

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЕНЬ МЕНМЕН

УДК 78.072.2(510) «19» (0433)

**ДИСЕРТАЦІЯ
ТВОРЧА СПАДЩИНА ХУАН ЦЗИ В КОНТЕКСТІ
АКАДЕМІЧНОГО КИТАЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
XX СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **Чень Менмен**

**Науковий керівник — завідувач кафедри теорії та історії музики
ХДАК,**

доктор мистецтвознавства, професор Рощенко Олена Георгіївна

ОДЕСА – 2021

АНОТАЦІЯ

Чень Менмен. Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва ХХ століття. – Кваліфікаційна наукова справа на правах Рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»). – Харківська державна академія культури. Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2021.

Дисертацію присвячено дослідженню творчої спадщини Хуан Цзи (1901 – 1938) – «китайського Шуберта» середини 1920-х – 1930-х рр., фундатора академічного китайського музичного мистецтва ХХ століття, базованого на синтезі ознак національної професійної музичної культури і західних принципів композиторської творчості, музичної науки та освіти.

Встановлено, що тлумачення історичної ролі творчої особистості Хуан Цзи в процесі розвитку національного музичного академічного мистецтва вирізняє докорінна переоцінка. У 1930-і роки прижиттєві оцінки творчої діяльності Хуан Цзи полягали в осмисленні ролі композитора як одного з основоположників китайської музичної культури нового типу, оснований на привнесенні до національних традицій засад європейської музичної освіти, композиторської та виконавської творчості, наукової думки. Посмертна доля музичного спадку Хуан Цзи відобразила як трагедії і протиріччя, так і національне відродження Китаю. В період «культурної революції» (1966 – 1976) офіційне ставлення до творчої особистості Хуан Цзи змінилося під впливом ідеологічних забобонів: геніального композитора, першопроходьця у сфері нової китайської музичної культури вважали зрадником національних інтересів. Час наступного переломного етапу в тлумаченні історико-художньої ролі «китайського Шуберта» настав у 1990-і рр., коли розпочалася епоха ренесансу особистості і творчості композитора – *друга доба Хуан Цзи*. Початком ренесансу творчої особистості та спадщини Хуан Цзи стало

посмертне видання повного зібрання творів «китайського Шуберта», в наслідок чого творчість композитора стала символом не тільки епохи 1930-х років, але й національного відродження рубежу ХХ – ХХІ століть.

Вперше в музикознавстві постать Хуан Цзи тлумачено в даній роботі як генія перехідної доби в історії Китаю, як універсальну творчу особистість, структура якої включає іпостасі композитора, науковця, викладача, музичного діяча.

У дослідженні зазначається, що коротке життя Хуан Цзи співпало з перехідною добою в історії Піднебесної, коли відбувалась зміна парадигм в державному масштабі і в музичному мистецтві. Систематизовано ознаки кризово-перехідної доби Хуан Цзи як політичного (Сінханьська революція, 1911 р., ліквідація монархії, 1912, революція «14 травня», 1914 р.; громадянська війна 1927 – 1936 рр., збройні конфлікти між силами Китайської Республіки і Гоміньданом; вторгнення Японії на китайські території, з 1931 р.; утворення держави Маньчжоу Го на чолі з останнім «імператором»-маріонеткою цінзьської династії Генрі Пу), так і музично-культурного (зміни в національній академічній професійній музичній культурі, що відбулися під впливом європейської музичної традиції) характеру.

У дисертації подано типологію універсальної творчої особистості Хуан Цзи та його «чотирьох великих учнів». Хуан Цзи-композитор посприяв затвердженню китайського романтизму і імпресіонізму, створенню «*Liede*-ситуації» в музичній культурі Піднебесної, формуванню жанрових основ вокально-хорового мистецтва, національного музичного стилю (в його трагічному та ліричному різновидах), засад «китайської поліфонії», основ симфонічної музики. Хуан Цзи-музичний вчений заклав основи історії та теорії китайського музикознавства, музичної естетики і педагогіки на основі успадкування здобутків європейської музичної науки. Засновник історизму в китайській музичній науці, теоретик національного музичного мистецтва першої третини ХХ століття розглядав проблему

пристосування західних методів композиції до китайської професійної музики. Хуан Цзи-музичний естетик вивчав проблеми краси, жанрових типів та суспільних функцій музичного мистецтва, класифікував емоції (настрої), вирішував проблеми співвідношення комічного і трагічного, змісту і форми художніх творів, «чистої» і програмної музики. Роль Хуан Цзи-педагога полягає у закладенні основ сучасної китайської професійної композиторської школи, зрощенні першого покоління національних композиторів Китаю. В індивідуальності Хуан Цзи – «класичного універсалу» (за визначенням О. Коменди) поєднуються чотири типи універсальної творчої особистості – композитор, музикознавець, викладач, музичний діяч, що засвідчує «переважання чотиридіяльнійної структури універсалізму» в особі китайського музиканта.

З'ясовується, що «чотири великих учня Хуан Цзи» (Хей Лютін, Чень Тяньхе, Цзянь Динсянь, Лю Сюйянь) успадкували від вчителя якості творчого універсалізму. *Хе Лютін* (перший учень Хуан Цзи) – композитор, вчений, викладач, музичний діяч, як і його учитель, віднесений до чотиридіяльнійної типу структури універсалізму. *Другому учню Хуан Цзи – Чень Тяньхе* – композитору, викладачу, музичному діячу – властива тридіяльнійна структура особистості. Структура особистості третього учня Хуан Цзи *Цзянь Динсянь* – композитора, виконавця, музичного редактора, викладача, науковця, музичного діяча – визначена як шестидіяльнійна. Семидіяльнійний тип структури творчого універсалізму *Лю Сюйянь* (четвертого учня Хуан Цзи) як композитора, педагога, виконавця, музичного критика, редактора, консультанта Китайської кіностудії, музичного діяча засвідчує подальше розширення меж особистісного універсалізму серед учнів Хуан Цзи.

