

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ЛІ ІНХАЯ ТА ЛО ЧЖУНЧЖУНА
В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ**

Магістерська робота

ТАНЬ КУНБО

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, професор

Чернявська М.С.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ–ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: ЕТАПИ РОЗВИТКУ	8
Висновки до Розділу 1	13
РОЗДІЛ 2. ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ЛІ ІНХАЯ	15
2.1. «Річка, що тече».....	15
2.2. «Гаолі Тай».....	16
2.3. «Аламу Хан».....	18
2.4. «Під срібним місячним світлом».....	19
2.5. цикл «Три вірші епохи Тан».....	19
2.5.1. «Весняний ранок».....	19
2.5.2. «Швартування біля Кленового мосту вночі».....	20
2.5.3. «На вежі лелеки».....	22
Висновки до Розділу 2	23
РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ЧЕРЕЗ ПОШУКИ І НОВАЦІЇ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ЛО ЧЖУНЧЖУНА	25
3.1. «Перехід через річку, щоб зібрати гібіскус».....	25
3.2. «Пісня про місяць над горою Е Мей».....	27
3.3. «Вечір».....	28
Висновки до Розділу 3	29
РОЗДІЛ 4. ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРІВ ЛІ ІНХАЯ ТА ЛО ЧЖУНЧЖУНА	30
4.1. Камерно-вокальні твори у виконавських версіях видатних китайських співаків.....	30
4.2. Способи роботи над камерно-вокальними творами китайських композиторів.....	34
Висновки до Розділу 4	42
ВИСНОВКИ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. У китайській камерно-вокальній музиці XX століття особливе місце займають твори видатних композиторів, в яких яскраво втілилися національні традиції художньої творчості, історичний досвід, інтонаційна та образно-поетична своєрідність китайської музики. Такі вокальні твори є яскравим прикладом актуалізації музичних традицій в сучасній китайській композиторській творчості. Вивчення цього значного шару сучасної китайської музики дозволить глибше пізнати феномен ідеалів минулого в сучасному творчості.

Камерно-вокальна творчість китайських композиторів на вірші сучасних та стародавніх поетів – скарбниця, дорогоцінний спадок китайської національної культури і мистецтва. Виконавці, співаки повинні прагнути до досягнення традицій і підтримувати їх витoki, щоб зробити стародавню поезію надбанням сучасних поколінь. Чарівність китайських віршів, заспіваних в стилі бельканто, стає більш зрозумілим і близьким сучасному слухачеві. Виконання пісень на вірші сучасних та старовинних поетів розширює концертний репертуар співака і дає йому безцінний досвід. Навчання співаків поєднує оволодіння стародавнім стилем декламації поетичних текстів і виконання композицій сучасних композиторів, написаних на вірші старовинних поетів.

Актуальність заявленої теми визначає необхідність вивчення даних камерно-вокальних творів з точки зору їх художнього задуму і втілення закономірностей жанрової стилістики, яка об'єднує всю задіяну в них сукупність засобів музичної виразності. З іншого боку, недостатність аналізу інтерпретацій даних творів вимагає розгляду особливостей їх виконавського втілення. В даній роботі представлені камерно-вокальні твори двох видатних китайських композиторів Лі Інхая та Ло Чжунчжуна. Лі Інхай (1927–2007) – корифей національного камерно-вокального мистецтва, в творчості якого яскраво виявився взаємозв'язок китайських національних традицій з основами

європейської композиційної техніки. Ло Чжунчжун (1924–2021) – видатний китайський композитор, творчість якого відрізняється пошуками і новаціями в сфері композиційної техніки, зокрема, використанні «пентатонних дванадцятитонових звукорядів».

Метою дослідження стало проведення цілісного виконавського аналізу камерно-вокальних творів китайських композиторів та визначення виконавських завдань на основі досвіду роботи в класі з фаху. Даній меті підпорядковані основні **завдання дослідження**:

- розглянути загальну картину становлення і розвитку китайської камерно-вокальної музики;
- проаналізувати музикознавчу літературу, пов'язану з темою дослідження;
- виявити риси сучасної та стародавньої китайської поезії та специфіку її відтворення у камерно-вокальних творах;
- визначити особливості втілення національних традицій у виконанні камерно-вокальної музики китайських композиторів;
- розглянути виконавські проблеми, пов'язані з взаємодією мелодії та поетичного тексту, прийомами співу, диханням, характеристикою образного змісту пісень, ансамблевою взаємодією з фортепіанною партією, тощо.

Об'єкт дослідження – китайське камерно-вокальне мистецтво XX – початку XXI століть.

Предмет дослідження – комплекс виконавських завдань в камерно-вокальних творах китайських композиторів Лі Інхая та Ло Чжунчжуна.

Матеріал дослідження – камерно-вокальні твори китайських композиторів Лі Інхая («Річка, що тече»; «Гаолі Тай»; «Аламу Хан»; «Під срібним місячним світлом»; цикл «Три вірші епохи Тан»: «Весняний ранок», «Швартування біля Кленового мосту вночі», «На вежі лелеки») та Ло Чжунчжуна («Перехід через річку, щоб зібрати гібіскус», «Пісня про місяць над горою Е Мей», «Вечір»); інтерпретації даних творів видатними китайськими співаками Цзян Цзяцяном, Чжоу Сяоянь, У Біся.

Методи дослідження базуються на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття заявленої теми:

- історико-типологічний – сприяє вибудовуванню історичних зв'язків і спадкоємності різних ланок в області китайського музичного мистецтва;
- системний – забезпечує взаємодію функціональних і структурних характеристик досліджуваних явищ в області жанрово-стильового трактування китайських камерно-вокальних творів;
- музично-естетичний – дозволяє осмислити світоглядні позиції китайських композиторів та стародавніх поетів;
- жанрово-стильовий – дозволяє виявити композиторське трактування камерно-вокальних творів в контексті стилю;
- структурно-функціональний, який використовується при композиційно-драматургічному і виконавському аналізі творів;
- інтонаційного аналізу – для визначення способів актуалізації конкретного музичного та вербального тексту;
- інтерпретологічний – зосереджує увагу на проблемах адекватного відтворення композиторського та поетичного тексту і національного звукового ідеалу у виконавській практиці;
- порівняльний аналіз – дозволяє виявити подібне і різне в інтерпретації камерно-вокальних творів китайських композиторів;
- компаративний – притягнутий для обґрунтування ментальних основ китайського вокального мистецтва, а також для виявлення типів втілення фольклорного генезису в мові і формі творів.

Обґрунтування методологічної бази роботи зажадало вивчення різноманітних джерел, в тому числі досліджень в області теорії китайської національної культури, в якій закладено основи музичного професіоналізму (буддизм, даоїзм, музично-філософські положення конфуціанських трактатів), фортепіанного мистецтва, праць з фольклористики, досліджень з загальних питань історії, етнографії, традиційної та професійної музики Китаю.

Теоретичною базою дисертації стали наукові праці музикознавців,

присвячені: вокального мистецтва і педагогіки (В.Антонюк, В. Багадуров, Т. Мадішева, М.Михайлов), особливостям розвитку композиторської творчості в Китаї, включаючи питання оволодіння західноєвропейським досвідом композиційної техніки, а також проблему пошуку національної самобутності (Ван Юйхе, Лі Лін, У Чуньфу, Хао Цзяньхун, Цянь Женьпін, Чен Кенань, Чжан Хуа); специфіці взаємодії слова та музики (Ван Жунцин, Ма Цинфан, Хуан Янь, Цен Чен, Чжан І, Ян Інью); особливостям китайської поезії, поетичної та музичної ритмики (Бо Келі, Лі Ган, Сі І, Лі Сіань, Лі Сяоцуй, Лю, Лю Чунде, Мао Шуйцин, Чжан Цзянь-уа, Чжао Юаньжень, Чжоу Дувень, Чжоу Маньцзян, Чжоу Хао, Чень Беньі); інтонаційним особливостям старовинної поезії та виконання пісень на стародавні поетичні тексти (Ван Хонтао, Ван Яцзю-янь, Ли Чао, Цинь Дэ-сян, Чжу Дао-чжун); китайському вокальному виконавському мистецтву: традиціям класичної драми, народному співу, тощо (Ван Цзюянь, Ван Шо, Дун Вейсун, ЛіХайянь, Лун Ліцзюань, Сунь Цзяньхуа, Чжан Сяонун, Чжен Дефан, Юань Чжен, Юй Хун, Юй Яньлі); дослідженню китайського камерно-вокального мистецтва (Ванг Лей, Ван Хонтао, Ван Шижень, Гун Лін, Ден Кайюань, Жуан Ц, Лі Ер Юн, Ма Цзяцзя, Сун Ліпін, У Хунюань, Чжоу Чжівей, Фен Лей, Цао Шулі, Цзоу Ся).

Наукова новизна отриманих результатів. У роботі вперше:

- камерно-вокальні твори Лі Інхя та Ло Чжунчжуна на тексти сучасних та стародавніх китайських поетів розглядаються з позицій виконавської проблематики, підпорядкованої практичним завданням реалізації композиторського задуму;
- розглянуті виконавські проблеми, пов'язані з взаємодією мелодії та поетичного тексту, прийомами співу, диханням, характеристикою образного змісту пісень, ансамблевою взаємодією з фортепіанною партією, тощо;
- основою виконавського аналізу став власний досвід роботи над даними фортепіанними творами в класі за фахом;
- проаналізовано виконавські версії Цзян Цзяцяна, Чжоу Сяояня, У Біся досліджуваних камерно-вокальних творів.

Практичне значення даної роботи може бути використано в лекційних курсах історії та теорії вокального виконавства, методики і педагогіки. Загальні положення, що стосуються виконавських завдань, можуть бути використані в практичній роботі в класі камерного співу. Робота повинна привернути увагу до цікавого і цінного явищу музичної культури сучасної епохи, познайомити з його національними витоками і художніми особливостями.

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, чотирьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 56 сторінок, з них основного тексту – 51 сторінка, Список використаних джерел – 52 найменування.

РОЗДІЛ 1
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ КИТАЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ:
ЕТАПИ РОЗВИТКУ

Камерно-вокальні твори на вірші сучасних та старовинних поетів відіграли важливу роль в становленні і розвитку камерної вокальної музики в Китаї. Художня пісня – жанр сучасної камерної вокальної музики, який виник і сформувався в Китаї в 20-30-і рр. XX ст. Найменування «художня пісня», ввів Сяо Юмей, як переклад з німецького «Kunst Lieder». За цим музичним жанром професійної композиторської творчості закріпилося найменування «художня пісня». Художня пісня – це камерний вокальний твір, написаний композитором з використанням стародавніх або сучасних поетичних текстів і призначений для виконання соло, як правило, в супроводі фортепіано («І Шу Гецюй»).

Виникнення в Китаї 20-40-х рр. XX ст. художньої пісні сприяло опануванню європейської манерою співу, що мало великий вплив на розвиток сучасного вокального мистецтва в країні. У становленні жанру художньої пісні яскраво проявилася основна тенденція розвитку сучасної китайської музики, а саме: поєднання своєрідності інтонаційного ладу, образного змісту традиційної китайської музичної культури і жанрової, композиційної і гармонійної системи європейського музичного мистецтва.

