 124 с.)
198. 牛毅蓉. 李谷一歌唱艺术系列研究 // 音乐时空. 2012 年. 第 3 期. 第 26–27 页.
(Ню І Жун. Вивчення характеристики співочого мистецтва Лі Гуї // Музика у часі та просторі. 2012. № 3. С. 26–27.)
199. 潘祖君. 流行歌曲创作中的“藏族音乐元素”探究 // 音乐探索. 2012 年. 第 4 期. 第 95–101 页.
(Пань Цзю Цзюнь. Особливості втілення тибетської народної музики в китайській естрадній пісні // Музичне дослідження. 2012. № 4. С. 95–101.)
200. 彭一敏,彭音来. 中国传统文化在流行音乐中的体现 // 大舞台. 2012 年. 第 11 期. 第 33–34 页.
(Пен І Мін, Пен Ін Лай. Відображення традиційної китайської культури у популярній музиці // Велика сцена. 2012. № 11. С. 33–34.)
201. 彭潇霞. 维吾尔族流行歌曲的传播现状分析//大舞台. 2010 年. 第 6 期. 第 106–107 页.
(Пен Сяо Ся. Дослідження сучасного поширення сінцзянських естрадних творів // Велика сцена. 2010. № 6. С. 106–107.)

202. 彭芳. 柯政和对我国音乐事业的贡献 // 当代音乐. 2005 年. 第 23 期. 第 124–125 页.
(Пен Фан. Внесок Ке Чжен Хе у музичну індустрію Китаю // Сучасна музика. 2015. № 23. С. 124–125.)
203. 评罗夫. 也谈时代曲 // 人民音乐. 1981 年. 第 2 期. 第 64–73 页.
(Пінь Ло Фу. Також говорю про шидайцюй // Народна музика. 1981. № 2. С. 64–73.)
204. 谢丹. 浅论学堂乐歌的特点及意义 // 黄河之声. 2017 年. 第 4 期. 第 4–10 页.
(Се Дань. Особливості шкільних пісень та їх призначення // Голос Хуанхе. 2017. № 4. С. 4–10.)
205. 刑硕. 新疆风格流行音乐探索 // 大舞台. 2011 年. 第 4 期. 第 61–62 页.
(Сін Шо. Дослідження сінцзянського стилю естрадної музики // Велика сцена. 2011. № 4. С. 61–62.)
206. 苏丽. 浅析中国流行音乐的发展历程 // 北方音乐. 2015 年. 第 5 期. 第 8–10 页.
(Су Лі. Аналіз процесу розвитку китайської естрадної музики // Північна музика. 2015. № 5. С. 8–10.)
207. 孙睿. 中国流行音乐史 (1917–1970) 北京: 中国文联出版社, 2004 年. 341 页.
(Сунь Жуй. Історія китайської естрадної музики (1917–1970). Пекін: Китайська культурна федерація, 2004. 341 с.)
208. 孙继南. 黎锦辉与黎派音乐: 专著. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007 年. 355 页.
(Сунь Цзі Нань. Лі Цзінь Хуей і його композиторська школа: монографія. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії, 2007. 355 с.)