Визначається багатозначність поняття «століття пісень», сформованого в китайському музикознавстві ХХ століття, понятійне співвідношення «століття пісень» і «двох золотих століть» у його межах. Утворене двома «золотими століттями» (1920 – 1940 рр. і 1980 – 1990 рр.),

«століття пісень» вирізняє «перерваний цикл» розвитку. Вивчення природи поняття сприяло висновку щодо його метафоричного змісту.

Аналіз вокальних мініатюр Хуан Цзи («Пливти в човні», «Квітка – не квітка», «Ода сходження на вершину», «Ворожбит») на вірші китайських поетів епох Тан і Сун (Су Ши, Лі Бо, Ван Шо, Бо Цзюйї) показав: композитор тяжів до пейзажної лірики, афористичності, відображення образу усамітненого героя-поета. У взірцях поетичної музики Хуан Цзи (за Лю Сюйань) спостерігаються такі ознаки: музична форма обумовлена структурою поетичного оригіналу; застосування прийому «слів-копій» (розвиток національної традиції вокального інтонування віршів); ангемітонність у вокальній партії взаємодіє з гемітонністю у партії фортепіанній. У вокальних мініатюрах на вірші сучасних Хуан Цзи поетів (Harold Вей Ханьжан, Лун Чи, Лю Сюйань, Ляо Фушу) спостережено наявність *рухомого пейзажу* (пісня-сувій «Йдучи снігом»); взаємодія прихованих сюжетів, уведення «ілюзорного образу» квітки лотосу (вокальна мініатюра «Що розповів західний вітер»); єдність музичного і поетичного генія автора («Сини Півдня»). Як «пісні спасіння» тлумачено вокальні мініатюри Хуан Цзи «Ворожі солдати», «18 вересня» «Сплячий лев», «Пісня гарячої крові». Героїчний стиль, уміщення в строгу структуру високих і палких емоцій – фактори, що об'єднують «пісні спасіння» до вокального циклу. Починаючи з Хуан Цзи, камерно-вокальний цикл набуває значення жанро-форми китайського музикування. У поліперсонажній *пісні-баладі* «Закони неба» втілена ідея духовного протистояння кризі релігійних ідеалів. Під впливом законів Неба відбувається духовне перетворення героя зі Страдника на мужню і мудру людину.

Визначено, що «*Liede*-ситуація», сформована Хуан Цзи в китайській музичній культурі, вирізняється різноманітністю жанрових напрямів у структурі китайської художньої пісні (вокальна мініатюра, ода, балада, тематичний вокальний цикл «пісень спасіння», хорові твори).

Висвітлено історичне значення творчості китайського композитора як фундатора новітнього національного хорового і інструментального видів мистецтва, творця великих музичних форм, пристосованих до розкриття національної тематики та образно-символічного світу.

Доведено, що Хуан Цзи сформував жанрову систему хорової творчості та вокального багатоголосся в національній культурі. Створена Хуан Цзи перша в Китаї ораторія «Вічний жаль» (1932 – 1934) стала тим «ядром», з якого виросла національна хорова музика нового типу. Властиві Ораторії взаємодія ліричного і трагічного, іронії і героїки, паралелі між минулим і історичною сучасністю відобразили ставлення композитора до капітуляційної політики тогочасного уряду. Як об'єднуючу ораторіальну дію змістовну вертикаль тлумачено міфологему світової гори та наскрізну тему вічного жалю. Виходячи з логіки циклоутворення на рівні виконавського складу, образного змісту, ознак жанрової хорової сюїти (жанрові властивості пісні, танцю, ноктюрну, маршу, *lamento*), темпової та тональної логіки, виявлено властивості концентричної драматургії Ораторії. Спостережена відповідність першої китайської Ораторії властивостям жанрового архетипу європейської традиції, що проявляється в генезі (зв'язок з національним середньовіччям), виконавському складі, принципі концертності, сюжеті (поєднання драматичних подій стародавнього Китаю та історичної сучасності), подвійністю хронотопічної картини світу.

З'ясовується, що «китайський Шуберт» заклав основи великої оркестрової форми в національному музичному мистецтві. Увертюра «*In memoriam*» (1929) і п'єса «Ілюзорне місто» (1930) вивчені з позицій жанрово-стильового підходу. Увертюра – перший в Китаї «макросимфонічний твір» (за Сюй Цянь) – є виразом вищої концепційності в її європейському тлумаченні (сонатна форма зі вступом, епізодом у розробці та кодою-прощанням). Симфонічна п'єса «Ілюзорне місто» (з ознаками сонатності, жанровими властивостями фантазії і скерцо) відтворює характерний для класичного китайського мистецтва ілюзорний

образ, що відтворюється через калейдоскопічні зміни лаконічних тем-образів. Опанувавши прийоми європейського оркестрового письма, тембрової драматургії, симфонічного мислення, жанрові засади симфонічної увертюри та симфонічної п'єси, композитор втілює дві іпостасі європейського чотирьох-частинного симфонічного циклу (визначені М. Арановським): «*homo sapiens*», що в Увертурі специфікується як «*homo lirical*», і «*homo ludens*» («Ілюзорне місто»).

Загальним підсумком дисертації є такий висновок: універсалізм творчої індивідуальності Хуан Цзи, втілений в його діяльності композитора, педагога (засновника першої національної композиторської школи), науковця, музичного діяча, обумовив значущість спадщини «китайського Шуберта» не тільки як національного класика 1930-х років, але і як музичного генія, масштаб обдарованості якого набув актуалізації у добу національного відродження Китаю, починаючи з 1990-х років.

Ключові слова: національне відродження, творча спадщина, «китайський Шуберт» 1930-х рр., фундатор академічного китайського музичного мистецтва нового типу, універсалізм творчої особистості, пісня-сувій, ілюзорний образ.