Особливе місце в китайській музиці XX століття займають художні пісні на вірші старовинних поетів, в яких яскраво втілилися національні традиції художньої творчості, історичний досвід, інтонаційна та образно-поетична своєрідність китайської музики. Різним аспектам цієї області композиторської творчості присвячено значну кількість музикознавчих робіт китайських авторів. У них розглядаються: особливості розвитку композиторської творчості в Китаї, включаючи питання оволодіння західноєвропейським досвідом композиційної техніки, а також проблему запозичень і пошуку

національної самобутності (Ван Жуй, Ван Юйхе, Лі Лін, Оуян Бейбей, У Чуньфу, Хао Цзяньхун, Цянь Женьпін, Чен Кенань, Чжан Хуа); специфіка взаємодії мови (слова) і музики (Ван Жунцинь, Ма Цинфан, Хуан Янь, Цен Чен, Чжан І, Чжан Сюелі, Ян Інью); особливості просодії китайської поезії, поетичної і музичної ритміки (Бо Келі, Лі Ган, Сі І, Лі Сіань, Лі Сяоцуй, Лю Мінлань, Лю Чунде, Мао Шуйцин, Чжан Цзяньхуа, Чжао Юаньжень, Чжоу Дувень, Чжоу Маньцзян, Чжоу Хао, Чень Бень-І); інтонаційні особливості старовинної поезії і виконання пісень на стародавні поетичні тексти (Ван Лі, Ван Яцзюянь, Лі Чао, Цинь Десян, Чжу Даочжун); китайське вокальне виконавське мистецтво: традиції класичної драми, народні співочі традиції, звукоутворення, артикуляція, фізіологічні аспекти співу й мови (Бо Сіхуа, Ван Цзюянь, Ван Шо, Дун Вейсун, Ін Цзе, Лі Сяолі, Лі Хайянь, Лун Ліцзіюань, Мо Цзиган, Сунь Цзяньхуа, Тянь Чжипін, Чжан Сяонун, Чжен Дефан, Чжен Маопін, Юань Чжен, Юй Хун, Юй Яньчи, Яо Юлі, Чжан Сюйдун). У працях також дається аналіз окремих пісень на вірші старовинних поетів (Ван Нін, Лю Цзіньцзун, Лю Ялі, Хуан Ченсян, Хуан Янь, Цзен Мейін, Чжен Інле, Чжен Кенань, Юй Сяньмяо, Ян Тяньцзюянь). В окрему групу слід виділити дослідження китайської музики, в яких розглядаються різні аспекти композиторського процесу в Китаї (Не На, Лю Цзіньтао, Сун Джуан, Сунь Вейбо, Пан Вей, Фен Лей, Ся Юньцзин і ін.). У працях молодих китайських дослідників представлені важливі методологічні позиції авторів.

На процес становлення і розвитку художньої пісні великий вплив справив «Рух 4 Травня». Самобутнім втіленням цього процесу стало створення «Сюе Тан Юе Ге» – пісні нового Китаю». 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. Інше значення цього визначення – пісня, спеціально написана для співу в школі – предтеча сучасної художньої пісні в китайській камерній вокальній музики.

Етапи становлення камерної вокальної творчості в Китаї в основному відповідають періодизації розвитку китайської музики XX сторіччя. Разом з тим процес становлення і розвитку камерних вокальних жанрів в китайському композиторському творчості має свої особливості.

Перший етап (20-40-і рр. XX ст.) – це період активного оволодіння основами європейської композиційної техніки, коли переважно використовувалися художні прийоми пізнього європейського романтизму. До числа яскравих прикладів цього періоду можна віднести такі художні пісні, як «Перебіг води в річці на сході» Цин Чжу, «Квітка - НЕ квітка» Хуань Цзи, деякі пісні Цзян Вень-Є, Лю Сюаня, Ма Сицзуна та ін.

Другий етап (40-і рр. XX ст.) пов'язаний з подіями національно-визвольної війни 1937-1949 рр., які зумовили висунення на перший план композиторської творчості сольної і масової (хорової) пісні патріотичного змісту. Яскравим представником цього періоду, які працювали в жанрі художньої пісні, був Тань Сяолін, на творчість якого значно вплинув П. Хіндеміт. Яскравим прикладом цього етапу є пісні Тань Сяоліна («Довге очікування повернення чоловіка» на вірші Чжан Цзюліна).

Третій етап (80-і рр. XX ст.) характеризується новим підйомом у розвитку камерних вокальних жанрів і новаціями в області композиційної техніки (т. зв. «Пентатонні дванадцятитонові звукоряди» Ло Чжунчжуна). Пісня Ло Чжунчжуна «Йдучи через річку, збираю лотос» (1980) – унікальний музичний твір даного періоду, що написаний в суворій відповідності з канонами серійної техніки з елементами пентатоніки.

Розвиток жанру китайської художньої пісні протягом зазначених етапів відбувалося з різною інтенсивністю. Домінування масової патріотичної пісні в 40-і рр. трохи знизило інтерес композиторів і виконавців до камерного вокального жанру. Сповільнився розвиток художньої пісні і в 60-і рр. XX ст. в період т. зв. «Культурної революції», коли застосування європейських традицій в композиторському творчості не заохочувалося. До кінця XX ст. камерна вокальна творчість Китаю є значним самобутнім пластом сучасної

музики, в якому стильове різноманіття і самобутній музично-образний зміст поєднується зі збереженням і розвитком традицій китайської художньої культури.

Інтонаційна своєрідність китайської вокальної музики, її опора на пентатоніку, тісний зв'язок з китайською поезією неабияк вплинули на жанрово-стильовий та музично-образний вигляд сучасної китайської художньої пісні. Особливості мелодики художніх пісень обумовлені тоновою специфікою китайської мови. Тому створення і виконання художньої пісні обумовлює необхідність врахування співвідношення мелодії і поетичного тексту відповідно до фонетичних особливостей китайської мови і традиціями старовинних поетичних форм *ци* і *ши*, включаючи ритміку вірша (*пін - цзе*).

З проблемою тонової специфіки китайської мови корелює тенденція інтонаційного оновлення музики. У Китаї це пов'язано з освоєнням європейської техніки композиції, конкретніше – з поєднанням гармонії європейського плану (перш за все, це діатонічна мажоро-мінорна система) з інтонаційними особливостями пентатоніки.

Музично-образна сфера художніх пісень китайських композиторів XX - початку XXI ст. визначається тематикою поетичних текстів. У жанрі камерно-вокальної музики особливо виразно втілені творчі пошуки китайських композиторів в сфері відображення духовного світу людини, його світогляду, переживання почуття любові і розлуки, патріотичних настроїв, побутових вражень.

Серед основних образних сфер жанру художньої пісні слід виділити трудову тематику («Гра в чурбачки» Цин Чжу на вірші зі збірки «Юефу», епоха династій Цинь-Хань, «Пісня про пряжу» Чжоу Шуань на вірші зі збірки «Юефу» і ін.). Не менш популярна любовна тема («Пам'ятай про мене» Лю Сюань на вірші Цао Сюецин, 1715-1764, епоха династії Цин, «Метелик, якого покохала квітка» Сі Сінхая на вірші Су Ши, 1037-1101, епоха династії Сун і ін.).

Тема туги про батьківщину і рідну домівку також різноманітно представлена у віршах старовинних поетів Китаю («Тяньцзінський пісок» Сі Сінхая на вірші поета Ма Чжиюан, 1251-1321 рр., епоха династії Юань, «Роздуми вночі» Сяо Шусян на вірші Лі Бей, 701-762, епоха династії Тан). Патріотична тематика – одна з основних в китайському мистецтві. Національно-визвольна війна в Китаї, яка вибухнула в 30-і роки XX ст., викликала до життя численні твори, які звали народ на боротьбу з іноземними загарбниками. Серед знакових творів цього періоду слід виділити пісню «Червона ріка» (Лінь Шеньсі на вірші Юе Фей, 1103-1142, епоха династії Сун) і «Повільні голоси» (Чжан Сяоху на вірші Лі Цинчжао, 1084-1156, династія Сун).

Опосередкованість інтонаційної основи художніх пісень визначається специфікою поетичного тексту. У старовинних текстах головну роль відіграють просодії древніх віршованих форм ши і ці. Форма ши втілена в одній з найдавніших китайських антологій віршованих творів «Чуської строфи» («Шицзін» - «Книга пісень»). Це найбільш відоме і популярне джерело старовинних поетичних текстів, покладених на музику в XX столітті. Наприклад, «Бездіяльний час» (музика Чень Таньхе, розділ «Шицзін» династії Цинь), «Вітер і дощ» (музика Сі Сінхая, розділ «Шицзін» династії Хань) і ін.

Віршована форма ши, що виникла в епоху династії Тан (618-906), відрізняється жорстко закріпленою кількістю слів, рядків, чергування тонів (пін - цзе). Віршована форма ци, що зародилася в епоху династії Сун (960-1279), це одне з основних поетичних джерел художніх пісень першої половини XX століття. Дана поетична форма є благодатним матеріалом для створення художніх пісень.

Вірші ци не тільки добре лягають на мелодію, але і в повній мірі відповідають вимогам ліричної спрямованості поезії, покладеної в основу художньої пісні. У цих піснях знайшли відображення не тільки єдність ритму, темпу, інтонаційного малюнка слів і мелодики, але і взаємне проникнення художнього витоку і образності двох видів мистецтв – музики і поезії.

Поетичні тексти під час їх створення і побутування вокалізувалися відповідно до канонів фонетики китайської мови. В даний час у зв'язку з освоєнням традицій європейської композиторської творчості, тісно пов'язаної з мовною інтонацією з одного боку, і з відносною інтонаційною незалежністю мелодійної основи вокального твору – з іншого, виникла проблема інтонаційної, а щодо старовинних поетичних текстів семантичної (смислової) розбіжності музичного і поетичного змісту пісні. Поряд з культурологічним підходом продуктивним напрямком дослідження даної проблеми є проблема зонної природи слухового сприйняття.

Стосовно до виконання пісень на вірші старовинних поетів інтонаційна невідповідність музики і поетичного тексту на рівні слова обумовлює необхідність тонкої інтонаційної (смислової) «компенсації» на рівні фрази. Перш за все – це глибоке занурення в традицію вокалізації поетичних текстів старовинних поетів, досягнення древньої інтонаційної культури самовиразу співака. До вищезазначеної проблеми примикає другий важливий аспект виконавської інтерпретації пісень на вірші старовинних поетів, а саме: передача ритміки вірша (пін - цзе).

Висновки до Розділу 1

В даному Розділі представлені етапи розвитку камерно-вокальної творчості китайських композиторів XX–початку XXI століть, де провідну роль відіграв жанр сучасної камерної вокальної музики – художня пісня. Визначено наступні етапи:

1) Перший етап – (20-і – 30-і роки XX століття) – період активного оволодіння основами європейської композиційної техніки.

2) Другий етап (40-і – 70-і роки XX століття) пов'язаний з подіями національно-визвольної війни 1937-1949 рр. та культурної революції, композиторська творчість зосереджується на сольній та масовій(хоровій) пісні патріотичного змісту.

3) Третій етап (80-і роки XX століття) характеризується новим підйомом у розвитку камерних вокальних жанрів і новаціями в області композиційної техніки.

4) Четвертий етап (XX - початку XXI століть) визначений творчими пошуками китайських композиторів в сфері відображення духовного світу людини, його світогляду, переживання почуття любові і розлуки, патріотичних настроїв, побутових вражень.

РОЗДІЛ 2

ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ЛІ ІНХАЯ

Китайський композитор, педагог і теоретик музики Лі Інхай відомий своїми музичними теоріями про китайську тональну систему та гармонію, автор численних композицій. Серед його найвідоміших творів були фортепіанні та вокальні композиції. Композиції Лі можна розділити на два періоди. У своїй роботі в Шанхайській консерваторії між 1952 і 1964 роками він збирав і аранжував народну музику з різних регіонів Китаю. У цей період для своїх художніх пісень він черпав багато натхнення з народних пісень. Особливо вплинула на його творчість сичуаньська народна музика, оскільки він народився в сільській місцевості цієї провінції. Він почав викладати композицію в Китайській консерваторії та Центральній консерваторії у 1964 році, де досяг вершини своєї композиторської кар'єри. У цей період він написав численні цикли пісень та музику до фільмів.

Пізні вокальні твори Лі Інхая виявляли зростаючий інтерес до класичних китайських віршів, які він використовував як літературне джерело до своїх художніх пісень. Наприклад, «Фен Сяо Є Бо» («Швартування біля Кленового мосту вночі») і «Чун Сяо» («Весняний ранок»). Високу естетичну цінність також має його камерна музика, фортепіанні твори, дитячі пісні. Такі як «Сі Ян Сяо Гу» («Флейта і барабан на заході сонця») і «Ян Гуань Сан Дие» («Розставання на перевалі Янгуань»). Його самовчитель-колекція «Пальцьові практики» є широко відомим посібником з використання пальців у Китаї для пентатонічного фортепіано.

