

УДК 78.071.1(510)(092):784.3:781.22

DOI 10.34064/khnum2-39.15

Чжу Фендайцзяо

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 17868535@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-9136-3573

**Принципи звуковисотної організації
в камерно-вокальних творах Сан Тонга**

У статті в аспекті ладотонального мислення аналізується камерно-вокальна музика видатного китайського композитора, музичного педагога-теоретика Сан Тонга. Розглядається внесок композитора у розвиток національної ладогармонічної системи, яка базується на вертикальній комбінації інтервалів пентатоніки. Розуміння основних принципів звуковистотної організації музики Сан Тонга допоможе виконавцям розкрити художній зміст вокальних творів визначного китайського митця, усвідомити новачі їхньої музичної мови, розвинути власне ладогармонічне мислення. У сфері камерно-вокальної музики композитора подібних досліджень досі не проводилося. Камерно-вокальні композиції Сан Тонга створені протягом 1943–2002 років на основі китайської класичної поезії («Червоні квіти, що зів'яли навесні»), трудового фольклору («Вісімнадцять вигинів Хуанхе», «Весняна гірська пісня») та пісень національних меншин («Гада Мейлін», цикл «Почуття у прикордонному селищі»), сучасної поезії («Кохання»). Установлено два основні принципи звуковисотної організації в проаналізованих творах: пентатоновий, що зумовлює взаємозворотність вертикалі та горизонталі; змішаний, де пентатонова мелодика збагачена елементами терцієвих акордів, модальної системи, тональної гармонії, хроматичної функціональності.

Ключові слова: Сан Тонг; камерно-вокальна музика; звуковисотна організація; гармонія; ладотональне мислення; модальність; пентатоніка; виконання; ансамблева взаємодія.

Постановка проблеми.

Сан Тонг (1923–2011) – видатний китайський композитор і музикознавець, педагог, колишній ректор Шанхайської консерваторії. Він

створив значну кількість музичних композицій, «включаючи не лише тональну музику, але й ставши піонером китайської сучасної музики» (Юань Ялін, 2021: 12). Композиторська творчість Сан Тонга зосереджена у трьох жанрових сферах: камерної, фортепіанної та вокальної музики. Його новаторство в аспекті композиційних технік було безпрецедентним – він написав перший у Китаї атональний твір «Нічний пейзаж» для скрипки та фортепіано. Музичний стиль Сан Тонга завжди вирізнявся оригінальністю. Після 1949 року він послідовно дотримувався власного творчого принципу – поєднувати пентатонний мелос з багатоплановою гармонією, зробивши це основним напрямом своїх експериментів. За 60 років творчої діяльності Сан Тонг створив чимало видатних інструментальних та вокальних композицій, позначених як сучасною музичною мовою, так і національним колоритом.

Отже, найхарактернішим досягненням композитора у сфері камерно-вокальної творчості стало створення ним яскраво національного стилю завдяки сучасним технікам композиції. При цьому тематичний матеріал його творів переважно походить із народних та революційних пісень. Крім того, він створював супровід для традиційних китайських пісень, посилюючи їх національний колорит. У третьому томі «Повного зібрання музичних творів Сан Тонга» (孫桐, Sung Tong, 2013) систематизовано його вокальні твори за 1943–1981 роки – вісім пісень та один вокальний цикл. Хоча їх кількість невелика, кожен твір є унікальним – як за вибором матеріалу, так і за технікою композиції. Камерно-вокальна музика Сан Тонга «випромінює» чарівність китайської класичної поезії, віддзеркалюючи широту душі північних народностей та яскравість культури національних меншин, занурюючи слухача у неповторні музичні світи. Так, за тематикою Юань Ялін розподіляє вокальні твори Сан Тонга на три категорії: твори на поетичні тексти, твори на основі трудового фольклору, пісні національних меншин (Юань Ялін, 2021: 12).

Останні дослідження і публікації за темою статті. Досліджуючи звуковисотну організацію камерно-вокальних творів

Сан Тонга, важливо розуміти величезне значення його власних музично-теоретичних праць як видатного внеску в розвиток китайської музичної науки. Його «Шість лекцій з гармонії» (Сан Тонг, 1980b), «Хроматизм: історія та еволюція» та «Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури», що увійшли до загального «Збірника праць з гармонії» (Сан Тонг, 2002) мали значний інноваційний вплив не лише на розвиток національної музичної мови. Водночас, як видатний музичний педагог, Сан Тонг упорядкував і підготував перший в країні систематичний «Підручник гармонії» (2001), що став віхою на шляху розвитку в Китаї практики викладання музично-теоретичних дисциплін, а на основі цього підручника пізніше створив свій класичний труд «Історичний розвиток хроматики» (2004).

Хань Сюебін, аналізуючи вчення Сан Тонга про гармонію, зазначає, що праці цього видатного музиканта «приносять величезну користь в освітньому процесі тисячам студентів. <...> Освоюючи складності сучасної гармонії за підручниками та статтями Сан Тонга, молоді китайські музиканти здатні самостійно складати оригінальні музичні твори, досягаючи безмежні можливості гармонії» (Хань Сюебін, 2018: 64). Композитор і вчений, Сан Тонг розкрив унікальні художні можливості національної ладотональної системи, обґрунтувавши власний погляд на «баланс інтервальних співвідношень, інтеграцію з народними ладами, пентатонікою та деякими елементами серійної техніки <...>, систематизував теорію формотворення, переосмисливши технологію створення поліфонічної фактури. Спираючись на концепцію мислення живописців, виражену в категоріях “простір – час”, він розділив функціональність контрапункту на тональну та інтервальну, що у термінах сучасного західного музикознавства аналогічно горизонталі та вертикалі» (там само: 70).

Отже, музикант першим дослідив і узагальнив основні принципи системи пентатонної вертикальної гармонії, опублікувавши у журналі «Музичне мистецтво» (1980, № 1) статтю «Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури» (Сан Тонг, 1980a), а згодом визначив останню у своїх «Шести лекціях з гармонії» як

«гармонічний метод, що ґрунтується на вертикальній комбінації різних інтервалів пентатонного ладу» (Сан Тонг, 1980b: 47).