ANNATATION

Chen Menmen. The Creative Legacy of Huang Tzu in the Context of 20th Century Academic Chinese Music Art. – Qualification scientific thesis on the rights of the Manuscript.

The dissertation on competition of the degree of the Doctor of Philosophy on a specialty 025 – «Musical Art»). – Kharkiv State Academy of Culture, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2021.

This dissertation is dedicated to the study of the creative legacy of Huang Tzu (1901 – 1938), the «Chinese Schubert» of the mid-1920s–1930s, the

founder of the academic Chinese musical art of the 20th century, based on the synthesis of national professional musical culture and Western principles of composition, musical science and education.

It has been established that the interpretation of the historical role of Huang Tzu's personality in the development of the national musical academic art has been radically overrated. In the 1930s lifetime estimates of Huang Tzu's creative activity consisted in comprehension of the role of the composer as one of the founders of the Chinese musical culture of a new type, based on introduction of the European musical education, composing and performing art and scientific thought to the national traditions. The posthumous fate of Huang Tzu's musical legacy reflects both the tragedies and contradictions as well as the national rebirth of China. During the «Cultural Revolution» (1966 – 1976), the official attitude towards the personality of Huang Tzu changed under the influence of ideological prejudices: a brilliant composer, a pioneer of the new Chinese musical culture, was considered a traitor of the national interests. The next turning point in the interpretation of the historical and artistic role of the «Chinese Schubert» came in the 1990s, when a renaissance of the composer's personality and work began – the second day of Huang Tzu. The renaissance of Huang Tzu's personality and legacy began with the posthumous publication of the complete works of the «Chinese Schubert», making the composer's work a symbol not only of the 1930s, but also of the national rebirth of the twentieth and twenty-first centuries.

For the first time in musicology, the figure of Huang Tzu is interpreted in this paper as a transitional genius in the history of China, as a universal creative personality whose structure includes the hypostasis of composer, scholar, teacher and musical figure.

The study points out that the short life of Huang Tzu coincided with the transition period in Middle Kingdom history, when there was a change of paradigms in the state scale and in the art of music. The signs of Huang Tzu's crisis-transitional period as a political one are systematised (the Xinhang

Revolution, 1911; liquidation of the monarchy, 1912; the «May 14th» Revolution, 1914; the Civil War, 1927 – 1936; the armed conflicts between the forces of the Chinese Republic and the Kuomintang; Japanese invasion of Chinese territories, from 1931; the formation of the Manchuzhouli State, 1932; the invasion of the Chinese Kuomintang, 1932. The musical and cultural (the changes in the national academic professional musical culture under the influence of the European musical tradition) are also of musical and musical nature (the last puppet emperor of the Qin dynasty Henry Pu).

The dissertation presents a typology of the universal personality of Huang Tzu and his «four great disciples». Huang Tzu the composer promoted affirmation of the Chinese romanticism and impressionism, creation of «Liede-Situation» in the music culture of the Celestial Empire, formation of genre bases of the vocal and choral art, national music style (in its tragic and lyrical variants), basis of «Chinese polyphony» and basis of the symphonic music. Huang Tzu, a music scholar, laid the foundations of the history and theory of Chinese musicology, musical aesthetics and pedagogy on the basis of inheriting the achievements of European music science. The founder of historicism in Chinese musical science and theorist of national music of the first third of the twentieth century, he addressed the problem of the adaptation of Western methods of composition in Chinese professional music. He studied genre types and social functions of music, classified emotions (moods), solved problems of correlation between comic and tragic, content and form of art works, «pure» and programme music. The role of Huang Tzu as a teacher was to lay the foundations of the modern Chinese professional school of composition and to bring together the first generation of national composers in China. Particularly Huang Tzu – «classical universalist» (by definition of A. Komenda) combines four types of universal personality – composer, musicologist, teacher and musicologist, the «predominance of the fourfold structure of universalism» in the person of the Chinese musician testifies.

It transpires that the «Chinese Schubert» laid the foundations of the great

orchestral form in the national musical art. The Overture In memoriam (1929) and the piece The Illusionary City (1930) are studied from a genre and style approach. The Overture – China's first «macrosymphonic work» (according to Xu Qian) – is an expression of the highest conceptualism in its European interpretation (a sonata form with an introduction, an episode in the development and a coda farewell). The symphonic piece Illusory City (with the features of a sonata, the genre features of a fantasia and a scherzo) reproduces the illusory image characteristic of classical Chinese art and reproduces kaleidoscopic changes in laconic themes and images. Having mastered the methods of European orchestral writing, timbre dramaturgy and symphonic thinking, the composer embodied two hypostases of the European four-part symphonic cycle (defined by M. Aranovsky) – «homo sapiens», which in the Overture is specified as «homo lyrical» and «homo ludens» («Illusory city»).

The general conclusion of the thesis is that the universalism of creative individuality of Huang Tzu, embodied in his activity as composer, teacher (the founder of the first national composer school), scholar and musicologist, determined the significance of «Chinese Schubert» heritage not only as a national classic of 1930s, but also as a musical genius, the scale of his talent which was actualised during the Chinese national rebirth since 1990s.