2.1. «Річка, що тече»

Пісня була аранжована Лі Інхаєм з народної пісні Юнь Нань в 1950-х роках. У пісні розповідається, як дівчина чекала свого коханого в глухій

сільській місцевості. У тексті пісні є описи вітру, місячного сяйва, річки.

Протікає невелика річка
 Гей, місяць виходить яскравий, яскравий,
 Що нагадує мені мого коханого в далеких горах.
 Ах! Ясний місяць вийшов,
 Я сумую за своїм коханим у горах
 Місяць по небу ходить.
 «Мій коханий, чиста річка під горою повільно тече».
 Гей, місяць виходить, щоб освітлити половину схилу,
 Він нагадує мені мого коханого.
 Порив вітерця несе голос на гору.
 «Мій коханий, ти чув, що я кличу тебе?» (переклад Тань Кунбо)

Лі Інхай зберіг оригінальну мелодію та відрегулював ритм, додавши фортепіанний супровід. Діапазон: C4-G5, теситура: C5-G5. Темп: Moderato andante. Рівень складності: середній рівень, можуть співати всі типи голосу

Фортепіанний супровід характеризується коротким вступом, звуконаслідувальними прийомами – арпеджіо, що імітують течію річки та вітер. Більшу частину часу права рука фортепіано подвоює вокальну лінію, виконуючи багато послідовностей за голосом. У фортепіано досить обмежений динамічний діапазон.

Пісня найбільше підходить для ліричного голосу, потребуючи від співака відмінного почуття фрази. Вокальна партія написаний у китайському пентатонічному ладі, їй притаманні довгі фрази, лінія налічує невеликі або широкі інтервали.

2.2 «Гаолі Тай»

У 1950-х роках Лі Інхай перетворив казахську народну пісню на художню. Пісня розповідає про любовні стосунки між казахом і красивою жінкою на ім'я Гаолі Тай. Вони закохалися один в одного після першого

побачення. Гаолі Тай, однак, сказали, що їй доведеться залишити це місце разом зі своєю родиною. Гаолі Тай пішла, не попрощавшись зі своїм коханим. Її від'їзд глибоко засмутив казахів.

Гаолі Тай, це було справді несподівано.

Чому ти не дочекалася мене?

Я поспішав до Вас,

але намету не було, і Вас не було.

Ах, Гаолі Тай, Гаолі Тай, моя любов.

Гаолі Тай, моя кохана.

Я спустошений блукав там, де ти жила,

Я блукав місцем, де ти жила,

але воно вже пусте.

Коли зустрінемося кохана?

Чому ж ти не сказала мені? Я б хвилюватися.

Коли я зустрінуся з тобою, кохана?

Як же мені було байдуже?

О Гаолі Тай, Гаолі Тай, моя люба.

Гаолі Тай, моя кохана!

Хтось може сказати мені,

куди вона переїхала?

Хтось може сказати мені, куди вона пішла? (переклад Тань Кунбо)

Витонченою мелодією та внутрішнім монологом ця пісня виражала тонкий настрій чоловічої туги за коханням. Перший відрізок пісні витає на середині голосу співака. Чоловік чекав на кохану, але вона не з'явилася. Друга секція має вищу теситуру, що імітує чоловіка, що кличе її здалеку.

Діапазон: C4-F5, Tessitura: F4-A4 в А; C5-E5 в В.

Темп: Andante moderato, рівень складності не складний.

Цю п'єсу можуть виконувати всі типи голосу, але бажано чоловічий голос. Пісня починається та закінчується короткою фортепіанною прелюдією та постлюдією, фактура супровіду – тріольні арпеджіо та акорди. Вокальна партія визначена плавною та розмашистою мелодією, є малі та великі стрибки,

довгі витримані ноти на F5, легкий ритм та обмежений динамічний діапазон.

2.3 «Аламу Хан»

В Турпані дуже популярна уйгурська народна пісня «Аламу Хан». Назва пісні – це ім'я прекрасної уйгурської дівчини. У тексті пісні зображена розмова. У цій пісні описано захоплення та любов до Аламу Хан.

Яка вона, Аламу Хан?

Вона не товста і не худа.

Її брови — як місяць, а талія — як верба.

Її маленький ротик такий ласкавий,

а її очі змушують тремтіти.

Яка Аламу Хан?

Не товста, ні худа.

Де живе Аламу Хан?

Триста шість кілометрів на захід від Турфана.

Я не можу заснути вночі, бо дуже сумую за нею

і часто кашляю вдень.

Я стикався з вітром і снігом у погоні за нею,

і моє взуття часто псувалося.

Де живе Аламу Хан?

Триста шість на заході Турфана. (переклад Тань Кунбо)

Діапазон: Ab2-F4, тесситура: Ab3-Db4, помірний темп.

Тип голосу: баритон, вокальна партія значної складності.

Фортепіанний супровід характерний короткою прелюдією, відривистими стаккатними акордами, які гармонійно підтримують вокальну лінію. Вокальна партія включає великий стрибок від F3 до F4; тривала нота на F4; багато великих стрибків, обмежений динамічний діапазон.

2.4. «Під срібним місячним світлом»

Ця пісня родом із татарського етносу з Сіньцзяну. Ван Луобін, китайський композитор і етномузиколог, переклав текст китайською мовою. Пізніше Лі Інхай склав перекладення пісні. У тексті є описи пляжу, місячного світла, снів. Пісня стала відповіддю на любов юнака до природи та його романтичного бажання знайти свою дівчину.

Золотистий піщаний пляж
 Скроплений сріблястим місячним світлом.
 Шукаю спогади в минулому,
 Але вони розпливчасті, як сон.
 Де ти ховаєшся, дівчино, що мене зрадила?
 Сів я на коня і летів, як стріла.
 Лети, лети, мій коню,
 В той бік, куди вона йде. (переклад Тань Кунбо)

Діапазон: D4-G5, теситура: A4-E5, темп: Andantino.

Може співати тенор, сопрано, середній рівень складності. Пісня має тричастинну форму. Для першої і третьої частини характерний арпеджований супровід фортепіано, у середньому розділі в акордах з'являється синкопований ритм, ламані інтервали. Вокальна партія має розмашисту і плавну мелодію; багато стрибків вгору в інтервалах квінта і секста; багато пунктирних ритмів; тривалу ноту на G5; строфічну форму.

2.5. Вокальний цикл «Три вірші епохи Тан»

2.5.1. «Весняний ранок»

Цією піснею відкривається цикл пісень Лі Інхая «Три вірші з династії Тан» (1982). Поему написав поет династії Тан Мен Хаоран (孟浩然), відомий поет свого часу. Він жив у селі, ізольований від суспільства. Любов до природи

вплинула на його поезику. Він був одним із найвідоміших пасторальних поетів Китаю, за своє життя написав майже чотириста віршів. У цьому короткому вірші поет висловлює свою любов до весни і жалість до падаючих квітів.

Я ледве можу прокинутися весняним ранком,
Як то тут, то там лунає щебетання птахів.
Вчора ввечері пішов грозовий дощ,
Мені цікаво, скільки квітів впало під час грози? (переклад Тань Кунбо)

Діапазон: Eb4-G5, тесситура: Ab4-Eb5, темп Largo.

Може співати тенор або сопрано, рівень складності – середній.

Фортепіанний супровід має короткий вступ, ламаний малюнок акордів, арпеджіо. Стійкі басові ноти гармонійно підтримують голос. Вокальна партія витримана і тиха (багато *pp*) на F5 і G5 в кінці; обмежені динамічні діапазони; бажано ліричний і легкий голос; потребує відмінного відчуття лінії легато.

2.5.2. «Швартування біля Кленового мосту вночі»

Одним із видатних зразків китайської художньої пісні є твір композитора Лі Ін-хая на вірші Чжан Цзі (张继) – поета епохи династії Тан – «Швартування біля Кленового мосту вночі» – друга пісня з «Трьох віршів династії Тан». Цей твір відрізняється високими художніми перевагами. Написана у 1982 році, пісня була удостоєна золотої медалі на конкурсі Китайської художньої пісні 80-х рр. XX ст.

Історія створення поетичного тексту пісні така: після невдачі, яка спіткала Чжан Цзі на іспиті на ксэцзюй, поет зазнав глибокого розчарування, невтішним вирушив на човні, сидячи на веслах, написав сім символічних чотиривіршів:

Місяць зайшов, ворони каркають,
Мороз заливає небо, це сумний сон.

Річкові клени, рибальські вогні,
 Поза стінами міськими, над Сучжоу-Гусу —
 Холодної Гори монастир...
 Дрімаючи в скорботі стоїть Храм Хань Шань
 Біля міста Гусу,
 За містом Гусу, старий гірський храм,
 Опівночі дзвонить дзвін,
 Прибуває човен відвідувача. (переклад Тань Кунбо)

Чжан Цзі написав вірш після того, як пройшов повз храм Хань Шань під час повстання Анші під час пізньої династії Тан. Через зображення заходу місяця, морозу опівночі та зловісного виду храму Хань Шань за межами міста Гусу вірш відображає турботу поета про свою сім'ю, країну. Він сумує, як його близькі люди перебувають в цей неспокійний час. Цей твір широко звучав у консерваторіях Китаю і вважається одним із класичних репертуарів для сопрано.

Діапазон: В3-А5, теситура: G#4-С#4, темп повільний – Lento.

Пісня написана для сопрано, рівень складності – середній.

У супроводі фортепіано є багато звукових ефектів: висхідне арпеджіо імітує течію річки, витримані басові ноти представляють дзвони. В фактурі – багато витриманих нот, повторень. Вокальна партія відзначена хвилеподібним рухом, зустрічаються стрибки на кварту і квінту, стійкі F#5 і G5, що є дуже складними нотами для співачки.

Форма твору «Швартування біля Кленового мосту вночі» – проста двочастинна з фортепіанним вступом та кодою. Привертає увагу складний тональний план (гептатонний лад *я юе*). В епізоді використовується традиційний шестиступінний звукоряд (пентатоніка з додатковою нотою сі бемоль). Основний лад *в гун* модулює у висхідному та низхідному напрямку: спочатку в тональність субдомінанти, потім – домінанти, після чого секвенційно (по великій секунді) повертається до початкового *в гун*.

Ритмічна основа мелодії, обумовлена розміром вірша, повідомляє

музиці декламаційність, характерну для китайської старовинної поезії, що дуже точно втілюється в музиці Лі Інхая, що суворо слідує закономірностям поетичного тексту. Характерною особливістю мелодії пісні є повторність кінця музичної фрази. Наприклад: мелодія на словах *небо, сон, човен* є низхідний хід гами (подібно до подиху), потім – секундний хід вгору.

Важливе значення у відтворенні музичного образу має акомпанемент, що є засобом виразності та елементом драматургії твору. Можна виділити чотири характерні прийоми фортепіанного супроводу:

«Дзвін» – на початку твору ліва рука в низькому регістрі тричі повторює квінту (тоніка – домінанта ладу *с юй*) у низькому регістрі. Композитор використовує цей прийом передачі звучання дзвона. «Проточна вода» – у третьому такті з'являється звукова імітація води, що ллється, що передає звуки ударів весел. «Морозна імла» – звукова послідовність дев'яти звуків на легато в *е гун* стрімко злітає вгору, подібно до морозу, що заповнює небосхил. «Ворони кричать» – наприкінці фрази «*Поза стінами міськими, над Сучжоу-Гусу — Холодної Гори монастир...*», композитор застосовує звуконаслідування крику ворона: низхідні звуки орнаментики, що тричі повторюються.

У пісні «Нічний причал до берега біля Кленового мосту» мелодія в позначеному епізоді має низхідний характер, вимовляється з низхідною інтонацією і за змістом пов'язане зі словом *шуан*, вимовою якого відповідає висхідний тон. Інтонаційний малюнок обумовлений також тим, що в Китаї ворона вважається символом нещастя, що ворона – це один із нещасливих птахів, його крик низький і похмурий, тому низхідний тон на слові відповідає поетичному тексту і за змістом.