Втім для розуміння композиторського стилю Сан Тонга та його гармонічної системи, придатної для китайської національної музики, вирішальне значення має дослідження його музичних творів.

Так, Цзян Шаньшань (2018), базуючись на дослідженні гармонії у творах Сан Тонга з використанням пентатонної вертикалі, класифікує музичну творчість композитора за звуковисотною організацією, розподіляючи її на три категорії. У першій – *суто пентатонна музика*; у другій – заснована на *поєднанні пентатонного лінійного мелосу та терцієвої гармонії*, тобто аналіз проведений з погляду поєднання акордів терцієвої структури західної мажоро-мінорної тональної системи з китайською пентатонною мелодикою. Третя категорія – твори, що поєднують *сучасні гармонічні техніки з елементами атональності* – є віддзеркаленням ранніх експериментів Сан Тонга із західними сучасними техніками, як, наприклад, «Нічний пейзаж» для скрипки й фортепіано та фортепіанна п'єса «У далекій країні», які вже були предметом численних досліджень (Цзян Шаньшань, 2018: 2).

Названі теоретичні праці Сан Тонга та дослідників його творчості сприяють розумінню основних положень вчення композитора про гармонію, що допоможе виконавцям та слухачам усвідомити новачії музичної мови вокальних творів китайського митця, розкрити їхню художню цінність, розвинути власне ладогармонічне мислення.

У сфері камерно-вокальної музики Сан Тонга подібних досліджень ладогармонічної організації творів не проводилося. Праці таких науковців, як Ні Жуйлінь (2003), Ся Сяоянь, (2004), Яо Саньцзюнь (2007), Чжен Цзе (2009), Цуй Лань (2021), Юань Ялін (2021), Се Юе (2023), Лі Сіньянь (2024) стосуються деяких аспектів камерно-вокальної творчості композитора, однак з'ясовуються в основному проблеми виконавської інтерпретації, ансамблевої взаємодії соліста і концертмейстера, образної драматургії.

Мета цього дослідження – розглянути принципи звуковисотної організації у камерно-вокальних творах Сан Тонга як спосіб втілення композитором національних традицій.

Методологія дослідження. Тема представленої статті потребує залучення низки дослідницьких методів, таких як *системний*, що забезпечує взаємодію функціональних і структурних характеристик камерно-вокальних творів, *жанрово-стильовий* – для виявлення композиторського трактування камерно-вокальних творів у контексті стилю, *структурно-функціональний* – для розкриття композиційно-драматургічного змісту творів; *інтонаційний* – для визначення способів актуалізації музичного та вербального тексту; *інтерпретологічний*, який зосереджує увагу на проблемах відтворення композиторського та поетичного тексту, а також національного звукового ідеалу у виконавській практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ще під час навчання Сан Тонг почав досліджувати сучасні композиторські техніки, які втілював вже у першому з камерно-вокальних творів – «Червоні квіти, що зів'яли навесні» (1943) на текст поеми «Сянцзяньхуань ци» Лі Юя (937–978), останнього імператора династії Південної Тан. Всі інші вокальні твори композитора побачили світ між 1947 та 2002 роками.

Стилістика пісні «Вісімнадцять вигинів Хуанхе» (1950) позначена глибоким впливом народних традицій. Твір розповідає про героїзм людей, «що рухаються в метушні революційної боротьби» (Сан Тонг, 2013: 3). Композитор звертається до інтонаційності фольклору робітників та човнярів, використовує мелос трудових пісень *хаоцзи*, маршові ритми та інтонації шеньсійського фольклору для зображення героїзму народу в революційній боротьбі. Національний колорит створюється завдяки застосуванню пентатонової мелодії і строфічної структури, що складається з розгорнутих чотирирядкових уривків з їх варіюванням та трьох повторів характерного вигуку «Мхей-йю-хей-йю».

У обробці для тенора шенсійського народного наспіву «*Весняна гірська пісня*» (1953), де поетична сцена відтворює національний колорит північного Шеньсі, композитор збагачує модальну систему через майстерне застосування поліфункціональних акордів, альтерацій, а також завдяки ретельній роботі з динамікою, фразуванням та фактурою, урізноманітнюючи оригінальну мелодію варіюванням та мелізматикою.

Пісня «*Гада Мейлін*» для баса створена на основі пісенного фольклору національних меншин І та Дай. Перший авторський варіант (1953) найбільш відповідав оригіналу народної пісні, будучи рядковим строфічним твором. Композитор визначив його як «аранжування супроводу» (Сан Тонг, 2013: 4). Згодом він переробив текст, розподіливши його на три строфи, щоби створити тричастинну музичну форму й збагатити гармонічну вертикаль, удосконалити фактуру і динаміку, що додало твору необхідної експресії. Нові гармонічні прийоми, такі як багатофункціональні та альтеровані акорди, розширили палітру звучання й, відповідно, слухацьких відчуттів та оцінок твору як вищого за художньою цінністю. Композитор називав таку творчу діяльність «складанням супроводу» (там само). Тим не менш, народна пісня завдяки його зусиллям була визнана як авторський шедевр. У 1980 році на основі фортепіанного супроводу з'явилася оркестрова версія твору.

«*Лантаоша – річка Бейдайхе*» (1959) була створена на основі фрагменту тексту Мао Цзедуна. Твір змальовує величні хвилі річки Бейдайхе під дощем, споглядання яких викликає роздуми про історичних діячів та соціальні зміни в країні. Музика і текст складають єдине ціле: це надзвичайно прониклива пісня, що вирізняється емоційною насиченістю та глибиною задуму, викладена як масштабна епічна картина, що завершується грандіозними фінальними акордами.

Пісня «*Нехай наш народ здобуде перемогу*» (1962) написана за мотивами відомої однойменної поеми конголезького національного героя Патріса Лумумби. Вона відображає палке обурення та пристрасть стоїчної боротьби африканського народу під жорстоким колоніальним

гнітом. У величній, урочистій, глибоко трагічній музиці композитор відтворює яскраві героїчні сцени, спираючись на тональну гармонію зі сміливими запозиченнями із різних сучасних йому технік письма.