209. 薛瑞芝. 周杰伦流行歌曲的创作特征研究// 戏剧之家. 2015年. 第17期. 第56页.
(Сюе Жуй Чжи. Дослідження композиторської творчості Чжоу Цзелуня на прикладі його пісень // Родина драми. 2015. № 17. С. 56.)
210. 雪芝, 谷雨. 李谷一: 歌声飘过 50 年// 开心老年. 2012年. 第9期. 第12–15页.
(Сюе Чжи, Гу Юй. Лі Гуі: голос, що летить 50 років // Щаслива зрілість : щомісячний журнал. 2012. № 9. С. 12–15.)
211. 徐桥梁.“中国风”流行音乐艺术特征之探索—以周杰伦歌曲《青花瓷》为例 // 艺术品鉴. 2016年. 第2期. 第50–51页.
(Сюй Цяо Лян. Художні особливості естрадної музики, створеної у «китайському стилі» (на прикладі пісні «Зелена квітова порцеляна» Чжоу Цзелуня) // Еталон мистецтва. 2016. № 2. С. 50–51.)
212. 熊华超. 浅析《我是歌手》韩磊音乐的传承 // 黄河之声. 2014年. 第13期. 第30–31页.
(Сюн Хуа Чао. Аналіз пісень Хань Лея, що виконувалися у конкурсі «Я співак», в яких збережені національні традиції // Голос Хуанхе. 2014. № 13. С. 30–31.)
213. 肖通, 陈正博. 从《东风破》看方文山对宋词的接受// 文学教育. 2017年. 第7期. 第186页.
(Сяо Тун, Чень Чжен Бо. За допомогою пісні «Східний вітер» спостерігаємо як Фан Вень Шань робить обробку віршів епохи Сун // Літературна освіта. 2017. № 7. С. 186.)
214. 天行健. 评方文山的《东风破》 // 词刊. 2007年. 第8期. 第40页.
(Тянь Сін Цзян. Оцінювання пісні Фан Вень Шана «Східний вітер» // Журнал віршів. 2007. № 8. С. 40.)

215. 风格自有一种力量 . 电子资源存取方式: <https://www.youtube.com/watch?v=kUs71dxkmaq8> (日期: 2017 年 07 月 05 日)
(У стилю є енергія. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kUs71dxkmaq8> (дата звернення: 05.07.2017).)
216. 伍春明, 伍音菲. 民国时期上海流行歌曲的歌星演唱风格初探 // 齐鲁艺苑. 2009 年. 第 6 期. 第 60–66 页.
(У Чунь Мін, У Ін Фей. Дослідження вокального стилю виконання шанхайських естрадних пісень у період Китайської республіки // Цилуський мистецький центр. 2009. № 6. С. 60–66.)
217. 吴雅玲. 什么是“西北风歌曲”: 创作特征 // 文化对话. 2006 年. 第 10 期. 第 121 页.
(У Я Лін. Пісні, що написані в «північно-західному стилі»: особливості виконання // Вільні бесіди про культуру. 2006. № 10. С. 121.)
218. 范文澜. 中国通史简编: 专著. 北京: 人民出版社, 2010 年. 868 页.
(Фань Венъ Лань. Збірник з загальної історії Китаю. Пекін: Народне видавництво, 2010. 868 с.)
219. 冯春玲. 黎锦晖流行歌曲创作的历史思考 // 星海音乐学院学报. 2007 年. 第 1 期. 第 56–63 页.
(Фен Чунь Лін. Роздуми щодо створення Лі Цзінъ Хуеєм естрадних пісень // Журнал Сінхайської консерваторії. 2007. № 1. С. 56–63.)
220. 韩磊 . 电子资源存取方式: <https://baike.baidu.com/item/韩磊/32383?fr=aladdin> (日期: 2018 年 07 月 03 日)
(Хань Лей. URL : <https://baike.baidu.com/item/韩磊/32383?fr=aladdin> (дата звернення: 03.07.2018).)
221. 何纯梁. “跨界音乐”对我国当代声乐艺术发展的启示. // 人民音乐. 2011 年. 第 11 期. 第 38–39 页.