2.5.3. «На вежі лелеки»

Третя пісня з «Три вірші династії Тан» (1982). Її написав Чжан Цзі (继), який був відомим поетом династії Тан. Стародавня китайська вежа Гуань Куе Лу («Вежа лелеки») знаходиться в провінції Шаньсі. Гігантська споруда Гуан Куе Лу відкриває приголомшливий вид, що захоплює дух. Про Гуан Куе

Лу написано чимало віршів. Найвідомішим з них є Ден Гуан Куе Лу Ван Чжихуаня. З вершини будівлі поет спостерігав за заходом сонця над Хуанхе і без вагань написав вірш.

Підніміться на вежу лелеки
 На вежі лелеки
 Сонце за горою світиться,
 Хуанхе впадає в море.
 Ви можете насолоджуватися величнішим видовищем,
 Перейдіть на наступний рівень.
 Піднявшись на більшу висоту. (переклад Тань Кунбо)

Вірш став одним з найвідоміших віршів в історії Китаю, і був включений до шкільних підручників.

У пісні Лі Інхая діапазон: Db4-Ab5, теситура: Gb4-Db5, темп: Адажіо.

Рівень складності середній. Пісня написана для високого типу жіночого голосу драматичного сопрано. Фортепіанний супровід відкривається короткою прелюдією, голос підтримують арпеджіо, тремоло.

Вокальна партія включає дві октави, найскладнішим є стрибок вгору від Ab4 до Eb5, а потім підтримування Eb5; витримана нота на Ab5 у голосній «і». Одним з найсуттєвіших художніх засобів вокалізації китайських камерно-вокальних творів є мелізматика (форшлаг, мордент, гліссандо), прийоми розширення музичної фрази, зміни тональності, тощо.

Висновки до Розділу 2

Камерно-вокальні твори Лі Інхая, представлені у розділі, демонструють прихильність композитора до широкого спектру національної палітри. Музикант проявляв інтерес до різних народів, що проживають у Китаї – казахів, монголів, уйгурів, тощо. Звернення до видатних зразків старовинної класичної поезії відображає прагнення композитора до цілісності національної

культури, актуалізації наступності художнього процесу. Старовинна китайська поезія відкриває перед китайськими композиторами унікальні можливості для відтворення колориту китайської культури засобами сучасної композиторської творчості. Вірші класиків китайської поезії – це унікальне і багатогранне коло поетичних образів, які відображають тисячолітній досвід китайської цивілізації, духовний світ її представників.

Виконання пісень на вірші сучасних та старовинних поетів, також як і китайських народних пісень, опери та романсів має бути стилістично різноманітним. Для досягнення більшої стильовий достовірності в передачі змісту твору корисно співати народні пісні. Це допоможе краще зрозуміти і відчувати класичну поезію. Необхідно звернути увагу на красу тони, щоб зробити звук плавним, природним і гнучким на хорошому диханні. Слід добре вивчити характер музичного супроводу пісні, звучання і звукові особливості *гуцинь*, *гуджена*, бамбукової флейти.

Своєрідність китайської поетики суттєво вплинуло на жанрово-стильову та музично-образну складову сучасної китайської пісні. Йдеться про такі широко використовуваних поетичних канонах, як *ши* і *ци*, які лежать в основі багатьох камерно-вокальних творів сучасних китайських композиторів. Особливий інтерес представляють судження вчених про вплив на інтонаційну основу вокального твору національних характеристик мови, його ритмічного ладу, конструктивно-синтаксичної структури, що обумовлюють своєрідність поетичної інтонації.

РОЗДІЛ 3

ВІДТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ЧЕРЕЗ ПОШУКИ І НОВАЦІЇ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ЛО ЧЖУНЧЖУНА

Ло Чжунжун – китайський композитор і педагог із великим впливом і досягненнями. Він написав двадцять три китайські художні пісні. З 1940-х до 1960-х років Ло вивчав теорію композиції Пола Хіндемита, і з того часу перебував під глибоким впливом Хіндемита. У цей період Ло намагався поєднати західну та китайську народну музику, використовуючи західні прийоми як джерело натхнення.

У 1970-х роках композитор був захоплений імпресіонізмом і технікою дванадцяти тонів. Він досяг піку своєї композиторської кар'єри між 1979 і 1994 роками. Це був також період, протягом якого його використання дванадцятитонових прийомів стало більш витонченим. Він був першим композитором, який використав дванадцятитонову техніку для написання китайських художніх пісень. «She Jiang Cai Fu Rong» («Перехід через річку, щоб збрати гібіскус»), написаний Ло Чжунжуном, вважається першою китайською художньою піснею, написаною у дванадцятитоновій техніці. Ло виявився під згубним впливом задушливого політичного клімату 1960-х років, тому його художні пісні зосереджується на гуманізмі та особистому досвіді після Культурної революції. Він обирає тексти, що засновані, насамперед, на класичній китайській поезії, яка описує любовні стосунки, дружбу, любов до своєї країни.

3.1. «Перехід через річку, щоб зібрати гібіскус»

Ця пісня була опублікована в травні 1980 року. Китайський музичний критик Ван Ніньї написав статтю про цю пісню незабаром після її публікації. «Протягом багатьох років дванадцятитональна техніка була загадкою в Китаї... Ло Чжунжун мужньо прорвався через цю заборонену зону та провів

експеримент... Він не просто копіював західні дванадцятитонові твори, а шляхом ретельного вивчення, він створив унікальні китайські художні пісні» [Рао,193], – написав музикознавець Н.Рао.

Поетичний текст пісні був написаний невідомим автором за часів династії Хань, поема була включена до збірки «Дев'ятнадцять класичних китайських поезій». Чоловік побачив, що біля нового місця, де він живе, росте гібіскус. Він бажає відправити гібіскус своїй дружині. Вірш виражає любов і тугу чоловіка за дружиною та рідним містом.

Їду на човні через річку, щоб зібрати яскравий гібіскус,
А потім на болото збирати запашну блакитну траву.
Кому квіти в моїй руці?
Людина, за якою я сумую, далеко.
Я відчуваю, що не бачу кінця довгої дороги.
Двоє закоханих живуть окремо в двох різних місцях,
Тільки самотність і смуток супроводжуватиме їх до старості.
(переклад Тань Кунбо)

Виразність мелодії та вишуканість поезики віршованого тексту відтінюється витонченою колористикою фортепіанного супроводу імпресіоністського характеру. Пісня написана для високого голосу сопрано, діапазон пісні: C#4-F5, темп: повільний. П'єса розрахована на більш просунутих співаків середнього рівня, потребує сильної інтонації, в основному включають ступінчастий рух і менші стрибки в інтервалі терції. Супровід фортепіано представлений арпеджіо, випадковими змінами ритму, стриманим динамічним діапазоном, жорсткими вимогами до ансамблю голосу та фортепіано.

Дослідник Ван Хонтао вважає текст пісні «класичним п'ятискладним чотиривіршом *цзюцзюй*, упорядкованість структури мелодії, з погляду композиції, повністю співпадає з класичним віршем, навіть були збережені особливості традиційної мелодії, що зробило ще більш помітним колорит

твору» [Хонтао, 38]. Всю пісню, з погляду ритму мелодії, було написано виходячи з ритму вірша, кожна музична фраза виконується з урахуванням наступної ритмічної моделі, що робить мелодію і слова пісні єдиними щодо ритму: Мелодія зберегла зв'язок висоти звуку і ритму. «Традиційній музиці» властива наявність єдиного ритму протягом усієї мелодії, мотив часто змінюється; в «упорядкованій музиці» все навпаки: мотив послідовний, порядок тонів фіксований, а ритм схильний до змін. Ло Чжун-жун ритмізував мелодії, спираючись на розмір класичного твору, що дозволило досягти гармонії тексту пісні та музики.

3.2. «Пісня про місяць над горою Е Мей»

Ця пісня на слова старовинного поета Лі Байя була написана в 1984 році, а її прем'єра відбулася в 1985 році в Західному Берліні сопрано Лі Ямеєм і Ляо Чонгом. Ло Чжунжун поєднав дванадцятитональну техніку і китайську пентатоніку з класичною китайською поезією, що робить композицію надзвичайно унікальною. Вірш був написаний Лі Баєм, коли він вперше покинув рідне місто в Сичуані. У цій короткій поемі він згадує п'ять місць у Сичуані: Е Мей, Шань, Пін Цян, Сан Ся та Юй Чжоу. Він виражає тугу поета за рідним містом.

Осінній Півмісяць над горою
Бровою сяє, золотисто-коричневий.
Його відображення залишається в потоці, поки вода тече.
Я виїжджаю з Прозорого струмка до Трьох ущелин.
Зараз поблизу Ючжоу,
Як я сумую за тобою. (переклад Тань Кунбо)

Пісня написана для високого ліричного сопрано. Діапазон: G4-G5, темп Lento. Супровід фортепіано виконує роль психологічного фону: остинато в лівій руці та акорди в правій передають сумний стан героя. Вокальна партія

насичена висхідними стрибками на кварту та квінту, є достатня кількість мелізматики, тривала нота на G5.

3.3. «Вечір»

Пісня «Хуанг Хун» була написана у 1984 році і включав двадцять один такт. У цьому творі дванадцятитоновий звукоряд розбитий на три групи. До першої групи входять п'ять тонів: Eb, F, Bb, Ab, C#. Ці звуки вибрані з пентатонної гами *db gong*. Друга група складається з п'яти звуків: B, A, F#, E і D. Ці звуки входять до пентатонної гами *d gong*. Остання група включає дві висотні звуки: C і G. Таким чином, Ло Чжунжун поєднав використання китайської пентатонічної гами та дванадцятитонових технік у цьому творі. Авторка слів – дуже відома поетеса в Китаї Шу Ті (1952 – дотепер), яка написала понад тридцять поетичних збірок. Деякі з її віршів є одними з найвідоміших віршів у сучасному Китаї.

Я сказала, що почула позаду тихий шелест.

Ти казав, це був поцілунок вітру.

Я сказала, що зірки були барвисті, як феєрверки.

Ти казав, що це мої вії вкриті пилком.

Я сказала, що ромашка заплющила сонні очі.

Ти казав, нічна лаванда знову розкрила шари.

Я сказала, що буде яскрава пізня весна.

Ти казав, що це були спокусливі сутінки. (переклад Тань Кунбо)

Пісня написана для сопрано, меццо-сопрано. Діапазон: Bb3-G5, темп: *Andantino parlando*. Ця пісня – своєрідний діалог героїні зі своїм коханим. Характеристика голосу: двом персонажам пісні потрібні два різних тембра голосу; потребує відмінної інтонації. Фортепіанний супровід допомагає створити певну образну атмосферу. Іноді ліва рука фортепіанної партії виконує подвійну вокальну лінію, яка має ступінчасту висхідну лінію від F5

до G5, часто є витримана на G5; багато широких стрибків вгору; важко зберегти лінію легато.

Висновки до Розділу 3

Вивчення камерно-вокальної творчості Ло Чжунчжуна передбачає необхідність врахування специфіки просторово-часової організації китайської музики, обумовленої особливостями образного змісту китайської поезії, ритмікою та інтонацією тонів китайської мови. Серед художніх пісень композитора є багато творів, які мають риси декламації. Під час виконання немає потреби суворо дотримуватися традицій декламації/вокалізації поетичних текстів. Але можна запозичити деякі особливості стилю, ритміки, інтонаційної виразності та звукового втілення художніх пісень на старовинні поетичні тексти.

Пісні Ло Чжун-жуна на вірші з давньої поезії на сучасних поетів розраховані на одночасне виконання та декламацію у ритмі тексту вірша. З погляду мовної логіки та емоційного вираження, тривалість паузи та звучання може бути як довгою, так і короткою, вона може змінюватись у певних рамках. Коли рамки звужуються, виходить декламація, коли ж розширюються – спів. Коли спів та декламація переплітаються разом, то ритм виходить дуже чітким та впорядкованим.

Проведений звуковисотний та інтонаційний аналізу художніх пісень Ло Чжунчжуна на вірші старовинних поетів дозволяє обґрунтувати поняття інтонаційно-ритмічної модальності як відображення специфіки взаємозв'язку музики і поезії, зумовленої традиціями давньої поетичної культури Китаю. Слід також враховувати інтонаційний своєрідність китайської музики, її опори на пентатонну темперацію, яка в Китаї тісно пов'язана з філософським сприйняттям буття і конфуціанським вченням.