Камерно-вокальний цикл «*Кохання в прикордонному селі*» (1963 / 2002) складається із трьох номерів: «Хмаро, червона хмаро!», «Небо, блакитне небо!» та «Є золоте сонце!». У 1963 році Сан Тонг створив його на основі народних мелодій етнічних меншин І, Дай та Насі. Приблизно через 40 років, у 2002 році, Шанхайська консерваторія музики запланувала провести концерт на честь 80-річчя композитора. Отримавши цю пропозицію, Сан Тонг вирішив включити вокальний цикл до програми концерту, з метою чого протягом двох місяців професор Ні Жуїлін створювалися нові тексти до вже існуючої музики. Так народилася нова версія «*Кохання в прикордонному селищі*».

Пісня «*Бусуаньцзи – Ода сливі*» є ще однією інтерпретацією поеми Мао Цзедуна «Ці», написаною Сан Тонгом у 1964-му, але опублікованою лише 2013 року. Пентатонний мелос та багатство ладових змін відображують образ поеми: квітка сливи, «що розквітає на замерзлій скелі та не змагається з іншими за красу», виславляється й уподібнюється ««революціонеру, що дотримується правди»» (Сан Тонг, 2013: 4).

Останній камерно-вокальний твір «*Кохання*» (1981) також був вперше опублікований 2013 року. Текст на вірші Хуа Ліна узагальнює думки композитора про найважливіші почуття та сенс життя людини:

Коли кохання прийшло з юністю, воно стояло далеко від мене.

Коли кохання пішло з юністю, воно не залишило сліду.

Кохання вічне, як гора, але юність не схожа на сонце.

Воно старіє, спить і ніколи не прокидається (там само).

Почуття композитора дуже глибокі, вони не виражають ані радості від поверхневого кохання, ані смутку туги, що може принести це почуття. Натомість це медитація людини, загартованої життям, роздуми про молодість і кохання, меланхолію та смуток. Мелодія – спокійна та глибока в емоціях. Акомпанемент переважно складається з ламаних акордів. Отже, настрої автора виражений просто та повно.

Серед вокального доробку Сан Тонга показовим є його перший камерно-вокальний твір, створений у 20-річному віці, – пісня *«Червоні квіти, що зів'яли навесні»* (1943) на класичний поетичний текст, завдячуючи використанню тут сучасних західних композиторських технік (Сє Юе, 2023). Інноваційні принципи звуковисотної організації твору склалися під впливом викладача молодого Сан Тонга у Шанхайській консерваторії, композитора нововіденської школи В. Франкеля.

Поетичною основою пісні Сан Тонга є два вірші з поетичного циклу *«Радість зустрічі»* (*«Сіан Джі Хуань»*) – вершини творчості останнього імператора Південної Тан – Лі Юя. Обидва написані 975 року під час його полону в Бяньцзіні (сучасний Кайфен). Перебуваючи в неволі, переживаючи глибоку особисту трагедію – розорення держави, смерть близьких людей, Лі Юй радикально змінює свій поетичний стиль: від описів розкішного, марнотратного палацового життя до вираження болю через втрату батьківщини та ностальгію за минулим. Його твори цього періоду сповнені глибокої скорботи. Текст пісні Сан Тонга поєднує два вірші Лі Юя: *«Червоні квіти, що зів'яли навесні»* у першому розділі, та *«Безмовно, самотньо на Західну вежу підіймаюсь»* у другому (Ся Сяоянь, 2004: 8).

Кожен вірш структурно ділиться на дві строфи. З літературної перспективи, обидва є зразками лірики *«пейзаж-настрій»*, де сумний пейзаж відображає сумний стан душі. Верхня строфа через образи лісових квітів, холодного дощу, вітру, місяця-гачка, павловнії (різновид дерева), глибокого двору створює похмурий осінній настрій, сповнений скорботи і жалю. Ці образи, поєднуючи природні та антропогенні елементи, символізують як примхи долі, так і тягар реальності. Нижня строфа висловлює страждання через життєві несправедливості в рядках *«Не розірвати, не розплутати – це розлука»* та *«Життя людини – немов вода, що на схід плине»* (Сан Тонг, 2013: 1–3). Задіяні також алегорії та персоніфікації образу опалої квітки.

Ладогармонія твору, на думку Яо Саньцзюня (2007), зумовлена *«експресіоністичною концепцією “вільної атональності”*; техніка хроматичної гармонії пізнього романтизму надає йому пантонального

значення» (Яо Саньцзюнь, 2007: 30). Наприклад, у басах фортепіанної партії використовуються хроматичні ходи, одночасно встановлюючи чотири пентатонові системи. Це дає підстави визначити звуковисотну організацію твору як «пантональну» (Яо Саньцзюнь), де атональність відсутня, оскільки композитор будує тональні центри на основі пентатонових звукорядів, орієнтованих на тон *Гун*.

Гармонія ґрунтується на акордах кварто-квінтової структури. У функціональній гармонії такі акорди зазвичай розв'язуються ходами на півтон вниз, утворюючи терцієвий тризвук. Проте Сан Тонг, обираючи пентатонову основу, досягає того, що горизонтальний рух голосів у кожному акорді також відбувається в межах пентатоніки, яка надає звучанню тональної орієнтації, відсутньої в умовах атональності. Слід відзначати поєднання пантональності та модальності, що утворює інноваційні стильові якості китайської національної музики.

Музична форма в цілому та кожна частина тексту твору має ознаки наскрізного розвитку. У ліричному речитативі вокальної партії Сан Тонг застосовує дорійський лад на основі тону *ре*, що пронизує весь твір. Квадратні структури замінено вільною нерівномірною фразою та змінним метром, що віддзеркалює емоційний стан героя, закладений в інтонації тексту. Наявність майже точної репризи надає твору куплетних ознак. Однак, порівняно з першою, у другій частині співвідношення логічних та ритмічних наголосів змінюється.