Key words: National revival, creative heritage, «Chinese Schubert» of 1930s, Founder of new type of academic Chinese music art, universalism of personality, scroll song, illusory image.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

У спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Герменевтичні глибини композиторської інтерпретації образів класичної китайської поезії у вокальних мініатюрах Хуан Цзи // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2017. С. 174 – 182.*
2. Інструментальний спадок Хуан Цзи: у витоків формування національної музичної культури ХХ століття // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2019. В. 65. С. 120 – 130*
3. Релігійно-філософська концепція пісні Хуан Цзи «Закони неба» // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2018. В. 59. С. 101 – 110.*
4. Специфіка взаємодії змісту й форми у вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірші Лью Сиан «Ідучи снігом» // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2018. В. 61. С. 233 – 241.*
5. Хуан Цзи: композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури Новітньої доби // *Культура і сучасність: альманах. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 210 – 215.*

в іноземному науковому періодичному виданні

6. Оратория Хуан Цзи «Вечное сожаление»: концентрическая форма как способ раскрытия национальной символики // *The European Journal of Arts. № 3. Vienna: Premier Publishing, 2020. С. 174 – 178.*

в інших наукових виданнях

7. Приховані сюжети вокальної мініатюри Хуан Цзи «Що розповів західний вітер» на вірші Ляо Фушу // *Трансформація музичної освіти*

- і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень. Матеріали міжнародної науково-творчої конференції. ОНМА імені А. В. Нежданової. 30 квітня – 2 травня, 2020. Одеса: Астропринт, 2020. С. 254 – 258.
8. Хуан Цзи – фундатор національної музичної школи Китаю //Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Матеріали міжнародної конференції ХДАК 2018 22-23 листоп. С. 296 – 298. С. 296 – 298.
9. Шляхи розвитку китайської вокальної культури 1920-1940 рр. //Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття. Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених 20-21 квітня 2017 р. Харків, ХДАК, 2017. С. 140.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музики ХДАК. Основні положення дисертації були представлені в доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях: Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (20-21 квітня 2017 р., Харків, ХДАК, 2017); Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (22 – 23 листопада 2018 р., Харків, ХДАК, 2018); II і III Всеукраїнська конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків, ХДАК 15-16 березня 2018, 21-22 березня 2019); Міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (ОНМА імені А. В. Нежданової, Одеса, 2020).

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ	2
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ХУАН ЦЗИ У ПЕРИПЕТІЯХ ІСТОРІЇ ПІДНЕБЕСНОЇ ХХ СТОЛІТТЯ.....	22
1.1. Хуан Цзи та його час: протиріччя перехідної доби.....	22
1.2. Хуан Цзи – композитор, вчений, викладач: творчі звершення фундатора національного китайського професійного музичного мистецтва.....	31
1.3. Типологія універсальної творчої особистості Хуан Цзи та його «чотирьох великих учнів».....	57
Висновки до Розділу 1.....	64
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ХУАН ЦЗИ – «КИТАЙСЬКОГО ШУБЕРТА».....	70
2.1. Історико-художнє значення вокальної творчості Хуан Цзи у контексті «століття пісень».....	70
2.2. Художній світ вокальних мініатюр Хуан Цзи на вірші класичних китайський поетів.....	76
2.3. Художні пісні Хуан Цзи на вірші поетів-сучасників.....	95
Висновки до Розділу 2.....	132
РОЗДІЛ 3. ТВОРИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ СПАДЩИНІ ХУАН ЦЗИ	138
3.1. Ораторія «Вічний жаль»: єдність трагічного і ліричного стилів у хоровій драматургії.....	138
3.2. Симфонічна спадщина Хуан Цзи: європейські основи китайського інструменталізму.....	168
Висновки до Розділу 3.....	179
ВИСНОВКИ.....	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	192

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Хуан Цзи (1904 – 1938) має відношення до тих музикантів в історії світового мистецтва, особистість і творчість яких «ознаменували віхи у музичному процесі» (за М. Друскіним [65, с. 261]). Хуан Цзи, один з найзначніших музикантів в історії розвитку музичної культури Піднебесної першої третини ХХ століття, слідом за Сяо Юмеєм (1884 – 1940), після навчання на Заході, постає як фундатор національного академічного музичного мистецтва Старого Китаю (Піднебесної до утворення КНР 1949 року). Засуджений під час «культурної революції» (1966 – 1976 рр.) за привнесення до китайської музичної культури інонаціональних (західних) впливів, Хуан Цзи, творча спадщина якого була заборонена для виконання, вивчення та посилення, здобув посмертну реабілітацію, розпочинаючи з 1990-х років. Мистецтво Хуан Цзи упродовж ХХ століття зазнало прижиттєвого злету та визнання, посмертного вимушеного забуття та відродження, що відбулося разом із ренесансом національної культури після завершення «культурної революції». Тому особистість та творча спадщина Хуан Цзи, заново переусвідомлені на рубежі ХХ – ХХІ століть, набуває нині особливої актуальності як для китайської національної музичної культури, так і для західного музичного світу. Адже Хуан Цзи виступив послідовником Сяо Юмея у процесі пошуків шляхів взаємодії національного та західного музичного мистецтва, віднайшовши нові грані її прояву. Висока значущість особистості і спадщини Хуан Цзи в контексті не лише китайського, але й світового музичного мистецтва (митець сприяв розвитку діалогу Сходу та Заходу), обумовлює доцільність вивчення діяльності композитора, науковця, музичного діяча, педагога з позицій біографічно-монографічного підходу.

Вивчення творчої спадщини Хуан Цзи як одного з фундаторів китайського академічного музичного мистецтва першої третини ХХ століття, універсальної творчої особистості – актуальне завдання

музикознавства. У творчій діяльності Хуан Цзи набула подальшого розвитку одна з найголовніших ознак китайського музичного мистецтва XX – XXI століть: базування на синтезі національних традицій і сформованих на Заході принципів композиторської творчості, музичної науки та освіти.