РОЗДІЛ 4

ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРІВ ЛІ ІНХАЯ ТА ЛО ЧЖУНЧЖУНА

4.1. Камерно-вокальні твори у виконавських версіях видатних китайських співаків

На прикладі виконання циклу Лі Інхая «Три вірші епохи Тан» («Швартування біля Кленового мосту вночі», «Весняний світанок», «Вежа лелеки») відомим китайським співаком У Біся, якого називають «першим виконавцем китайської класичної художньої пісні», можна розглянути проблему артикуляції при виконанні художніх пісень. Виконавче мистецтво співака відзначено духом народної творчості та традиціями китайського драматичного мистецтва. Співак повною мірою опанував техніку виконання традиційної народної музики та цілеспрямовано пропагує китайське народне вокальне мистецтво. Водночас він освоїв західну техніку співу, об'єднавши засоби виразності, властиві народному мистецтву, із сучасною технікою вокалу. Майстерність співака найяскравіше виявилось в інтерпретації художніх пісень на вірші старовинних поетів.

При виконанні китайських художніх пісень на вірші старовинних поетів особлива увага приділяється вимові. У зв'язку з цим У Біся наголошує: Для китайської класичної пісні особливо важлива краса вимови, китайська мова, яка, будучи тональною, вже несе в собі характер музики. Тому необхідно передати у пісні її витонченість, особливо у виконанні «нових віршів». Мова поетичного тексту пісні зумовлює витонченість музики, сприяє цілісності фраз, надає визначеності ритму та симетрії структурним елементам форми, рівності тонам, рим, сприяє гармонії та красі звучання. Під час співу крім дихання та вокальної техніки важливим є мистецтво володіння мовою. Мова в музиці несе в собі ритм, височина та емоційність, окриленість. Неможливо

виконати китайську класичну пісню, не опанувавши мистецтва китайської народної мови.

При виконанні «Трьох віршів епохи Тан» У Біся приділяє особливу увагу аналізу поетичного тексту твору: «Щоб передати зміст поетичної мови в китайських творах, необхідно дуже чітко показати перехід від ініціалі до медіалі, а потім до фіналу, безпомилково відтворити особливості народної мови що дозволить повністю виразити стилістичні особливості пісні. «Три вірші епохи Тан» були написані з використанням сучасних прийомів композиції. Незважаючи на це, необхідно приділяти велику увагу передачі народного стилю, насамперед артикуляції ієрогліфів (не тільки орнаментиці). Необхідно прагнути декламаційності, ні в якому разі не можна виконувати китайські пісні на західний манер, дотримуючись лише нотного запису, необхідно брати до уваги орнаментику китайської народної музики та її самобутню ритміку, голос повинен слідувати за почуттями та ієрогліфами» (З інтерв'ю з У Біся).

Під час виконання вищезгаданого твору, співаку не просто вдалося дотриматися чіткості та чистоти артикуляції, він дуже майстерно об'єднав спів і мовлення, передавши тим самим інтонацію та красу мови.

Проаналізувавши виконання Цзяном Цзяцяном «Трьох віршів епохи Тан» можна зробити таке узагальнення: точна артикуляція ініціалі, відкрите та повне виконання медіалі, рівна фіналь, а також виконання ініціалі має бути швидким і чітким, медіалі довгим і наповненим. Розглянемо докладніше правила артикуляції під час виконання художніх пісень.

Виконання ініціалі – це виголошення приголосного звуку. У процесі артикуляції приголосний звук зазвичай вимовляється дуже коротко, але за виконання пісні він дуже важливий впливає розуміння слухачами слів пісні. Іноді під час виконання пісні слухачі сприймають лише голосні звуки, не вловлюючи сенсу проспіваного слова. Однією із причин є погана артикуляція ініціалі. Щоб забезпечити правильне виконання ініціалі, необхідно

дотримуватися певної еластичності та напруги апарату артикуляції, щоб підготувати його до наступної стадії виконання – медіалі.

У Біся вважає: «При виконанні звичайного ліричного твору ініціаль слід виконувати м'яко та розмірено, артикуляція має бути повною та насиченою; при виконанні драматичних творів ініціаль має звучати сильно та твердо» (З інтерв'ю зі співаком). Під час співу енергетично насичені фрагменти тексту мають чітко розмежовуватись, кордон не повинен бути змащеним. Ключовим моментом у точному виконанні ініціалі є чітке та сильне виголошення приголосного звуку. Перш ніж починати співати, необхідно зробити фонетичний аналіз твору, щоб визначити сильні частини, а потім, використовуючи всі мовні органи (губи, зуби, горло), коротко, чітко і з силою вимовити ініціаль. У китайській мові початковими звуками зазвичай є приголосні. При проголошенні приголосних звук на своєму шляху зустрічає перешкоди, тому приголосні звуки можна класифікувати на основі місця, де ця перешкода утворюється.

Другий виконавець – Цзян Цзяцянь – один із провідних китайських виконавців-вокалістів. У 1980 році удостоєний першої премії на конкурсі вокалістів, який проводить міністерство культури. У 1987 році отримав приз глядацьких симпатій як найпопулярніший виконавець у Китаї. Пісня «Нічний причал на березі біля Кленового мосту» отримав золоту нагороду на конкурсі «Художня пісня Китаю 80-х рр.». Цзян Цзяцянь визнано найкращим виконавцем на Дев'ятому конкурсі Золотої мелодії на Тайвані (1998 рік). Видані у 2005 році збори творів «Китайська художня пісня на тексти класичної поезії у виконанні Цзян Цзяцяня» були удостоєні премії на дев'ятому китайському конкурсі «Золота грамплатівка». Співак особливо майстерно виконує художні пісні на тексти класичної поезії, завдяки чому заслужено користується славою одного з найкращих виконавців художньої пісні у Китаї.

Третій виконавець – Лі Тао – молода китайська співачка, доцент факультету музики Шанхайської академії музики, перший володар ступеня магістра за фахом народний вокал Шанхайської академії музики. У травні 2000

року виборола другу премію на китайському конкурсі художньої пісні – 2000, у серпні 2002 року отримала приз за визначне виконання на конкурсі народної пісні серед молодих співаків «Шість кубків Харбіна», що проводився китайським телебаченням. Уславилася виконанням художніх пісень на тексти класичної поезії. З наукових праць виконавця варто згадати: «Дослідження виконання китайської художньої пісні на тексти класичної поезії». Всі вищеназвані виконавці мають високу виконавську майстерність. Водночас є деякі відмінності у їхньому виконанні пісні.

Як виконавцем-співачом може бути вирішено проблему розбіжності мелодії пісні з інтонаційною, а значить семантичною, смисловою конфігурацією вірша? Головне, на наш погляд, на що необхідно звернути увагу під час розгляду взаємозв'язку слова та музики у китайських піснях – це система тонів китайської мови. Справа в тому, що поетичні тексти під час їх створення та побутування вокалізувались відповідно до канонів фонетики китайської мови. Однак нині у зв'язку з освоєнням традицій європейської композиторської творчості, тісно пов'язаної з мовленнєвою інтонацією з одного боку, і з відносною інтонаційною незалежністю мелодійної основи вокального твору – з іншого, виникла проблема інтонаційного, а щодо старовинних поетичних текстів семантичного (смиислового) розбіжності музичного та поетичного змісту пісні.

Як долають цю розбіжність сучасні китайські виконавці? Насамперед – це глибоке занурення у традицію вокалізації поетичних текстів старовинних поетів, розуміння давньої інтонаційної культури самовираження співака. Усі вищеназвані співаки – У Біся, Цзян Цзяцян, Лі Тао – повною мірою володіють традицією вокалізації старовинних віршованих текстів та талановиті втілюють їх в інтерпретації сучасних пісень. Найбільш яскраво відмінності у манері виконання пісень названими співаками виявляються у трактуванні метроритмічних особливостей, насамперед, фермат та агогіки загалом, а також вокальної мелізматики (прикраси – форшлаги, морденти, трелі, глісандо). Звернімо увагу на виконання перших двох шістнадцятих нот (cis – dis). Усі

виконавці продовжують ці початкові тони мелодії і доповнюють виконання цих мелодичних нот форшлагами: У Біся та Цзян Цзяцен верхнім (fīs – dīs), Лі Тао – нижнім (cīs – dīs). Другий аспект, який ми хочемо звернути увагу, це виконання завершального тону фрази (a). Це звук усіма співаками вібрується (трелюється). Характер вібрації багато в чому обумовлений типом голосу (сопрано – баритон) та індивідуальним трактуванням музики.

4.2. Способи роботи над камерно-вокальними творами китайських композиторів

Відповідно до сучасної форми музичного мистецтва китайський стиль викладання співу в коледжах та університетах є серйозною проблемою, яка існує в педагогіці китайського стилю співу, бо є так звана проблема навчання «тисячі людей лише з одним звуком». Що це за проблема? Для вчителя китайського стилю співу основним завданням стає навчити «тисячу людей» співати «лише одним звуком», тобто, єдиним правильним способом.

Щоб досягти цього, важливо, щоб учитель китайського стилю співу керувався перевіреним навчальним матеріалом, який гарантовано приведе його до поставленої мети. В Китаї дуже не вистачає якісних вчителів китайського співу і якість педагогічних кадрів наразі потрібно покращувати. При цьому треба зауважити, що в країні існує достатня кількість викладачів, які займаються соціальною музичною педагогікою, але якість викладання таких кадрів не треба перебільшувати. Вадю в професійній підготовці деяких вчителів, що складають основу початкової музичної педагогіки, серйозно впливають на загальний рівень соціальної музичної педагогіки, значення якої припинюється. Деякі учні та батьки, побачивши незадовільний рівень викладання зовсім нехтують музичним вихованням. Для багатьох з них таке навчання стає лише формальним приводом для того, щоб отримати оцінку за музичну підготовку та відповідний музичний сертифікат. А, відповідно, дехто з вчителів перетворює соціальну музичну педагогіку на засіб утилітарної

діяльності для заробітку грошей, водночас нехтуючи метою самої музичної педагогіки, яка повинна розвивати учнів в музичному плані. Тим самим вони лише пригнічують здатність учнів до створення музики та музичного натхнення, що є ігноруванням ідеї педагогіки і зламає все подальше життя дитини.

Як одне з рішень поставленої проблеми пропонується обговорення процесу викладання вокальних технік китайського співу в Столичному педагогічному університеті в Пекіні, а також висуваються рекомендації щодо моделі навчання китайського стилю співу на основі даного навчального закладу. У дослідженні «Викладання китайського стилю співу вокальній техніці в музичному коледжі Столичного педагогічного університету в Пекіні, Китай» [35] досліджені вокальні техніки викладання китайського співу в Столичному педагогічному університеті в Пекіні. Її авторами стали викладачі Цай Мен, Ван Лупін та Чжан Ліцзюань. Їх досвід складає більше 10 років, їх вік більше 45 років, досвід викладання більше 20 років.

Однією з найважливіших технік навчання вокалу є техніка дихання.

Техніка дихання

У навчанні китайського стилю співу ми повинні акцентувати увагу студентів на вокальному співі – це дуже практичне цільне мистецтво, де навички та вміння є незамінними. Оволодіння вокальними навичками є неодмінною основою та передумовою для мистецтва співу, бо спів – це мистецтво слуху, без звукових технологій спів не можна оцінити. Але буде великою помилкою вважати, що тільки оволодіння звуковими навичками – це загалом все, що потрібно для успіху в мистецтві співу. Співак з навичками без будь-яких почуттів може тимчасово досягти успіху, але справжнього успіху в мистецтві в такому разі неможливо уявити. Вокал з художньою виразністю та внутрішньою життєвою силою різний, він здатний поєднати чудові технології в глибоке художнє виконання, так що глядач може повністю зануритися у спів, отримати насолоду від краси, духовну насолоду.