У вступі експоновано своєрідну символічну систему твору через застосування трьох лейтмотивів. Перший з них – «лейтмотив опалої квітки» (Ні Жуйлінь, 2003: 5) (тт. 1–7) – початковий різкий дисонантний акорд кварто-квінтової структури, що завдяки позначці *mf* та тембровому забарвленню нагадує звучання китайського щипкового інструмента *гуцин*, та наступний мотив з тріольних восьмих, що сповільнюються, перетворюючись на дві восьмі у чверті, і візуалізує падіння пелюсток.

Другий – «лейтмотив спогаду» – утворюється завдяки ритмічній фігурі тріолі на слабкій долі та восьмим тривалостям, що передають внутрішній поштовх енергії разом із висхідним напрямом мелодії.

Він наче уособлює «мить, коли поет раптово згадує країну минулого, з болем і тугою звертаючи погляд до неба» (Яо Санцюй, 2007: 31). Акорд у другому такті, запозичений з паралельної мінорної тональності, різко затемнює тембр, символізуючи контраст між спогадом і реальністю.

Третій – «лейтмотив зітхання» (за Ні Жуїлінь, 2003: 6) – інтонація із чотирьох звуків, що імітує зітхання, яке можна інтерпретувати як зітхання самого Лі Юя, – має подальший розвиток через варіювання. Звук *сі* можна порівняти з підготовкою до вдиху, інтевальний хід *до-дієз – мі-дієз – зі* вдиханням, низхідний рух *мі-дієз – сі-дієз – з* видихом-зітханням. Перші три звуки ніби «вагаються» перед тим, як різко опуститися на останній, ніби поет, довго роздумуючи, зітхає у стані глибокої безнадії.

Надважливу роль відіграє у пісні ритмічна взаємодія вокалу і фортепіано. Органіка голосового апарату вимагає від композитора врахування фізіологічних обмежень, що стосуються довжини фраз, вибору діапазону, ритмічних рисунків. Це зумовлює певну гнучкість виконавського трактування, що надає вокалістові право коригувати ритм, але партія фортепіано має виконувати провідну роль, підтримуючи стабільність і підкреслюючи змістові акценти для допомоги вокалісту. Також фактурні лінії (висхідні, низхідні, хвилеподібні) мають узгоджуватися з вокальною інтонацією. Утім спів не ідентичний декламації: втілення поетичного тексту музичними засобами може спричинити розбіжності між мелодичним рухом (або малюнком) та вербальною інтонацією, зміщення логічних і ритмічних наголосів тексту. Це вимагає від вокаліста коригувань для узгодження поезії та музики. Цуй Лань відзначає, що і концертмейстер має розуміти ці відмінності, оскільки вокальна техніка може спричинити відхилення у фонетиці та наголосах, які вокаліст може не помітити (Цуй Лань, 2021: 2). Образний зміст твору вповні розкривається лише в процесі прочитання всіх деталей поетичного тексту вокалістом в супроводі фортепіано. Лі Сіньянь (2024) наводить цікаву паралель, вважаючи, що «вокал уособлює образ поета Лі Юя, тоді як фортепіано втілює природне

середовище» (Лі Сінъянь, 2024: 11). Виходячи з цієї думки, ключовим у виконавській трактовці слід вважати поєднання «людського» виміру вокалу та «природного» звукообразу фортепіано, що в практичній площині реалізується як єдність емоційної декламації тексту і його фортепіанного супроводу – квінтесенція ансамблевого мистецтва.

Виконання камерно-вокального твору Сан Тонга передбачає ідеальний баланс звучання вокалу та фортепіано, який має на меті створення багатогранної різноманітної фактури. Темброві барви фортепіано збагачені імітаціями прийомів гри китайських народних інструментів. Це слугує створенню відповідної атмосфери та вираженню внутрішніх переживань поета. Перший лейтмотив («опалі квітки»), що повторюється чотири рази, відтворює прийоми гри на струнних щипкових інструментах *гучжені* і *ніні*. Виконання на ***mf*** вимагає контролю гучності, «перебори струн» імітуються повільним натиском із передачею ваги з корпусу, що дає насичений тембр. Висхідний мелодичний рух у верхньому голосі з послідовним сповільненням візуалізує падіння пелюсток. Для відтворення цього музичного образу дуже важлива ритмічна точність: неможливо змішувати тріолі та дуолі восьмих тривалостей, необхідно уникати агогічних коливань, можливе лише зовсім незначне відхилення темпу. Останню вісімку можна лише трохи затримати для емоційного акценту «приземлення» пелюсток квітки. Атака звуку вимагає зосередженості та більшої швидкості натиску порівняно з першим акордом, щоби відтворити тонкий проникливий тембр щипкового інструмента. У лівій руці імітується *гуцінь* (*гучжен*), стакато відтворюють ефект щипка (т. 4). Їхня тривалість повинна бути не надто короткою чи довгою, вписаною в єдиний потік руху на основі тріольного ритму. Наступний акцент також імітує щипок, але сильний. Далі фрази на *legato* виконуються рівно, відповідно до нотації, поєднуючи чіткість артикуляції з плавністю.

Третій «лейтмотив зітхання» імітує тембр смичкового інструменту *гуцінь*, його виконання потребує максимального *legato*. Динаміка та акцент на першій ноті вимагають послаблення наступних звуків. У т. 21 на словах «Сльози рум'яні» текст накладено на цей мотив, тому

фортепіанне звучання має бути тісно пов'язаним із вокальним, особливо на двох останніх нотах. Вокаліст може коригувати динаміку через зміну тембру.

Фактура вступу (тт. 5 та 14) складається зі щільних акордів, нагадуючи *tutti* струнного оркестру. Піаніст має контролювати верхній і нижній голоси, стежачи за їх злагодженістю. Нижні звуки лівої руки знову імітують щипок *гуціня*, створюючи контраст із масивом струнних. Дисонуючий кварто-квінтовий акорд на словах «розірваний шовк» звучить як емоційний переклад слів поета.