Фактором процесу формування долі прижиттєвого та посмертного творчого спадку Хуан Цзи, як і тлумачення історичної ролі особистості композитора в становленні та розвитку китайського музичного академічного мистецтва, є неодноразова докорінна переоцінка у контексті музичної культури Китаю. У 1930-і роки прижиттєві оцінки творчої діяльності Хуан Цзи полягали в його тлумаченні як одного з основоположників китайської музичної культури нового типу (базованої на привнесенні до національних традицій засад європейської музичної освіти, композиторської та виконавської творчості, наукової думки). У період «культурної революції» офіційне ставлення до творчої діяльності та особистості Хуан Цзи змінилося під впливом ідеологічних забобонів. У ті скорботні часи для розвитку китайської нації геніального композитора, першопроходця у сфері нової китайської музичної культури (за Лю Юйцін) вважали зрадником національних інтересів. Адже Хуан Цзи, діставши професійну музичну освіту в Америці та Європі в 1920-і рр., приніс до китайської музичної культури засади західної професійної композиторської техніки. Час наступного переломного етапу в тлумаченні історико-художньої ролі Хуан Цзи в національній китайській культурі настав у 1990-і рр., через двадцять років після закінчення доби правління «банди чотирьох» та 50 років після смерті композитора. Лише тоді Хуан Цзи дістав загальне визнання як засновник нової національної композиторської школи Китаю. З тих пір, упродовж наступної чверті століття, триває епоха ренесансу та переоцінки особистості і творчого спадку композитора як актуальне спрямування китайської музичної науки першої чверті XXI століття.

Символом початку ренесансу творчої особистості та композиторські-наукового спадку композитора постало перше видання повного зібрання музичних творів композитора в 1990-і роки (тоді як музикознавчі праці композитора не видані і досі). Велику цінність має включення до повного видання інструментальних творів композитора: раніше вони існували лише у вигляді автографів, залишаючись недоступними для виконання та наукового аналізу. Завдяки цьому виданню, уможливилось усвідомлення значення творчої спадщини Хуан Цзи – майстра вокальної мініатюри (традиційного для Китаю жанру), вокального циклу, балади, фундатора великих хорових (ораторія) і інструментальних форм (Симфонічна увертюра, Симфонічна п'єса). Видання всього корпусу творів композитора набуло меморіального значення, сприяючи ренесансу особистості і творчості Хуан Цзи на межі ХХ – ХХІ ст.

Зазначене вище дає підстави вважати, що **вибір теми дослідження обумовлений її актуальністю** з наступних причин: значущістю першої третини ХХ століття у процесі формування академічного китайського музичного мистецтва, базованого на європейській професійній основі; ренесансом особистості та творчості Хуан Цзи, що розпочався в художній культурі Піднебесної з 1990-х років; необхідністю вивчення універсальної творчої особистості Хуан Цзи в процесі формування основ академічного китайського музичного мистецтва ХХ століття; доцільністю введення кращих зразків композиторської спадщини Хуан Цзи до музичної культури Європи і, зокрема, України. Наведені аспекти обумовили вибір теми дослідження: **«Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва ХХ століття».**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційна робота є складовою комплексного дослідження Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (реєстраційний номер 019U00051), а також тематичного плану наукових досліджень, затвердженого вченою радою

Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 28.10.2016 року). Тему дисертаційної роботи затверджено вченою радою Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 31.03 2017 року), внесені зміни до назви теми (протокол № 9 від 06.05.2020 року).

Мета дослідження – визначити значущість творчої спадщини Хуан Цзи в контексті китайського музичного академічного мистецтва першої третини ХХ століття.

Реалізація мети потребувала постановку та вирішення наступних **завдань**:

- розкрити специфіку історичного часу Хуан Цзи як перехідної доби в історії Китаю;
- визначити коло творчих звершень Хуан Цзи як фундатора китайського професійного академічного музичного мистецтва;
- надати типологію творчих особистостей Хуан Цзи та його «чотирьох великих учнів»;
- встановити внутрішньо-жанрову структуру камерно-вокальної творчості «китайського Шуберта»;
- виявити історичне значення та жанрово-стильові особливості творів великої форми у творчості композитора.

Об’єкт дослідження – китайське музичне академічне мистецтво першої третини ХХ століття.

Предмет дослідження – творча спадщина Хуан Цзи як фундатора академічного китайського музичного мистецтва ХХ століття.

Теоретичну основу дослідження складають наукові розвідки за наступною проблематикою:

історичне та теоретичне музикознавство (зокрема, теорія інтонації в працях Б. Асаф’єв, А. Арановського, О. Зінькевич, О. Маркової, С. Шипа; жанрово-стильова концепція, викладена в роботах М. Лобанової, М. Михайлова, Є. Назайкінського, С. Шипа; теорія діалогу, представлена в працях О. Самойленко, представників наукової школи вченого); *історія і*

теорія європейського музичного романтизму (О. Рощенко, М. Черкашина, І. Юдкін); *теорії та історії європейського* (В. Антонюк, В. Багадуров, М. Бонфельд, В. Васіна-Гроссман, Н. Гребенюк, А. Куклев, Т. Мадишева, М. Мугінштейн, О. Стахевич) та *китайського* (Лі Сюймей, Лю І, Люй Лін, Лю На, Лю Юйтен, Сяо Сяоянь, Яо Хунвей, Гунь Сін, Ду Шаншань, Хао Цзянхун) вокального співу; *праці, присвячені вивченню камерно-вокальної музики* (В. Васіна-Гроссман, П. Вульфюс, Н. Говорухіна, Н. Інютчкіна, В. Коннов, С. Тарасов, К. Приходовська, Т. Резницька, Н. Русанова, К. Руч'євська, Ю. Хохлов; Ван Ше, Цао Хе); *роботи, в яких висвітлено проблеми співвідношення слова і музики* (Т. Бершадська, В. Васіна-Гроссман, Н. Герасимова-Персидська, К. Зенкін, Юл. Малишев, А. Михайлов, В. Москаленко, І. Пясковський, В. Холопова, О. Чигарьова); *роботи, присвячені вивченню специфіки перехідності у мистецтві* (М. Бабенко-Жирнова, Н. Герасимова-Персидська, Л. Колеснікова, Т. Мартинюк, С. Садовнікова, В. Силантьєва); *концепція діяльнісного універсалізму*, розроблена О. І. Комендою на європейському матеріалі; *концепція різновекторної (багатовекторної) діяльності митця*, створена Л. В. Курбановою; *модель нової універсальності та музичної системотворчості в мистецькій діяльності Сяо Юмей*, представлена в дисертаційній праці В. Батанова; *аналіз структури універсального творчого обдарування Шан Деї*, поданий в дисертаційній праці Цао Хе; *роботи, присвячені вивченню універсалізму творчої особистості* (М. Веремйової, О. Кригіна, О. Рощенко); *наукові роботи китайських вчених*, присвячені вивченню спадщини Хуан Цзи (Джан Міджи, Сунь Бо, Сун Сяо Чан, Фен Чан Лунь, Хе Лютін, Чжан Чунмей, Чжан Мін, Чан Сяоцзін, Бянь Зушань, Цянь Іпін, Лю Юйцін, Фен Вей, Ван Юе, Лі Цзін, Ци Лу Йї Юань, Ву Хуей, Цянь Ренькан, Чжан Сюе, Гоу Ін, Сюй Лейна, Чень Сінхон, Сюй Цянь, Чжао Чуньмей).