- (Хе Чунь Лян. Вплив класичного кросоверу на сучасне китайське вокальне мистецтво // Народна музика. 2011. № 11. С. 38–39.)
222. 蔡梦. 文革后期歌曲创作分析 // 中国音乐学. 2014年. 第4期. 第57–62页.
- (Цай Мен. Аналіз пісні в період Культурної революції // Китайське музикознавство. 2014. № 4. С. 57–62.)
223. 蔡建东. 新疆流行音乐中维吾尔民歌的作用及意义探析 // 黄河之声. 2017年. 第22期. 110页.
- (Цай Цзянь Дун. Значення уйгурської пісенного фольклору в сінцзянській популярній музиці // Голос Хуанхе. 2017. № 22. С. 110.)
224. 蔡琴. 电子资源存取方式 : URL : <https://baike.baidu.com/item/蔡琴/1155879?fr=aladdin> (日期: 2018年08月3日)
- (Цай Цинь. URL : <https://baike.baidu.com/item/蔡琴/1155879?fr=aladdin> (дата звернення: 03.08.2018).)
225. 曹锡, 杨昕. 试论古典跨界音乐 // 人民音乐. 2010年. 第10期. 第84–87页.
- (Цао Сі, Янь Сінь. Роздуми про феномен класичного кросоверу // Народна музика. 2010. № 10. С. 84–87.)
226. 秦咏诚 [电子资源]. 存取方式 : <https://baike.baidu.com/item/秦咏诚/5656330?fr=aladdin> (日期 2018年02月3日)
- (Цинь Йончен. URL : <https://baike.baidu.com/item/秦咏诚/5656330?fr=aladdin> (дата звернення: 3.02.2018).)
227. 邱其杰, 温琴. 试论新疆民族风格音乐对流行音乐的影响 – 以第一季"中国新歌声"为例 // 戏剧之家. 2017年. 第1期. 第62–63页.
- (Цю Ци Цзе, Вень Цинь. Розмова про вплив сінцзянського народного стилю на естрадну музику – на прикладі в першого сезону конкурсу «Новий голос Китаю» // Родина драми. 2017. № 1. С. 62–63.)

228. 邱树森,陈振江,林炳文. 新编中国通史: 合著. 福州:福建人民出版社, 2001年. 581页.
(Цю Шу Сень, Чень Чжень Цзян, Лінь Бін Вень. Нова історія Китаю: Фучжоу: Народне видавництво Фуцзянь, 2001. 581 с.)
229. 阙愚. 城市民族音乐学视角下的新疆维吾尔族流行音乐文化研究方法探析//音乐大观. 2014年. 第1期. 163页.
(Цюе Юй. Дослідження Сінцзян-Уйгурської естрадної музичної культури // Музичний огляд. 2014. № 1. С. 163.)
230. 瞿林东. 中国史学史纲: 专著. 北京:北京师范大学出版社, 2010年. 512页.
(Цюй Лінь Дун. Огляд китайської історії: монографія Пекін: Видавництво Пекінського педагогічного університету, 2010. 512 с.)
231. 陈顿. 萨顶顶. 唱着东方的神秘 // 中国文化. 2009年. 第3期. 第81–82页.
(Чень Дун. Са Діндін: спів про східний секрет // Китайська культура. 2009. № 3. С. 81–82.)
232. 张红梅. 质朴豪迈的草原歌手—韩磊// 思想工作. 2006年. 第1期. 第36页.
(Чжан Хун Мей. Простий та мужній співак – Хань Лей // Ідейна робота. 2016. № 1. С. 36)
233. 张鸿清. 质疑 16 个整体认读音节// 小学教学研究. 2003年. 第6期. 第17页.
(Чжан Хун Цин. Питання про шістнадцять загальних складів // Школа педагогічних досліджень. 2003. № 6. С. 17.)
234. 张杰. 论汉语对中国传统思维方式的构建// 社会科学战线. 2010年. 第7期. 第129–143页.
(Чжан Цзе. Розмова про вплив китайської мови на китайське традиційне мислення // Соціальні науки. 2010. № 7. С. 129–143.)