Отже, баланс динаміки – це не просто контраст *forte* та *piano*, а й виявлення смислової специфіки в різних контекстах. Співвідношення звучання фортепіано та вокалу залежить від тих функцій, які вони виконують у тому чи іншому епізоді твору. Супровід у партії фортепіано звучить на початку пісні значно тихіше за вокал, змальовуючи пейзаж, створюючи необхідну ауру. Однак перед кульмінацією фортепіано своїм *crescendo* наче спонукає співака до більш інтенсивного вираження емоції. У кульмінації вокаліст є провідною дієвою особою, тобто в кульмінаційних розділах піаніст має стримувати гучність, однак водночас фортепіано забезпечує співакові гармонічну та ритмічну підтримку. По закінченні вокальної фрази фортепіано, залишаючись «на самоті», має грати голосніше. На відрізок від кульмінації до паузи вокаліста абсолютна гучність фортепіано може зростати, тоді як загальна інтенсивність музики спадає. Багато піаністів, захоплюючись музикою, «програмують» баланс внутрішньо, не відчуючи реальної звукової картини, оскільки звук спрямований «уперед», до слухача. Ідеальний баланс досягається лише тоді, коли фортепіано «дозволяє» відчувати дихання вокаліста й темброві нюанси його голосу. Якщо вокальна і фортепіанна партії розташовані в різних регістрах, фортепіано може звучати голосніше; якщо регістри близькі – тихіше. Якщо партія правої руки фортепіано написана в одному регістрі з вокальною, вона має звучати тихіше, не заглушаючи співака, водночас ліва рука в нижньому регістрі може бути виразнішою.

Мистецтво ансамблю співака і піаніста полягає в тому, що воно вимагає глибокого розуміння кожної партії, розробки стратегії взаємодії для спільного подолання технічних, ансамблевих та художніх викликів. Ансамбліст – це диригент камерної музики, що відповідає за діалог і взаємодію. Піаніст може пропонувати корективи щодо виразності співу та подання словесного тексту. Так, пісня Сан Тонга розпочинається фразою «*Червоні квіти зів'яли навесні*», що змальовує пейзаж. Попри сумний відтінок мелодії, з огляду на драматургію всього твору варто співати її з оповідною, дещо відстороненою інтонацією, «готуючи ґрунт» для емоційного розвитку. Наступна фортепіанна фраза, як і в інтродукції, імітує падіння квітів, відповідно до образу поетичного рядка. Розвиваючи образність твору, фортепіано зберігає неспішність синкопованого руху – крокування. Акорди кварто-квінтової структури викликають відчуття заплутаності, символізуючи складний внутрішній стан героя та готуючи подальшу зміну його настрою. Фактура містить прийоми імітації звучання китайських струнних інструментів.

Другий лейтмотив («спогаду») уособлює образ вічної скорботи людського життя, корелюючи із духовно-емоційним змістом «*Тай-цзіцюань*»¹. З огляду на вертикаль – це збалансованість усіх голосів акорду, тоді як в горизонтальній площині – імітація щільного звучання струнного оркестру. Ураховуючи дисонантність акордів, для посилення загального мелодичного руху можна виділити верхній і нижній голоси фактури.

Фраза «*Даремно зранку холодний дощ, ввечері вітер*» є кульмінацією першої строфи. Спів вимагає зв'язності, яка досягається за рахунок дихання; збільшення динаміки має бути поступовим, без розривів між словами. У верхньому голосі фортепіанного супроводу артикуляція змінюється на більш гостру для передачі образу осіннього вітру; необхідна рішуча атака звука із максимальним застосуванням ваги руки для розкриття гармонічних барв, що імітують лютя дощу і вітру.

¹ «Кулак Великої Межі» – китайське бойове мистецтво – Прим. ред.

Ці ефекти активізують емоційний потенціал вокаліста: правильний імпульс звільняє психологічно, допомагаючи подолати технічні труднощі. Ансамбль – це не одностороння «обачливість» концертмейстера, а його багаторівневий вплив на партнера.

Оскільки зміст двох строф вірша різний, темброва палітра також повинна змінюватися. Друга строфа – *«Павловнія, глибокий двір»* – порівняно з *«холодним дощем, вітром»* – більш стримана та задумлива, вона «переводить» слухача із природного до рукотворного середовища. Вокаліст може співати з більшою внутрішньою напругою при м'якішому тембровому звучанні, у той час як фортепіано має звучати глибше, з менш активною атакою.

У фразях *«Тримаючи гостя н'яним»* та *«Коли ж воно повернеться?»* спостерігається розбіжність між логічним та ритмічним наголосами через однаковий музичний матеріал з різним текстом. Це вимагає варіювання в інтонуванні схожих фраз, а також відкриває можливості для контрастного трактування рядків. У першому логічний наголос на слові *«тримаючи»* збігається з ритмічним, бо це слово припадає на сильну долю. Друга доля через позначку *rit.* може сприйматися як вхід у наступну сильну долю. Вокал тут не потребує спеціальної синхронізації з фортепіано, але співак має зробити помітне уповільнення. У другій строфі логічний наголос падає на слово *«повернеться»*, й все інше має проспівуватися легше. У обох фразах відбувається гармонічна модуляція через побічні домінанти, унаслідок чого має місце заміна мажорних терцій мінорними на тій самій тоніці та заміна цілих тонів півтонами у двох останніх звуках фрази мелодії, що створює ефект раптового затемнення. Чим природнішою буде модуляція у фортепіано, тим несподіванішим буде цей ефект, що має здивувати слухача непомітністю переходу.

Пісня Сан Тонга *«Червоні квіти, що зів'яли навесні»* завдяки своїй художній цінності є значущим твором, що ставить перед виконавцями важливі технічні та інтерпретаційні завдання. Спираючись на композиційні особливості твору та аналіз конкретного змісту й техніки співпраці між вокалом і фортепіано, можна виокремити основні складові

системного процесу їх ансамблевої взаємодії у прагненні досягти єдності ансамблю в цій пісенній композиції.