Матеріал дослідження складають: збережені фрагменти рукописів наукових праць Хуан Цзи («Погляд з висоти пташиного польоту на історію

розвитку музики на Заході», «Історія західної музики», «Як створювати національну музику», незавершена робота «Гармонія», «Сучасні коментарі», «Музична насолода», «Вираз емоцій в тональностях», а також «Підручник для вивчення у середній школі»); вокальні мініатюри композитора «Пливти в човні» (на вірш Лі Бо), «Квітка – не квітка» (на вірш Бо Цзюї), «Ода під час сходження на вершину» (на вірш Ван Шо), «Ворожбит» (на вірш Су Ши), «Йдучи снігом» (на вірш Лью Сиан), «Що розповів західний вітер» (на вірш Ляо Фушу), «Сини Півдня» (на власний вірш); «Пісня про закони неба» (на вірш Чжун Шігень), «пісні спасіння» – «Ворожі солдати» (на вірш Хе Хіанг), «18 вересня» і «Сплячий лев» (на вірші Н. Т. Harold), «Пісня гарячої крові» (на вірш Wu Zong Hai); вірці фортепіанного поліфонічного стилю «китайського Шуберта»; твори великої форми – перша в історії Китаю ораторія «Вічний жаль», симфонічна увертюра «Im memoriam», симфонічна п'єса «Люзорне місто».

Методи дослідження. Для реалізації мети і розв'язання поставлених завдань у дослідженні використано комплекс загально-наукових та спеціальних музикознавчих підходів до розкриття обраної теми. Серед них виокремимо такі: *принцип історизму*, залучений задля визначення передумов формування основ китайського музичного академічного мистецтва першої третини ХХ століття; *історіографічний*, уведений з метою дослідження історичної зміни концепцій творчості і особистості композитора; *біографічно-монографічний підхід*, обумовлений необхідністю вивчення життєтворчості композитора; *аксіологічний*, застосований з метою мотивації причин переоцінки значущості особистості та спадку Хуан Цзи упродовж 1930 – 1990 років; розроблений О. І. Комендою *діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості*; порівняльний аналіз, уведений з метою виявлення спільних ознак між Хуан Цзи – фундатора першої в історії Китаю національної композиторської школи – і творчими особистостями його «чотирьох великих учнів»; *жанрово-стильовий аналіз*, призначений для

встановлення характерних композиторського спадку Хуан Цзи жанрово-стильових моделей, розробки жанрової диференціації вокальних та інструментальних творів композитора; *структурно-порівняльний*, застосування якого дозволило встановити формотворчі та змістовні зв'язки між музично-поетичними текстами вокальних мініатюр Хуан Цзи, віршами, покладеними до їх основи, та традиційним китайським живописом; *інтонаційно-драматургічний*, актуальність якого обумовлена завданням виявити характерні для композиторського стилю Хуан Цзи інтонаційно-драматургічні процеси, встановити ведучі інтонемі творів композитора.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому *вперше* у музикознавстві:

- визначено історико-художню значущість творчої спадщини Хуан Цзи як одного з фундаторів китайського музичного академічного мистецтва першої третини ХХ століття;
- обґрунтовано специфіку історичного часу Хуан Цзи як перехідної доби в історії Китаю;
- визначено діяльнісно-структурні моделі універсальної творчої особистості Хуан Цзи та його чотирьох великих учнів у контексті китайської музичної культури ХХ століття;
- розроблено жанрово-стильову систему композиторської спадщини Хуан Цзи;
- встановлено жанрові напрями камерно-вокальної творчості Хуан Цзи – «китайського Шуберта»;
- виявлено історичне значення та жанрово-стильові особливості творів великої форми у творчості композитора.

Удосконалено уяву щодо інтеграційної ролі Хуан Цзи у формуванні основ китайського академічного музичного мистецтва ХХ століття.

Подальшого розвитку набула діяльнісна теорія універсальної творчої особистості, впроваджена задля вивчення творчого доробку китайського музиканта першої третини ХХ століття.

Практичне значення роботи полягає у можливості застосування її положень та висновків у подальшій розробці питань китайської музичної культури ХХ століття, при читанні навчальних курсів «Історія світової музики», «Сучасна музика», «Музична культура позаєвропейських цивілізацій», «Аналіз музичних творів», а також в урахуванні результатів дослідження у процесі виконавської роботи над вокальними та інструментальними творами Хуан Цзи.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музики ХДАК. Основні положення дисертації були представлені в доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях: Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (20-21 квітня 2017 р., Харків, ХДАК, 2017); Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (22 – 23 листопада 2018 р., Харків, ХДАК, 2018); II і III Всеукраїнська конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків, ХДАК 15-16 березня 2018, 21-22 березня 2019); Міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (ОНМА імені А. В. Нежданової, Одеса, 2020).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено в 9 одноосібних публікаціях, зокрема, 5 статей у фахових виданнях України, що входять до міжнародних наукометричних баз даних, 1 – в іноземному виданні, 3 – апробаційного характеру.