235. 张雁. 黎锦晖时代曲创作研究// 牡丹江大学学报. 2011年. 第8期. 第64–67页.
(Чжан Яньь «Дослідження *шундайцюй* у творчості Лі Цзінь Хуея // Журнал Муданьцзянського університету. 2011. № 8. С. 64–67.)
236. 赵丽萍. 谈歌唱中的汉字发音// 音乐教育. 2003年. 第4期. 第26–27页.
(Чжао Лі Пін. Роздуми про вимову китайських ієрогліфів у співі // Музична освіта. 2003. № 4. С. 26–27.)
237. 赵培文. 中国流行音乐的两种趋势// 人民音乐. 1986年. 第8期. 第7–8页.
(Чжао Пей Вен. Дві тенденції в сучасній китайській музиці // Народна музика. 1986. № 8. С. 7–8.)
238. 郑凯. 中国流行音乐民主化模式研究—以“西北风”为例 // 中国校外教育. 2010年. 第7期. 第163页.
(Чжен Кай. Дослідження китайської естрадної музики (на прикладі творів, створених у північно-західному стилі) // Китайська освіта. 2010. № 7. С. 163.)
239. 朱国琳. 西部歌王王洛宾 // 文史精华. 1996年. 第6期. 第50–52页.
(Чжу Го Лін. «Король західної пісні» – Ван Лобінь // Сутність літератури. 1996. № 6. С. 50–52.)
240. 朱雅哲. 论中国语言与中国传统哲学思维方法// 合肥学院学报. 2015年. 第4期. 第46–51页.
(Чжу Я Чже. Розмова стосовно взаємозв'язків між китайською мовою і традиційною китайською філософією // Вісник Хефейського університету. 2015. № 4. С. 46–51.)
241. 邵红红. 中国流行音乐的发展历程探讨 // 音乐大观. 2013年. 第8期. 163页.
(Шао Хун Хун. Аналіз розвитку китайської естрадної музики // Великий музичний огляд. 2013. № 8. С. 163.)

242. 沈维琼. 刀郎歌词对民歌传统的承袭 //伊犁师范学院学报. 2013 年. 第 3 期. 79–82 页.
(Шень Вей Цюн. Тексти музичних творів Дао Лана, в яких унаслідуються традиції народних пісень // Журнал Ілійського педагогічного університету. 2013. № 3. С. 79–82.)
243. 尤静波. 中国流行音乐通论: 专著. 北京: 大众文艺出版社, 2011 年. 256 页.
(Ю Цзін Бо. Введення до китайської естрадної музики : монографія. Пекін : Масова література і мистецтво, 2011. 256 с.)
244. 于瑞,席志武. 萨顶顶音乐创作的审美特征 //艺苑. 2014 年. 第 1 期. 95–98 页.
(Юй Жуй, Сі Чжи У. Естетика музичної творчості Са Діндін // Сад мистецтв. 2014. № 1. С. 95–98.)
245. 杨汉伦. 熟悉的粤语流行歌曲. 香港: 香港教育局, 2009 年. 42 页.
(Ян Хань Лунь. Ознайомлення з популярною піснею юеською мовою. Гонконг : Гонконгське управління освіти, 2009. 42 с.)
246. 杨召. 论古典跨界//安徽文艺. 2008 年. 第 1 期. 第 185 页.
(Янь Чжао. Аналіз класичного кросоверу // Аньхойська культура та література. 2008. № 1. С. 185.)

ДОДАТОК**Публікації**

1. Бойко А. М. Джамала як представник співочої культури сучасної України // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 107–115.*
2. Бойко А. М. Розвиток стилю Classical Crossover в естрадному вокально-виконавському мистецтві // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Вип. 1 / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2016. С. 18–21.*
3. Бойко А. М. Становлення і розвиток естрадно-вокального мистецтва в Китаї в 1910–60 рр. // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 223–231.*
4. Бойко А. М. Розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва в 1970–1990-х рр. : культурно-історичні та жанрово-стильові особливості // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 59. С. 90–100.*
5. Бойко А. М. Китайське естрадно-вокальне мистецтво початку третього тисячоліття // *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 449–456.*
6. 波伊克·安娜.论中国歌手韩磊的演唱风格及艺术成就// *艺术品鉴：学术期刊.西安, 2018年.第21期. ISSN 2095-2406.第126–127页.*
(Бойко А. Вокально-виконавський стиль та мистецька творчість китайського співака Хань Лея // *Еталон мистецтва : зб. наук. пр. Сіань, 2018. № 21. ISSN 2095-2406. С. 126–127. 0,5 д. а.).*