Реалізація ансамблевої єдності в цій пісні відбувається на двох рівнях. Перший – рівень цілісності, яка створюється завдяки строгому дотриманню темпу та ритму, зафіксованих у нотах. Другий рівень – втілення художнього змісту через поєднання звучання голосу і поетичного слова зі звукообразом фортепіано, спрямоване на передання музичної стилістики пісні. У сфері темпоритму фортепіано поєднує провідну та супроводжувальну ролі, нормуючи вокальний ритм та підтримуючи співака в кульмінаційних розділах. У сфері звукообразності та художньої виразності імітація у фортепіано звучань традиційних інструментів створює «художнє середовище» для поезії, а мовленнєва виразність вокальної партії надає тексту емоційної насиченості.

На основі аналізу пісні можна констатувати, що її звуковисотна система синтезує елементи композиційних технік західного авангарду та китайської пентатонної традиції. Сан Тонг усуває класичну тональну ієрархію європейської музики, відмовляючись від тональної гармонії. Він використовує пантональність, де замість єдиного тонального центру створюються множинні тимчасові опори через локальні пентатонні структури. Це надає звучанню «китайської аурі» в «абстрактній рамці» (згадаймо, що вже у т. 1 одночасно діють чотири пентатонні системи), створюючи поліладовий простір.

Гармонічна мова пісні синтезує, з одного боку, хроматику пізнього романтизму Р. Вагнера й деякі атональні структури та пентатоніку – з іншого. Замість терцієвих акордів композитор використовує кварто-квинтові вертикальні побудови. Дисонантні звукові «плями» слугують своєрідним смисловим кодом, змальовуючи хаос природи, розпач героя. Кожен голос акорду рухається за законами лінеарності, коли застосовується так звана «пентатонна вертикальна техніка», про яку Сан Тонг розповідає у своїй праці «Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури» (1980). У музичному вченні Сан Тонга пентатонна гармонія «розгортається» в пентатонну мелодію, звуки якої, у свою чергу, здатні «згортатися» у вертикаль. Тобто можемо

вертикально організувати горизонтальну мелодичну лінію, щоб її гармонізувати, застосувавши пентатонний лад. Це дозволяє уникнути атональної розірваності звучання.

Висновки.

Композитор Сан Тонг посідає унікальне місце в китайському музичному мистецтві завдяки своїм численним творам, що були написані в період з 1940 років до початку XXI століття. Своєю творчою, теоретичною та педагогічною діяльністю він зробив видатний внесок у розвиток національного музичного мистецтва, зокрема теорії гармонії. Хоча вокальні твори Сан Тонга нечисленні, кожен з них – унікальний і яскраво відображає стиль композитора, розкриваючи сутність як його гармонічних технік, так і авторського вокального матеріалу. Опора на національну ладогармонію посилює їх етнічний колорит, надаючи цінний досвід майбутнім музичним поколінням (Юань Ялін, 2021: 10). Отже, у камерно-вокальних творах Сан Тонга застосовуються *два основні принципи звуковисотної організації: пентатоновий, який зумовлює взаємозворотність вертикалі та горизонталі; та змішаний, де пентатонова мелодика збагачена елементами інших модальних систем, тональної функціональної гармонії з терцієвими акордами, розширеної хроматичної тональності.*

Камерно-вокальний твір «Червоні квіти, що зів'яли навесні» є зразком китайської художньої пісні, написаної з використанням сучасних західних композиторських технік. Композитор органічно поєднав ритм, вимову та емоції поетичного тексту з музикою завдяки таким засобам, як зміни ритмічної структури та різнобарвна гармонія. Модальність, крім застосування пентатоніки, проявляється через використання дорійського ладу. Великого смислового значення набуває семантика лейтмотивів, що експонуються у фортепіанному вступі: «опалих пелюсток» (низхідний рух, що поступово уповільнюється), «спогадів» (несподіваний ладовий контраст) та «зітхання» (низхідні хроматизми як втілення відчуття болю) та фонетико-мелодична кореляція між поетичним текстом і музикою.

Китайська художня пісня на тексти класичної поезії, що пов'язує сучасність з історією, є важливим носієм національної китайської традиції, водночас синтезуючи її з досягненнями західної музичної практики. Її актуалізація відбувається через мистецтво ансамблю – багатогранну виконавську форму. Одним із ключових аспектів камерно-вокальної творчості Сан Тонга є тісна інтеграція вокальної та фортепіанної партій, яка виходить за межі традиційного поділу «соло – акомпанемент» і набуває рис рівноправного музичного діалогу, втілюючись як єдність ритмічної організації, формотворення і звукового балансу між голосом та інструментом. Важливу роль у цьому художньому синтезі відіграє і авторська концепція пентатонової вертикалі, що сприяє цілісності звукового образу твору. Інноваційність композиторського підходу разом із високою літературною цінністю поезії розширюють інтерпретаційні можливості твору, зокрема в аспекті ансамблевої взаємодії, висуваючи перед піаністом-концертмейстером складне завдання: відтворити поетичну ауру твору та досягти високохудожнього ансамблю з вокалістом.

Фортепіано у творах композитора не функціонує як пасивний супровід, а активно бере участь у драматургії твору. Воно озвучує лейтмотиви, розгортає символічні образи (квітка, зітхання, пам'ять), імітує звучання традиційних китайських інструментів (*pipa*, *guqin*), тим самим формуючи звуковий простір, у якому розгортається вокальна дія. Завдяки специфіці фактури, де застосовуються кластери, кварто-квінтові акорди, регістрова контрастність, фортепіано створює фон, атмосферу, рух і смислові акценти, які надихають вокаліста на пластичне й емоційно диференційоване виконання.