Структура дисертації. Дисертація складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (222 найменувань). Повний обсяг дисертації – 217 сторінок, основний зміст викладено на 191 сторінці.

РОЗДІЛ 1.

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ХУАН ЦЗИ У ПЕРИПЕТІЯХ ІСТОРІЇ ПІДНЕБЕСНОЇ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Хуан Цзи та його час: протиріччя перехідної доби

Творча особистість та спадщина Хуан Цзи зазнали прижиттєвого визнання у 1930 роки, посмертного забуття під час «культурної революції» 1966 – 1976 років, тріумфального відродження, розпочинаючи з 1990-х років. Композитор, поет, науковець, викладач, диригент, музичний діяч, Хуан Цзи, пісенний геній якого сприяв появі його імені загального – «китайський Шуберт», став символом не тільки епохи 1930-х років, коли в Китаї відбувалося затвердження основ музичного академічного мистецтва Піднебесної, але і уособленням національного відродження рубежу ХХ – ХХІ століть.

Коротке життя Хуан Цзи (1901 – 1938) прийшлося на кризу державності в Середній країні, переломний період в історії Піднебесної, яка переживала бурхливі події: Сінханьську революцію (1911 р.), ліквідацію монархії (1912), революцією «14 травня» (1914 р.), після якої передові громадяни країни здійснили мрію попередніх поколінь – розірвати «кайдани», що тягнули країну до «людоїдських» ([163]) середньовічних традицій; утворення Китайської Республіки на чолі з Сунь Янсенем; «період першої громадянської війни» 1927 – 1936 рр. [150, с. 80 – 87]), коли на території Китаю відбувалися збройні конфлікти між силами Китайської Республіки і Гомінданом (під керівництвом Мао Цзедуна); вторгнення Японії на китайські території (з 1931 р.), захоплення Маньчжурії, утворення держави Маньчжоу Го на чолі з останнім імператором-маріонеткою цінської династії Генрі Пу.

Окрім політичних процесів, з 1930 роками – періодом творчої діяльності Хуан Цзи – пов'язані переломні події у музичній культурі Китаю.

То був час, коли відбувалися докорінні зміни в національній академічній професійній музичній культурі під впливом європейської музичної традиції. Видатні музиканти, серед яких – Сяо Юмей і Хуан Цзи, здобувши професійну академічну освіту на Заході, повернулися на батьківщину з тим, щоби закласти основи розвитку національної музичної культури майбутнього, в якій єдність європейської і китайської традицій утворили би основи майбутнього плідного розвитку. Перші етапи розвитку Шанхайської консерваторії, формування її структури, напрямів педагогічної та концертної діяльності, виховання першого покоління музикантів на основі здобуття музичної освіти у національному закладі освіти пов'язано з іменем Хуан Цзи – фундатором китайської музичної культури нового типу (основаного на поєднанні європейських духовних цінностей з китайськими традиціями).

Творче життя Хуан Цзи припало на надзвичайно складний, суперечливий період в історії Старого Китаю, що набув відображення у творчій спадщині музиканта. Коли на початку 1920-х років відбулося падіння тисячолітньої «завіси», що відокремлювала стародавній Китай від західного світу, Сяо Юмей, а пізніше і Хуан Цзи, стали тими митцями, що полинули до Західного світу з метою навчитися основам музичного мистецтва та їх подальшої специфікації і уведення до національної культури. «Західні університети» Сяо Юмея були пов'язані лише з Німеччиною: як зазначає В. Ю. Батанов, упродовж 1910-х років цим композитором було написано твори ор. 1 – 28 (серед них – струнний квартет ор. 20). 1913 року китайський музикант закінчив Лейпцігську консерваторію, 1915 – захистив кандидатську дисертацію [31, с. 462]. Натомість Хуан Цзи обрав Новий Світ для навчання, завершив свою музичну освіту в Німеччині.

Важливою сферою творчої діяльності Сяо Юмей є виконавство. В. Батанов розглядає виконавську діяльність китайського музиканта з позицій енциклопедизму: Сяо Юмей проявив себе як піаніст, вокаліст, диригент,

хормейстер [31, с. 466]. Якщо виконавська сфера постає складовою структури творчого універсалізму Сяо Юмея, то до структури універсалізму творчої особистості «китайського Шуберта» виконавство фактично не входить. 1920 року Сяо Юмей повернувся до Китаю, де спочатку зайняв посаду редактора навчальної літератури музичного напрямку Міністерства освіти Китаю, викладача музично-теоретичних і музично-історичних дисциплін у Пекінському університеті, а пізніше (1921 р.) очолив «Інститут музичних досліджень» Пекінського університету.

Натомість Хуан Цзи 1924 року (у 20-річному віці) виїхав на навчання в Америку. Під час перебування Хуан Цзи поза межами Китаю (до 1929 р.) Сяо Юмей організував перший у Китаї спеціалізований інститут вищої музичної освіти – Національний музичний коледж (з 1949 року – Шанхайська консерваторія), ректором якого став 1940 року, розробив навчальну програму «Репродукція старої музики», написав наукові статті «Методи досліджень у музикознавстві», «Порівняльний аналіз китайської і західної музики», «Нариси історії західної музики» (1920 – 1923). За п'ять років навчання Хуан Цзи в Америці та Європі за участі Сяо Юмея відбулися радикальні зміни в музично-культурному житті Китаю. Якщо взяти до уваги стрімкий розвиток музичного мистецтва в Китаї кінця 1920-х рр., слід зробити висновок, що Хуан Цзи через п'ять років повернувся до іншої країни. Сяо Юмей увів Хуан Цзи до процесу формування основ нової національної китайської музичної культури як свого однодумця.