Техніки введення за методикою Цай Мен

Швидке дихання, що відбувається за короткий час. Вдих швидко всмоктується глибоко в легені через рот і ніс, що змушує органи дихання швидко розширюватися. Потім за допомогою діафрагми і сили м'язів живота відбувається швидке скорочення. Пружний контроль дихання, де кожен вдих дуже точний, досягається контролем сили скорочень м'язів. Цей спосіб використання швидкого дихання є більш складним і застосовується для виконання етюдів і вокального складу.

Повільне дихання – це повільний вдих у нижню частину легені. Грудна клітка піднімається природним шляхом, а не штучно. Дихання передбачає, що талія одночасно розширюється навколо, підтримуючи її форму. Цей вдих вимагає природного розслаблення і плавного і м'якого потоку. Якщо тіло скуте, передбачуваний об'єм нелегко вдихнути, якщо дуже розслаблене, можна вдихнути занадто багато.

Важливо слідкувати, щоб дихання було плавним, а увага повернута на те, щоб підтримувати стан дихання, для чого слід контролювати два ребра та діафрагму. Контролюючи дихання, зробіть його плавним і послідовним, з безперервним видихом. Одним словом, дихальна функція буде стабільна і ефективна. залежно від призначеного режиму дихання та стану вокалізації.

Дихання співака повинне бути регулярне і високотехнічне. Спочатку вокаліст повинен пройти сувору наукову підготовку, щоб зрозуміти і опанувати техніку дихання, а вже потім вдосконалювати художнє вираження, включаючи музику та емоції. Виконання та тривалість звуку необхідно підтримувати відповідно до музики та мелодії. Навмисний контроль частоти і потоку дихання (короткочасний або безперервний) має ґрунтуватися на емоційних потребах, що, в свою чергу, керує силою або слабкістю звуку. Дихання тісно пов'язане з правильною вокалізацією, гарним резонансом і вираженням співочих думок, тому співак повинен оволодіти функцією дихання.

Використання вмілого слова у співі за методикою Ван Лупін

Майстерність вдиху зумовлена правильною технікою. Вдих має бути глибоким, але його глибина має бути обмеженою. Частина вдиху займає дно легенів, саме використання повітря на дні легені може зменшити опір диханню у відповідних органах. Втрати енергії при русі вдиху від трахеї до голосової зв'язки дуже малі, бо там зменшене внутрішнє тертя, це покращує ефективність перетворення енергії повітря в акустичну хвилю. Керуванням послідовності напрямку і сили дихання можна утворити повітряний пучок, яким легко досягти концентрації звуку.

При співі, окрім легенів, задіяний цілий перелік органів, які, в свою чергу, також приймають ряд станів. Коли нижня частка легені розширена догори, трахея подовжена і звужена. Більше збільшення довжини відповідно потоншує трахею, що сприятливо впливає на резонанс, який розповсюджується вниз, аж до кістки щитовидної залози. Це допомагає стабілізувати відкрите горло.

Формування більш красивого звуку пов'язане з повним використанням контрасту дихання. Відомо, що фізіологія дихання співака задіяє багато органів і м'язів, зокрема поперечний діафрагмальний «відскок» м'язів живота. Серед великої кількості м'язів, у співі беруть участь, головним чином, м'язи талії і живота. Коли вдих заповнює легені, їх нижня частка закриває діафрагму. Обидва злипаються, створюючи силу віддачі. Розтягуючи нижню частину вниз, співак забезпечує тиск на живіт. Рух вниз при зменшенні талії створює силу реакції, направлену проти діафрагми. В верхній області живота сила реакції діафрагми утворює відносний опір до основи легені. Злагоджений баланс цього протистояння сил, а також використання відскоку незамінні для співу. Це хороший початок розвитку техніки чи то для хорового співу, чи для вокалу. Ще один інструмент, який часто ігнорують – це початковий звук. Це часто не оцінений момент, який, тим не менш, відіграє життєво важливу роль. Початковий звук на мить зустрічається з диханням і дихальним потоком. Це як відштовхування і зліт стрибун, тому цей момент часто є відправною

точкою для успіху.

Положення для дихання за методикою Чжанлі Цзюань

Звук неможливо побачити, до нього також неможливо доторкнутися, але він матеріальний і має напрямок руху. Як стверджує наука, для посилення звуку потрібно, щоб стінка горла була направлена до лобової пазухи, а точніше до центру лоба.

Розділитися на ролі. Це те, що ми називаємо високим положенням. Продовжуйте грати вибрану роль. Підніміться, ударіть по масці і зробіть гарний звук. Є проникнення вгору і вниз.

Контроль дихання. Часто кажуть, що тужливий спів співається на вдиху, коли повітряний потік вміло контролює надгортанник. Щоб передати психологічні відчуття, повинен бути глибокий вдих з низькою опорою. Щоб підсилити звук, треба збільшити тиск дихання у зворотному напрямку. В результаті *опускання* повинна вийти *трохи піднята точка*. Це смілива заява, але, щоб підтримувати опір дихання, який потрібен для збереження позиції на високих частотах, воно повинно рухатися в обох напрямках.

Порівняння:

Цай Менг	грудне дихання	Підкреслити значення дихання у співі
Ванлу Пінг		Акцент на грудному диханні
Чжанлі Цзюань		Акцент на контролі дихання

З порівняння видно, що одна і та сама техніка стосується дихання у співі, а різні техніки — грудного дихання, Акцент на грудному диханні та Акцент на респіраторному контролі.

Методика викладання китайського співу за Цай Менг

Викладання стилю китайського співу є унікальним і незбагненим навчанням. Щоб надихнути учнів на отримання правильної вокальної концепції, вчителі вдаються не лише до мовних пояснень та демонстрації власного голосу, але і демонструють учням положення тіла, показують аудіо і відео-відтворення та долучають інші, більш сучасні засоби навчання. Викладачі китайського стилю співу за багаторічну практику викладання

дійшли висновку, що у співі необхідно дотримуватися певних вокальних правил співу та слідувати деяким основним принципам співочого мистецтва. Щоб індивідуальні риси та здібності студентів отримували більш комплексний і цілеспрямований розвиток, їх навчання у повній мірі повинне використовувати переваги та ініціативу кожного учня. Це відповідає єдиному принципу навчання стилю китайського співу, який має бути пристосований до конкретних умов.

У викладанні китайського стилю співу природні дані голосу кожного учня нерівномірні, їх відчуття музики не однакові. Тому для різних об'єктів навчання слід ґрунтуватися на конкретній ситуації, а кожного учня гнучко змінювати, щоб навчати студентів відповідно до їхніх здібностей. Якщо ми використовуємо уніфікований або фіксований метод навчання, ми не покращуємо навчання і порушуємо принципи наукової освіти, що, безумовно, не може привести до хорошого результату.

Вчитель китайського стилю співу повинен мати гострий слух, професійну здатність слухати, щоб визначити, де спів учня звучить правильно, а де неправильно. Дуже важливим є принцип поступового неглибокого занурення від початкового навчання до процесу технічної зрілості, коли працює принцип навчання «від неглибокого до глибокого, крок за кроком».

У викладанні китайського співу ми повинні спочатку створити міцну вокальну основу, а потім розширювати діапазон звуку, модернізувати технології, а не сліпо і агресивно вимагати від студентів досягнень і певного ступеня, бо це знищить голос учнів. Щоб досягти гарних результатів навчання викладання має здійснюватися поступово і поетапно, відповідно до ступеня розвитку студентів.

Незалежно від того, які здібності має студент, початкове навчання педагог повинен почати з середини звукової зони, щоб виробити практику з самого початку тренування. Загальна ситуація така: і для чоловічих, і для жіночих голосів високі ноти не повинні перевищувати *групи малої октави а до групи малої октави 2 e2*; чоловічі та жіночі високі ноти від *групи малих слів*

f до групи малих слів групи малих слів 2 с2. Тобто, практикуйтеся в меланхолійній зоні без ризику пошкодження органу, а потім розвивайтеся в обох напрямках.

Методика навчання співу Ванлу Пін

Метод сольного академічного китайського співу та метод сценічного співу завжди були в центрі уваги дослідників при обговоренні вокального музичного мистецтва. Китайський стиль співу та західна традиційна вокальна музика мають певні традиції щодо навчання співу. Незліченні і часом несхожі практики викладання тільки підтверджують дієвість різних методів навчання чудовому співу. Але не треба шукати суперечності між західними школами і китайським національним методом навчання співу. Їх, на думку автора, не тільки немає, ба більше, кожна з характерних рис, притаманна певній школі, може бути використана для покращення співочих навичок, вимови, емоційного вираження тощо через різні культурні традиції заходу та збагатити китайський стиль співу.

Естетичні потреби людей різні, історичне та соціальне середовище різне, у людей є очевидні відмінності у вимові, розумінні та тлумаченні тексту. Але ці відмінності також створюють певні варіанти, з яких можливо обрати краще, виходячи з переваги красивого звуку. Ми знаємо, що однією з важливих характеристик в звучанні народного співу є його яскравий, високий і чистий голос та його унікальні колірні характеристики. То чому ж не використовувати ці прийоми для класичного сольного та сценічного китайського співу? Такі ж розміркування стосуються і елементів західних вокальних шкіл.

Згідно з авторською навчальною програмою Цай Менга, для розумної організації, режим навчання має бути поділений за допомогою наукових правил на чотири навчальних роки. Після початкового навчання на першому курсі та отримання базових вокальних навичок нові студенти розподіляються відповідно до умов їх звучання та розумного розподілу за тембрами їх голосів. Після початкового навчання базовим вокальним навичкам студенти переходять до навчання один на один з педагогом. Цей режим є основним

режимом навчання, бо саме так здійснюється тренування вокальних навичок. Іноді вчителі китайського стилю співу організовують своїх власних учнів для проведення групових занять, які обмежуються присутністю трьох-п'яти осіб. Важливе місце відведене теорії китайського стилю співу. Щоб зробити для студентів зрозумілим концепції та напрямки співу в китайському стилі вони мають зануритись в теоретичні аспекти навчання. На цих заняттях їм розповідають про використання дихання, вокальних принципів, вимови, використання резонансу та дають теоретичні пояснення. В межах групових занять, які обмежуються кількістю до 15 осіб, студентів вчать шляхом спостережень, обміну думками, на прикладі колективного прослуховування звуку, вчать давати взаємну оцінку один одному. Потім отриманий досвід заохочує студентів приймати участь у практиці викладацької діяльності.

За методикою Ванлу Пін, другий курс є важливим етапом удосконалення загального розвитку звукових навичок, керування володіння емоціями у учнів. Цей університетський рік як і попередній, має в основі навчання один на один з викладачем. Під час навчання педагог вимагає від студентів від заняття до заняття підвищувати рівень володіння китайським стилем співу.

На групових заняттях в якості відповідної теорії навчання долучаються педагоги-теоретики китайського сольного співу, які акцентують увагу учнів на трактуванні емоцій. Емоційне вираження безпосередньо поєднується з життям людей і підкреслення важливості цього моменту є зрозумілим. Виходячи з цього, щомісяця на колективних заняттях перед учнями виступають композитори, які доносять свої звукові концепції і правильне розуміння своїх творів. Поступово твори китайського співу, опери тощо, як дисципліна проникають в початкову та середню освіту. Для підготовки слухачів на молодших курсах створені підручники з китайського стилю співу.

Чжан Лі Цзюань вважає, що на третьому курсі університету більшість занять проводиться в режимі групового класу як основного режиму навчання. Це рік практики навчання стилю китайського співу. Викладачі організують власних студентів практикувати навчальні курси, ведуть студентів на базу

практики для виконання польових тренувань. Студенти мають поступово проникнути в напрямок музичної освіти в початковій і середній освіті, більшість працює у режимі викладача перед груповим класом. В той же час студенти поступово розуміють важливість навчання та як правильно організовувати процес навчання. У практику навчання входить керування співом пісень, що ще більше вдосконалює власний стиль співу.

Старший (четвертий) курс є етапом комплексної практики, режим навчання на цьому етапі є більш гнучким, в основному відповідно до реальної ситуації. Студенти, які беруть участь у стажуванні та практиці, цілеспрямовано працюють за різними напрямками навчання та здійснюють керівництво студентами молодших курсів.