Вокальна лінія, зі свого боку, будується з урахуванням поетичного тексту, інтонаційної логіки китайської мови та психологічного стану персонажа. Вона не суперечить фортепіанній партії, а продовжує її або контрапунктує їй, зберігаючи ритміко-мелодичну автономію. Її фразування часто пластично підлаштоване під структуру акомпанементу, а в кульмінаційних епізодах цей взаємозв'язок підсилює драматургічний ефект. Баланс між вокалом і фортепіано залежить не лише

від динаміки, але й від змісту: голос втілює людське начало (переживання, сповідь), фортепіано – середовище (природа, історичний контекст, емоційна відстань).

Таким чином, камерно-вокальні твори Сан Тонга формують особливу модель ансамблевої взаємодії, де вокал і фортепіано об'єднані в єдиний «поліфонічний» образ, у якому кожна партія виконує самостійну смислову функцію, формуючи багатовимірний художній простір. Таке трактування ансамблю актуалізує сучасні підходи до виконавської інтерпретації, що ґрунтуються на рівновазі між технічною точністю, стилістичною обізнаністю й чутливістю до національної специфіки музичного матеріалу.

Звуковисотна система організацій пісні «Червоні квіти, що зів'яли навесні» зумовлена в першу чергу поетикою контрасту. Вона поєднує пантональність як відсутність єдиного опорного тону з локальною ладовою стабільністю у пентатонових ладових зонах. Техніка європейського авангарду та розширеної тональності слугує вираженню семантики китайської лірики, а експресіоністична дисонантність пов'язана з філософсько-медитативною модальністю. Саме це робить пісню Сан Тонга не «китайською версією» нової музики, а оригінальним художнім твором, де звукова висота стає мовою екзистенційного трагізму.

Перспективи дослідження може складати аналіз звуковисотної організації інших інструментальних (як сольних, так і камерних) творів Сан Тонга.

ЛІТЕРАТУРА

- Лі Сінъянь. (2024). *Китайський романс: специфіка жанру в композиторській творчості та вокальному виконавстві*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Хань Сюебін. (2018). Внесок Сан Тонга в розвиток національної теорії гармонії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 50, 61–76.
- 江姗姗. (2018). 桑桐音乐创作的. 和声研究. 硕士学位论文. 上海音乐学院. [Цзян Шаньшань. (2018). *Дослідження гармонії в музиці Сан Тонга*. (Магістерська робота). Шанхайська консерваторія музики. Шанхай].

- 郑杰 (2009).《情感的珍珠——论声乐演唱中的逻辑重音》，载《音乐研究》，第6期。[Чжен Цзе. (2009). Перлини емоцій: про логічні наголоси у вокальному виконанні. *Дослідження музики*, 6, 4–5].
- 姚三军. (2007). 不同时期中国古典诗词艺术歌曲的创作与民族化技法的衍展. 硕士学位论文, 湖南师范大学 [Яо Саньцзюнь. (2007). *Еволюція творчості та націоналізації технік у китайських художніх піснях на класичну поезію в різні періоди*. (Магістерська робота). Хунаньський педагогічний університет. Хунань].
- 袁雅琳. (2021). 桑桐《边寨情》的演唱研究. 硕士学位论文. 武汉音乐学院. [Юань Ялін. (2021). *Дослідження виконання твору Сан Тонга «Кохання в прикордонному селі»*. (Магістерська робота). Уханьська консерваторія музики. Ухань].
- 夏小燕. (2004).《二十世纪上半叶中国艺术歌曲历史回眸》，载《天津音乐学院学报》，第3期，12–14。[Ся Сяоянь. (2004). «Огляд історії китайської художньої пісні першої половини ХХ століття». *Журнал Музичної консерваторії Тяньцзіня*, 3, 12–14].
- 倪瑞霖. (2003). 让这段历史显影得清晰些——从桑桐的《林花谢了春红》谈起. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 1, 3–4。[Ні Жуїлін, (2003). Прояснюючи цей історичний етап: на прикладі творчості Сан Тонга. *Мистецтво музики* (Журнал Шанхайської консерваторії), 1, 3–4].
- 孫桐. (2013). 孫桐音樂作品全集/編：上海音樂學院-上海：上海音樂出版社。[Сан Тонг. (2013). *Повна колекція музичних творів Сан Тонга* / Упорядник: Шанхайська консерваторія музики. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 桑桐. (1980a). 五声纵合性和声结构的探讨. 音乐艺术, (01): 20–44 [Сан Тонг. (1980a). *Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури*. *Музичне мистецтво*, 01, 29–36].
- 桑桐. (1980b). 《和声学专题六讲》. 人民音乐出版社。[Сан Тонг (1980b). *Шість лекцій з гармонії*. Пекін: Народне музичне видавництво].
- 桑桐. (2001). 《和声学教程》. 上海音乐出版社。[Сан Тонг. (2001). *Підручник гармонії*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 桑桐. (2002). 《桑桐和声论文集》. 上海音乐出版社。[Сан Тонг. (2002). *Збірник праць з гармонії*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 桑桐. (2004). 《半音化的历史演进》. 上海音乐出版社。[Сан Тонг. (2004). *Історичний розвиток хроматики*. (Монографія). Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 崔岚. (2021). 钢琴合作艺术点滴 (一) – 艺术歌曲合作之前的准备工作 (上). 钢琴艺术, (3). [Цуй Лань. (2021). *Нюанси мистецтва фортепіанного ансамблю* (Ч. 1) –

Підготовча робота до виконання художньої пісні (Перша частина). *Мистецтво фортепіано*, 3, 2–3].

- 谢越. (2023). 探究桑桐《林花谢了春红》中的演绎诠释与合作艺术. 硕士学位论文. 上海音乐学院. [Сє Ює. (2023). *Дослідження мистецтва виконання, інтерпретації та акомпанементу у творі Санг Тонга «Червоні квіти, що зів'яли навесні»*. (Магістерська робота). Шанхайська консерваторія музики. Шанхай].