7. Бойко А. М. Особливості вокально-виконавського стилю у творчості Джамали // Тези XVII Міжнар. наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2016 р.) / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра / упоряд. Ю. А. Зільберман, Л. Г. Мудрецька. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 15–17.
8. Бойко А. М. Становлення виконавської манери Олександра Пономарьова (на прикладі альбому «З ранку до ночі») // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 24–25 листопада 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2016. С. 260–261.
9. Бойко А. М. Становлення виконавського стилю у вокальній музиці // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2016. С. 142–143.
10. Бойко А. М. Вокальна творчість Олександра Пономарьова: особливості виконавського стилю // Наука, освіта, суспільство очима молодих. Частина 2. Природничо-математичний, суспільно-гуманітарний та економічний напрями : матеріали IX Міжнар. наук.-практ. конф. студентів та молодих науковців (Рівне, 18 травня 2016 р.) / Рівненський держ. гум. ун-т. Рівне : РВВ РДГУ, 2016. С. 99–100.
11. Бойко А. М. Класичний кросовер як провідний стиль в європейському сучасному естрадному мистецтві // Культурологічний альманах : Випуск 2. Інноваційні технології в культурній галузі. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2016. С. 142–144.
12. Бойко А. М. Розвиток естрадно-вокального мистецтва у Китаї кінця XX – початку XXI століття // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XVII міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів (Харків, 23–24 березня 2017 р.) /

- Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко. Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 33–34.
13. Бойко А. М. Основні етапи становлення естрадного вокального мистецтва в Китаї // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня 2017 р.)* / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2017. С. 121.
14. Бойко А. М. Вплив фольклорних і релігійних музичних традицій на естрадно-вокальне мистецтво Китаю // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (Харків, 23–24 листопада 2017 р.)* / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2017. С. 350–351.
15. Бойко А. М. Специфіка китайського вокального мовлення // *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XVIII Міжнар. наук.-творчої конф., студентів та аспірантів (Харків, 22–23 березня 2018 р.)* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко. Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2018. С. 20–21.
16. Бойко А. М. Жанрово-стильова динаміка розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва XX – початку XXI ст. // *Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Одеса, 22–23 березня 2018 р.)* / Міжнар. гум. ун-т, Одеса : МГУ, 2018. С. 115–117.
17. Бойко А. М. Виконавський стиль Лі Гуї в контексті розвитку естрадно-вокального мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст. // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 26–27 квітня 2018 р.)* / Харків. держ. акад. культури / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2018. С. 115–116.

Конференції

- «Молоді музикознавці» (Київ, КІМ ім. Р. М. Глієра, 8–10 січня 2016 р.);
- «Інноваційні технології в культурній галузі» (Київ, НПУ ім. М. П. Драгоманова, 7 квітня 2016 р.);
- «Наука, освіта, суспільство очима молодих» (Рівне, РДГУ, 18 травня 2016 р.);
- «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 20–21 квітня 2016 р., 20–21 квітня 2017 р., 26–27 квітня 2018 р.);
- «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 23–24 березня 2017 р., 22–23 березня 2018 р.);
- «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 24–25 листопада 2016 р., 23–24 листопада 2017 р.);
- «Герменевтика в науках про дух» (Харків, ХДАК, 15–16 березня 2018 р.);
- «XXVII Міжнародні наукові читання пам'яті Л. С. Мухаринської» (Мінськ, БГАМ, 27–30 березня 2018 р.);
- «Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України» (Одеса, МГУ, 22–23 березня 2018 р.).