У процесі навчання та практики досвідчені викладачі університету особисто ведуть студентів четвертокурсників заглибитися в базу практики, щоб вони самі аналізували переваги та недоліки кожного класу, розуміли основний зміст роботи вчителів музики в початкових і середніх навчальних закладах. Крім того, відповідно до власної фактичної ситуації від них потребують впроваджувати інновації.

Таким чином, за допомогою моделі навчання рік за роком, впродовж чотирьох навчальних років, ефективно та розумно діє організований курс навчання китайському сольному співу. Це дозволяє студентам покращити свої реальні співочі здібності та рівень освіти, зберігаючи при цьому оригінальний китайський стиль навчання. Також набуваються професійні навички вчителя та практика викладацької діяльності, що має велику перевагу.

Висновки до Розділу 4

З розвитком науки і техніки глобалізація культури є тенденцією часу. Західна культура поступово проникає в Китай, що має великий вплив на естетику вокальної музики в Китаї. На фоні нової ери, лише черпаючи уроки з сутності західного вокального музичного мистецтва та піддаючи інноваціям

унікальну вокальну музичну культуру нашої країни, ми можемо зробити власний внесок в вокальну музику на світовій сцені та досягти стрімкого розвитку.

Насправді, західний метод красивого співу має певні унікальні переваги, а в нашій країні є багато місць, де варто повчитися народному співочому методу. Це разом допоможе збагатити виконавський стиль китайського співочого методу. Сучасні митці нашої країни певною мірою досліджували спроби поєднання способів академічного та народного співу, щоб подолати недоліки і збагатити переваги кожного, щоб посилити позицію китайського мистецтва співу в країні. Проте мало хто може усвідомити ідеальне злиття цих двох напрямів, що свідчить про те, що для злиття методу академічного сольного співу та народного способу співу ще потрібна довга дорога.

Порівняльна методів навчання співу показує, що головний прийом є комбінація бельканто. Зосередження на практиці та співі пісні та відмінності в техніках навчання. Складається з: здібностей, поєднання співу та естетики

На теперішній час система викладання китайського співу в Столичному педагогічному університеті в Пекіні має деякі вади, а саме: молоді викладачі зі старших курсів китайського сольного співу, які ще самі не встигли оволодіти достатніми теоретичними знаннями, долучаються до викладання предмету студентам молодших, а, іноді, і навіть, старших курсів. Через відсутність власного досвіду молоді викладачі ще не мають достатнього рівня, щоб переходити до практичного навчання початківців співочій майстерності.

На думку автора, дуже стислий курс теоретичних і практичних дисциплін, та, особливо, індивідуальних занять з педагогом, які, по суті, закінчуються на другому курсі, забезпечує лише початковий етап навчання, що насправді не тільки погано впливає на рівень оволодіння співочими навичками, але й на те, як вони навчатимуть студентів навичкам співу в майбутньому. Тому співочі навички учнів можна ще вдосконалювати й удосконалювати.

Всі ми знаємо, що зміцнення та вдосконалення будь-якої моделі навчання потрібно починати з основи, тим більше, що практичний процес навчання стилю китайського співу має на перше місце поставити теоретичні знання. Вивчення теоретичних знань про китайський стиль співу включає не тільки вивчення вокальних навичок, але й оволодіння професійними музичними термінами, теоретичним підґрунтям, техніками китайського стилю сольного співу та розумінням естетичних концепцій.

Як видно з попередньої організації курсів китайського співу, зазвичай в навчальну програму включаються лише два студента, які щотижня приходять на заняття по курсу китайського співу. Метод навчання спочатку використовує базову і традиційну вокальну практику, а потім продовжує обробку навичок роботи в стилі китайського співу. У навчальному змісті вчителя в основному використовують формулу «усне навчання, що надихає на справжнє розуміння зсередини», що на практиці зводиться до наслідування та копіювання стандартів методу співу, які показує наставник. Такий метод, безсумнівно, має певні переваги для продовження та вдосконалення навчання, але для того рівня, на якому, зазвичай, перебувають студенти, виявляється його недостатність та недосконалість.

З огляду на постійне вдосконалення завдань навчання на кафедрі базової музичної освіти та музики, автор вважає, що в програмі китайського сольного співу має бути, як і зараз, чотири роки навчання, але форма навчання, зміст і методи навчання кожного здобувача освіти можна суттєво змінити. Окрім збільшення часу індивідуального навчання, для кожного навчального року, аж до четвертого курсу включно, потрібні поетапні програми навчання китайському стилю сольного співу з регулярними груповими заняттями. Курс, що викладатиметься у такому форматі, можна розділити на три частини: початкове навчання базовим навичкам (включаючи теоретичні знання та елементарному навчанню співу взагалі), власне китайський стиль сольного співу, заснований на всеосяжній теорії співу (що включає навички китайського співу, особливості китайського стилю співу), і, нарешті, в третій частині курсу

поглиблено розбирати і вивчати теорію і практику ускладнених творів у стилі китайського сольного співу.

Систематичні практичні навчання стилю китайського співу повинні проводитися на останніх курсах, щоб посилити співвідношення між навчанням і практикою (включаючи набуття практичного педагогічного досвіду). Під час практичних занять можна застосовувати імітаційне навчання в аудиторії (запрошуючи досвідчених викладачів-консультантів з кафедри у якості арбітрів).

Таким чином, постановка курсу китайського співу має відбуватися не в єдиному режимі, а бути інтеграцією різних форм навчання, як індивідуальних, так і групових, що має покращити всебічне вивчення учнями стилю китайського співу, теорії музики, і підвищити рівень співочої майстерності взагалі. З практичної точки зору конкурентні здібності співака та його викладацькі здібності цілком відповідають потребам розвитку нової соціальної ринкової економіки. Відповідно до нового стандарту навчальної програми національного початкового та середнього університету теорія стилю китайського сольного співу, практичні навчання та викладацька практика мають органічно поєднуватися та інтегруватися одне в одне, що нарешті, завдяки науковому підходу та раціональній побудові викладання, закладе основи для виховання більшої кількості чудових вчителів стилю китайського сольного співу з місцевими особливостями.

ВИСНОВКИ

Камерно-вокальна творчість китайських композиторів XX століття є значним самобутнім шаром сучасної музики, в якому жанрово-стильове розмаїття поєднується зі збереженням і розвитком традицій китайської художньої культури.

XX століття в історії Китаю – це період становлення і розвитку композиторської творчості та музичного виконавства у всіх жанрах світового музичного мистецтва. Китайські композитори і виконавці за короткий історичний термін пройшли значний шлях оволодіння європейським досвідом в області музичної композиції і виконавства, зберігаючи тисячолітні традиції національної художньої культури. Художні пісні на вірші старовинних поетів VII - XII ст. Ван Чжіхуана (688-742), Мен Хаожаня (689-740), Лі Бей (701-762), Ван Вея (701-761), Чжан Цзи (768-830), Бо Цзюй-І (772 -846), Ду Му (803-852), Су Ши (1037-1101), Лі Цинчжао (1084-1151), Ма Чжиюаня (1251-1321), Цао Чжаня (1715-1764) і ін. займають особливе місце в художній культурі Китаю. Саме в цьому жанрі знайшла відображення основна тенденція розвитку композиторської творчості в Китаї XX - початку XXI ст. – поєднання європейських принципів гармонізації та пентатонної ладо-інтонаційної системи мелодики. Написання численних пісень на основі старовинних поетичних текстів зумовило становлення самобутнього камерного вокального жанрово-стильового напрямку в сучасній китайській музиці.

Художня пісня – це камерний вокальний твір, написаний композитором з використанням стародавніх або сучасних поетичних текстів і призначений для виконання соло, як правило, в супроводі фортепіано («І Шу Ге Цюй»). Етапи становлення камерної вокальної творчості в основному відповідають періодизації розвитку китайської музики XX сторіччя. Разом з тим процес становлення і розвитку камерних вокальних жанрів в китайській композиторській творчості має свої особливості.

Перший етап (20-30-ті рр. XX ст.) – це період активного оволодіння основами європейської композиційної техніки. На цьому етапі переважно освоювалися і використовувалися художні прийоми пізнього європейського романтизму («Перебіг води в річці на Сході» Цзінь Чжу, «Квітка - НЕ квітка» Хуань Цзи).

На другому етапі (40-ті рр. XX ст.) пріоритетним напрямком композиторської творчості стає сольна і масова (хорова) пісня патріотичного змісту, що було пов'язано з подіями національно-визвольної війни 1937-1949 рр. Яскравим представником цього періоду, який працював в жанрі художньої пісні, був Тань Сяолін, на музику якого помітно вплинула творчість П. Хіндеміта.

Третій етап (80-і рр. XX ст.) поряд з розвитком класицистських і романтичних традицій в області вокальних жанрів відрізняється творчими пошуками і новаціями в сфері композиційної техніки (наприклад, т. зв. «Пентатонні дванадцятитонові звукоряди» Ло Чжунчжуна). До кінця XX ст. камерна вокальна творчість Китаю є значним самобутнім пластом сучасної музики, в якому жанрово-стильове розмаїття поєднується зі збереженням і розвитком традицій китайської художньої культури [1; 2; 11].

Китайські художні пісні, створені на основі старовинних поетичних текстів, являють собою складну систему поетичної і музичної інтонаційної, яка поєднується з європейською композиційною технікою. Тому дослідження камерної вокальної музики китайських композиторів обумовлює необхідність застосування двох основоположних методологічних підходів до аналізу просторово-часової організації китайської вокальної музики.

Перший з них – спрямований на осмислення образного змісту китайської поезії, особливостей її просодії, ритміки, опосередованості мелодії пісень тоновою природою китайської поетичної мови. Другий – методологічний підхід – обумовлений тим, що композиторська творчість в Китаї розвивається на основі оволодіння і творчого втілення китайськими композиторами європейської композиційної техніки.

Основна тенденція, що зумовила становлення та розвиток китайської музики в XX - XXI сторіччі, являє собою динамічний процес переходу від прямого запозичення європейської техніки композиції і жанрової системи до становлення самобутньої національної композиторської творчості на основі культурних традицій.

В даному дослідженні представлені камерно-вокальні твори двох видатних китайських композиторів – корифеїв національного музичного мистецтва – Лі Інхая та Ло Чжунчжуна. Тематика пісень і їх музично-образний зміст наочно відображає тенденцію наступності в китайській художній культурі минулого і сьогодення. Однак, розгляд камерно-вокальних творів цих митців виявив різні творчі шляхи реалізації складної системи поетичної і музичної інтонаційної, яка поєднується з європейською тональною та атональною композиційними техніками.

Лі Інхай яскраво продемонстрував взаємозв'язок китайських національних традицій з основами європейської композиційної техніки в межах поєднання пентатоніки та мажоро-мінорної системи. Велике значення композитор приділяв регіональним особливостям побутування китайської мови на півночі і півдні країни, що вплинуло на інтонаційний лад пісень, присвячених різним народностям багатонаціонального Китаю.

Ло Чжунчжун (1924–) увійшов в історію композиторської творчості Китаю, як революціонер, який перший «створив» пентатоніку у межах дватанцятитонової додекафонної системи, надавши нового, більш сучасного вигляду китайській музичній мові. Видатний музикант, творчість якого відрізняється пошуками і новаціями в сфері композиційної техніки, зокрема, став автором «пентатонних дванадцятитонових звукорядів».

Камерна вокальна творчість китайських композиторів сприяє досягненню великих традицій та історичного досвіду народу, формування його світогляду та світовідчуття, що є умовою досягнення цілісності і стійкості китайської цивілізації. Результатом цього процесу стало унікальне мистецьке явище в сучасному музичному мистецтві: з'єднання ладової пентатонної системи з

європейською технікою гармонізації. Використання старовинних поетичних текстів при створенні камерних вокальних творів – один з конкретних аспектів цього складного явища. Стародавні поетичні тексти при поданні їх слухачам традиційно вокалізувались відповідно до тонових закономірностей мови і особливостей віршованої форми, тому при створенні вокальних творів і при їх виконанні виникає необхідність збереження інтонаційної основи і ритміки поетичної мови.