REFERENCES

- Cui Lan. (2021). Nuances of Piano Ensemble Art (Part 1) – Preparatory Work for Performing an Art Song. *Piano Art*, 3, 2–3 [in Chinese].
- Han Siuebin. (2018). Sang Tong's contribution to the development of the national theory of harmony. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 50, 61–76 [in Ukrainian].
- Jiang Shanshan. (2018). *A Study of Harmony in the Music by Sang Tong*. (Master's Thesis). Shanghai Conservatory of Music [in Chinese].
- Li Xinyan. (2024). *Chinese Romance: Genre Specificity in Compositional Creativity and Vocal Performance*. (PhD diss.) [in Russian].
- Ni Ruilin (2003). Clarifying this Historical Stage: Using the Example of Sang Tong's Work. *The Art of Music Journal of Shanghai Conservatory*, 1, 3–4 [in Chinese].
- Sang Tong (1980b). *Six lectures on harmony*. Beijing: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Sang Tong. (1980a). Research on Pentatonic Vertical Harmonic Structure. *The Art of Music*, 1, 20–44 [in Chinese].
- Sang Tong. (2001). *A textbook of harmony*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Sang Tong. (2002). *Collection of Works on Harmony*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Sang Tong. (2004). *Historical Development of Chromaticity*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Sang Tong. (2013). *Complete collection of musical works by Sung Tong*. (Compiled by: Shanghai Conservatory of Music). Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Xia Xiaoyan. (2004). “A review of the history of Chinese art song in the first half of the 20th century”. *Journal of Tianjin Conservatory of Music*, 3, 12–14 [in Chinese].

- Xie Yue. (2023). *A study on the art of performance, interpretation and accompaniment in Sang Tong's work "Red Flowers That Withered in Spring"*. (Master's thesis). Shanghai Conservatory of Music. Shanghai [in Chinese].
- Yao Sanjun. (2007). *The Evolution of Creativity and Nationalization of Techniques in Chinese Art Songs on Classical Poetry in Different Periods*. (Master's thesis). Hunan Normal University. Hunan [in Chinese].
- Yuan Yalin. (2021). *A Study of the Performance of Sang Tong's "Love in the Border Village"*. (Master's thesis). Wuhan Conservatory of Music. Wuhan [in Chinese].
- Zheng Jie. (2009). Pearls of Emotion: On Logical Accents in Vocal Performance. *Music Research*, 6, 4–5 [in Chinese].

Zhu Fengdaijiao

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 17868535@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-9136-3573

Principles of pitch organization in the chamber-vocal works of Sang Tong

Statement of the problem. *The article is dedicated to the chamber vocal music of the outstanding Chinese composer and music theorist-pedagogue Sang Tong, examined through the lens of modal-tonal thinking. It considers the composer's contribution to the development of a national modal-harmonic system based on the vertical combination of pentatonic intervals. An analysis of its fundamental principles will help performers reveal the artistic meaning of this repertoire. Analysis of its fundamental principles will help performers reveal the artistic meaning of this repertoire.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the research is to substantiate the principles of pitch organization in Sang Tong's chamber vocal works as a means for the performance embodiment of national traditions. No such research has been conducted in the field of the composer's chamber and vocal music. The topic of the presented article requires the application of systemic, genre-stylistic, structural-functional, intonation analysis, and interpretative research methods.*

Research results. *The composer's chamber vocal works were created between 1943 and 2002, based on Chinese classical poetry ("Withered Spring Blossoms"),*

labor folklore (“Eighteen Bends of the Yellow River”, “Spring Mountain Song”), songs of ethnic minorities (“Gada Meilin”, the cycle “Love in a Border Town”), and modern poetry (“Love”). The chamber vocal work “Withered Spring Blossoms” (1943) is a model of Chinese art song, written using Western modern compositional techniques. The composer organically combined the rhythm, pronunciation, and emotions of the poetic text with the music through means such as variable rhythmic structures and multicolored harmony. Beyond pentatonicism, the modality of the vocal part manifests through Dorian mode symbolism. Motive semantics, presented by the composer in the piano introduction as three leitmotifs – “falling flower petals” (descending motion gradually slowing down), “sighing” (descending chromatic movement embodying a sense of pain), and “memories” (unexpected modal contrast) – acquires significant expressive impact. The connection with the poetic text occurs through phonetic-melodic correlation – ascending or descending intonations dictate the direction of the melodic movement.

Based on the analysis of the song, it can be stated that its pitch system synthesizes elements of Western avant-garde and Chinese pentatonic tradition. Sang Tong eliminates classical tonal hierarchy, abandoning tonal harmony. He uses pantonality, where instead of a single center, multiple temporary pillars are created through local pentatonic structures. This lends a “Chinese aura” to the sound within an abstract framework. The harmonic language synthesizes chromaticism and pentatonicism. Instead of tertian chords, the composer uses quartal-quintal vertical constructions. Such dissonant sound “spots” serve as a kind of semantic code, depicting the chaos of nature and the hero’s despair.

Thus, the pitch organization system of “Withered Spring Blossoms” is primarily determined by the poetics of contrast. It combines pantonality (the absence of a single tonal center) with local modal stability in the form of four pentatonic modal zones. The techniques of European avant-garde and expanded tonality serve to express the semantics of Chinese lyric poetry. The expressionist dissonance in the song is linked to a philosophical-meditative modality. This is precisely what makes Sang Tong’s song not a “Chinese version” of new music, but an original artistic work where pitch becomes the language of existential tragedy.

Conclusion. Composer Sang Tong holds a unique place in Chinese musical art thanks to his numerous works created from the 1940^s to the early 21st century. Through his creative, theoretical, and pedagogical activities, he made an outstanding contribution to the development of national harmony theory. Although the composer created relatively few vocal works, each one is unique, vividly reflecting his style and revealing the essence of his harmonic techniques.

The reliance on national modal-harmony enhances its ethnic color. Consequently, two main principles of pitch organization are applied in Sang Tong's chamber vocal works: pentatonic, which determines the reciprocity of vertical and horizontal dimensions; and mixed, where pentatonic melody is enriched by elements of tertian chords, other modal systems, tonal harmony, and chromatic functionality.

Keywords: *Sang Tong; chamber vocal music; pitch organization; harmony; modal-tonal thinking; modality; pentatonicism; performance; ensemble interaction.*

Стаття надійшла до редакції 3 травня 2025 року