У сучасному вокальному виконавстві Китаю динамічно розвиваються два основних виконавських напрямки: народна манера співу, пов'язана з традиційною співочою культурою і європейське мистецтво *bel canto*. Народна манера співу поряд зі специфікою звуковидобування відрізняється використанням співаком т. з. «прикрас» (відповідно до європейської класифікації - форшлаги, морденти, гліссандо, вібрато). Особливий прийом - подовження кінцівки фрази шляхом гліссандування і вібрато з інтонаційним зниженням тону, а також фермат і агогики. Зазначені особливості народного співу не випадкові і регламентуються традиціями і регіональними канонами народного співу. Значний вплив на сучасне вокальне мистецтво Китаю надають традиції музичної драми, перш за все, пекінської опери.

Драматургія пісні втілюється не тільки співом, але і сценічними засобами (поза, жест, міміка, погляд). Особливе значення має артикуляція поетичного тексту, що, як зазначалося вище, зумовлено специфікою фонетики китайської мови. Виконавські компетенції виконавця художніх пісень на старовинні поетичні тексти зводяться до наступних основних вимог: глибоке і всебічне осягнення особливостей просодії класичної поезії; володіння елементами народно-пісенної співочої манери співу (прикраси, агогика, звуковидобування); осягнення основ традиційної класичної музичної драми (взаємозв'язок звукового втілення музичного образу і елементів сценічної дії актора-співака). Дані вимоги творчо взаємодіють з європейською академічною манерою співу *bel canto*. Даний висновок підтверджується порівняльним

аналізом виконання китайських художніх пісень видатними китайськими виконавцями У Біся, Цзян Цзяцян, Лі Тао.

Результати, отримані в ході проведеного дослідження, можуть послужити важливим методологічним обґрунтуванням подальших досліджень камерного вокального мистецтва Китаю. Матеріали дослідження, в яких розглядається взаємозв'язок музики і поетичного тексту, особливості інтонування, вокального втілення поетичного тексту, мають практичне значення для концертуючих виконавців-співаків, як китайських, так і зарубіжних. Вивчення і освоєння такого важливого пласта професійної музики Китаю, як художня пісня, виконує важливу інтеграційну функцію в процесі розширення культурних зв'язків між Китаєм і іншими країнами, сприяє популяризації китайської вокальної музики, зокрема жанру китайської художньої пісні.

Досліджені методи викладання вокальних прийомів китайського співу в китайському Столичному педагогічному університеті в Пекіні. Розглядаються керівництва щодо навчання китайського стилю співу в Столичному педагогічному університеті. Зібрані дані про методи викладання від трьох провідних викладачів учбового закладу за допомогою, зокрема, таких інструментів, як заяви, анкетування, спостереження та інтерв'ю. Систематизована техніка викладання вокалу китайського співу, що поділяється за технікою дихання – грудне дихання, черевне дихання, класифікуються методи навчання китайському стилю співу (від неглибокого до глибокого, крок за кроком), розрізняються методи навчання (груповий клас, перегляд творів, огляд літератури).

Загальними установками всіх педагогів стали наступні: навчати учнів відповідно до їхніх здібностей, повага до студентської сценічної підготовки, демонстраційне та евристичне навчання, комбінація *bel canto*, зосередження на вправі та співі пісні, використання переваги сильних сторін і уникайте слабких сторін співака, акцент на естетику, підкреслення емоційного вираження поєднується з життям людей.

Основи навчання вокалу відіграють велику роль у сприянні навчанню стилю китайського сольного співу та впливають на майбутнє навчання студентів коледжів. З огляду на сучасну ситуацію з викладанням стилю китайського співу на музичному факультеті в даний час, це змушує нас продовжувати повною мірою використовувати та вдосконалювати переваги режиму навчання один на один, водночас, не треба відмовлятися від додаткових групових занять в класах вивчення стилю китайського співу.

Якщо правильно дотримуватися наукового принципу навчання, треба обґрунтовано розподіляти співвідношення між індивідуальним навчанням і заняттях в групових класах, тобто через різні форми навчання, що сприятиме підвищенню професійного рівня викладання китайського сольного співу серед майбутніх викладачів вищих навчальних закладів і університетів. Також слід згадати незадіяний напрям наукової навчальної діяльності, яка інтелектуально розвиває студентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антология китайской поэзии : пер. с кит. Т. 1 / под общ. ред. Го Жо-жо и Н. Т. Федоренко. М. : Гослитиздат, 1957. 423 с.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: Віпол, 2007. 174 с.
3. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. М.; Л.: Гос. музык. изд-во, 1956. 192 с.
4. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1. Старая итальянская и французская школа. М. : Музык. сектор, 1927. 247 с.
5. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык, речь, мышление : опыт системного исслед. музык. искусства. СПб. : Композитор, 2006. 646 с.
6. Ван Хонтао. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале «художественных песен» на стихи старинных поэтов): дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2016. 209 с.
7. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 17 с.
8. Виноградов К. В. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. Музыкальное исполнительство и современность: [сб. ст. / сост. М. А. Смирнов]. М., 1988. Вып. 1. С. 156—178.
9. День Кай Юань. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 58—70.
10. Жуань Ц. Становление жанра романса в китайской музыке. К вопросу терминологии. Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб.

- науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2013. Вып 8. С. 142—149.
11. Китайский язык: Стихи китайского поэта Су Ши URL: <http://chinavsem.ucoz.ru/forum/16-114-1> (дата звернення: 23.02.20).
 12. Ли Эр Юн. Исполнительские традиции в современном вокальном искусстве Китая : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2013. 24 с.
 13. Лисевич И. С. Древняя китайская поэзия и народная песня. (Юэфу конца III в. до н. э. — начала III в. н. э.). М. : Наука, 1969. 287 с.
 14. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: диссертация ... кандидата искус. : Санкт-Петербург, 2016. 213 с.
 15. Ма Цзяцзя. Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнении: исторический и стилевой аспекты : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2016. 195 с.
 16. Мадешева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика : навч. посіб. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
 17. Мадешева Т. П. Интонационно-фонетические истоки выразительности вокальной музыки. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2002. Вип. 8. С. 294—299.
 18. Михайлов М. Начерки з питань вокальної педагогіки : підручник. Харків ; Одеса : Держ. вид-во України, 1930. 166 с.
 19. Михайлов М. Стил в музыке : исследование. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 263 с.
 20. Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке : исследование. М. : МПГУ, 2006. 104 с.
 21. Сун Яньн. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дис. ... канд. искусствоведения. Львов, 2016. 182 с.
 22. У Хунюань. Китайская художественная песня: теория и история жанра : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2016. 231 с.

23. Фэн Лэй. Становление и развитие камерного вокального искусства в Китае (20–40-е гг. XX ст.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2009. 21 с.
24. Цао Шули. Особенности развития камерно-вокальных и хоровых жанров в музыке Китая : дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2010. 216 с.
25. Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2016. 25 с.
26. Ян Веньян. О значении национального стиля в развитии музыкального исполнительства: к постановке вопроса. Музичне мистецтво і культура: наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. Вип. 12. С. 362 —371.
27. Яо Вэй. Вокальное профессиональное образование в Китае в 20—30-х годах XX в. Каспийский регион: политика, экономика, культура. Астрах. гос. ун-т. Астрахань, 2012. Вып. 2. С. 300—304.
28. Яо Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России : дис. ... канд. искусствоведения. Астрахань, 2015. 196 с.
29. Gehui Zhu. A Selective Study on Chinese Art Songs after 1950. DMA dis. School of Music Morgantown, West Virginia 2021.
30. Rao, Nancy Yunwha. Hearing Pentatonicism Through Serialism: Integrating Different Traditions in Chinese Contemporary Music. *Perspectives of New Music* Vol. 40, No. 2 (Summer, 2002), pp. 190-231.
31. Wang Fangying, Khomkrich Karin. Chinese Singing Style Teaching Vocal Techniques At The Capital Normal University In Beijing, China. *Turkish Journal of Computer and Mathematics Education* Vol.12 No.12 (2021), 966-974.

32. Xiao Weidong. (2001). On the Optimal Path of the Teaching System of National Vocal Music in Colleges and Universities under the New Situation. 24.
33. Xiu Li. (2006). On the Reference of Folk Singing to Beijing Opera Performing Arts. 50.
34. Xiu Na. (2019). The Ways of Cultivating National Vocal Music Talent under the New Situation. 44.
35. Xu Deng guang. (2019). Discussion on Cultivation of Middle School Students' Initiative in National Vocal Music Teaching. 57.
36. Xu Xiaoyi. (1996). Training of the Communist Party of China in the Teaching of National Vocal Music. 58.
37. Yao Xiaolan. (2018). Discussion on the Training Skills and Singing Points of the Folk Singing Method
38. Yu Li. (2003). The Aesthetic Characteristics of National Singing. 39.
39. Zhang Wan. (2004). The Importance of Combining Chinese National Opera Practice with National Vocal Teaching in Colleges and Universities. 79.
40. Zhang Xinchun. (2016). A Study on Teaching Reform of National Vocal Music Teaching and Stage Practice. 60.
41. Zheng Qiufang. (2017). On how to optimize the teaching system of national vocal music in colleges and universities. 80.
42. Zhou xiaoyan. (1990). Vocal Music Teaching Thought and Practice Research. 46.
43. Zhu Fengdaijiao. (2020). Problems of performing modern chamber-vocal music (on the example of works of chinese composers). *European Journal of Arts* № 2, 2020, 43-47.
44. 世纪上半叶中国艺术歌曲钢琴声部的现代技法因素研究. 武汉音乐学院学报. 2006. № 2. 页 48—54. (Ван Вэньли. Изучение современной техники исполнения партий на фортепиано в китайских художественных песнях первой половине XX ст. Вестник консерватории Ухань. 2006. Вип. 2. С. 48—54.)

45.王磊.中国民族室内乐的教学与探索. 音乐教室. 2014.页44—47.

(Ванг Лей. Обучение и исследование китайской национальной камерной музыки. Музыкальная класс. 2014. С. 44—47.)

46. 王世让. 20世纪20-40年代中国艺术歌曲创作综述. 西南师范大学, 2003.

54 页. (Ван Шижан. Общая характеристика китайских художественных песен 20—40-х гг. XX ст. Юго-западный пед. ун-т, 2003. 54 с.)

47.汪毓和. 中国近代音乐家评传. (上 册). 北京: 文化艺术, 1992. 89 页.

(Ван Юйхэ. Обзор творчества современных китайских музыкантов. Ч. 1. Пекин: Литература и искусство, 1992. 89 с.)

48.邓维. 20世纪20-30年代中国艺术歌曲及其演唱研究. 湖南师范大学,

2011. 65 页. (Дэн Вей. Изучение специфики исполнения китайских художественных песен 20—30-х гг. XX ст. Пед. ун-т пров. Хунань, 2011. 65 с.)

49.李静. 浅谈几首黄自的艺术歌曲. 山东艺术学院学报. 2012. № 4. 页 50—

51. (Ли Дзинь. Анализ некоторых художественных песен Хуан Цзы. Вестник ин-та искусств Шандуна. 2012. Вип. 4. С. 50—51.)

50.张怡. 浅析黄自艺术歌曲的钢琴伴奏特点. 中国音乐. 2004. № 1. 页 95—

96. (Чжан И. Краткий анализ особенностей аккомпанирования в художественных песнях Хуан Цзы. Музыка Китая. 2004. Вип. 1. С. 95—96.)

51.朱长利. 青主艺术歌曲钢琴伴奏特征. 西安音乐学院学报. 2014. № 4.

页 120—125. (Чжу Чжанли. Особенности аккомпанирования в художественных песнях Цин Чжу. Вестник консерватории Сианя. 2014. Вип. 4. С. 120—124.)

52.陈燕楠. 20世纪中国艺术歌曲的发展轨迹和美学特征. 大众文艺. 2014.

№ 9. 页 132—133. (Чэнь Яньнань. Пути развития и эстетические особенности китайских художественных песен XX ст. Массовая культура. 2014. Вип. 9. С. 132—133.)