Хоча попередником Хуан Цзи був великий Сяо Юмей, чия творчу спадщину складає і композиторська творчість, саме «китайського Шуберта» дослідники Піднебесної вважають «піонером сучасної музики», «новатором і великим фундатором національної музичної школи Китаю» [206]. Якщо Сяо Юмей – учень Г. Римана, знавець теорії Г. Адлера – заклав основи сучасного китайського музикознавства [185], то Хуан Цзи – першої національної композиторської школи, вихованої безпосередньо в Середній країні на основі синтезу європейських і китайських традицій.

Показово, що Сяо Юмей і Хуан Цзи мали спільних учнів – Хе Лютін, Чень Тяньхе, Цзянь Дінсянь. Якщо Сяо Юмей навчав їх музично-теоретичним дисциплінам, то Хуан Цзи – теорії композиції. Показово, що Хе Лютін, Чень Тяньхе, Цзянь Дінсянь увійшли в історію китайського мистецтва як три з чотирьох великих учнів Хуан Цзи (четвертий – Лю Сюйянь). Отже, викладацький таланти Сяо Юмея і Хуан Цзи проявився в різних галузях музичної культури. Сяо Юмей підготував наступне покоління музикознавців, Хуан Цзи – композиторів. Підкреслимо, що саме як «великі учні Хуан Цзи» (тобто, як композитори, творчість яких відноситься до «першого золотого століття» у розвитку китайської художньої пісні) Хе Лютін, Чень Тяньхе і Цзянь Дінсянь увійшли до історії національної музичної культури.

В. Батанов підкреслює властивий Сяо Юмей «універсальний тонус творчої активності», загострюючи увагу на тому, що саме Сяо Юмей «став першим китайським музикантом», який вповні опанував «європейську професійну музичну підготовку, синтезуючи її з національною традицією» [31, с. 8]. Зокрема, В. Батанов зазначає: універсалізм Сяо Юмея близький представникам музично-художньої сфери в ХХ столітті, про що засвідчує «органіка поєднання в його творчості композиторської й виконавської діяльності та музично-теоретичних досліджень, спрямованих на методичну розробку принципово нової для Китаю системи музичної творчості за європейським типом» та «базовими образно-семантичними ознаками національного мистецтва» [31, с. 9].

Творчий універсалізм – спільний принцип, що поєднує постаті Сяо Юмея і Хуан Цзи. Однак в структурі творчого універсалізму фундаторів національного китайського музичного мистецтва нового типу (основаного на європейській традиції) домінують різні сфери діяльності.

Перехідність вирізняє сутність короткочасної доби Хуан Цзи, який, опинившись на межі між Старим і Новим Китаєм, разом із своїми

сучасниками, закладав основи національного музичного академічного мистецтва. Перехід від Старого до Нового Китаю відобразився в зміні парадигм як в державному масштабі, так і в музичному мистецтві. Хоча історія Нового Китаю розпочинається з 1949 року (дати утворення Китайської народної республіки), передумови її створення формувалися упродовж першої половини ХХ століття: Піднебесна жадала оновлення, боролася за свободу, шукала шляхів відродження національної ментальності, професійного мистецтва, науки, медицини. Хоча життєтворчість Хуан Цзи припадає на добу «Старого Китаю», припинившись за 11 років до утворення КНР, закладені «китайським Шубертом» традиції постали основою формування музичної культури «Нового Китаю» – КНР.

Перехідний етап, за Т. Мартинюк, набуває в системі сучасної гуманітаристики значення «синтетичної наукової проблеми» [107, с. 4]. Тому в даному дослідженні до її розв'язання задіяні наукові концепції, вироблені у культурології, літературознавстві, музикознавстві. Згідно М. Бабенко-Жирнової, «Будь-яка перехідна доба позначена культурно-історичним переворотом, зміною цінностей, кардинальною переорієнтацією думок та настроїв людства, відповідно до нових запитів часу» [24, с. 10]. Спостереження української дослідниці цілком відповідають 1930-м рокам в історії Китаю, підтверджуючи правомірність їх визначення як перехідної доби в історії Середньої країни. Цьому періоду в історії Китаю властиві такі загальні ознаки перехідності, як суперечливість, неоднозначність, «руйнування традиційного хронотопу, криза державної свідомості», «помітні зміни у співвідношеннях між формами та рівнями художнього мислення, перегрупування естетичних ознак», «пошуки нового змісту мистецтва» [139], що, зазвичай, приводять до «золотого віку». В Середній країні «золотий вік» 1930-х років (як одна з ознак перехідності) пов'язаний з розквітом китайської художньої пісні як втіленням нового художнього ідеалу у музичному мистецтві.

Відкритість культури – один з факторів перехідності – в Китаї 1930-х років проявляється у готовності до включення до національного художнього арсеналу європейських митецьких принципів. У відповідності до спостережень Т. Мартинюк щодо сутності перехідної доби, в 1930-і роки в Китаї відбулася зміна у просторовій уяві образу світу, до якого увійшли прикмети Західної цивілізації [107, с. 1].

Розробляючи теорію перехідності, досліджуючи особливості її прояву в історії українського мистецтва, Т. Мартинюк, зокрема, визначає, що закінчення, межа постають «як основа появи нової якості», «початок нової системи» [107, с. 4]. Такою межею між «старим і новим» як визначною ознакою перехідності, в історії Китаю постають 1930-і роки, коли пам'ять про середньовічні традиції давала про себе знати на всіх рівнях культури, вступаючи у протиріччя з новими віяннями доби. Це був той час, коли Середина країна перебувала у своєрідному «духовному стрибку» від середньовічного до Нового Китаю.

Одним з героїв перехідної доби, завдяки самовідданості яких відбулася епохальна в історії Китаю подія – народження КНР, є Хуан Цзи, який заклав основи національного музичного мистецтва нового типу. «Китайський Шуберт» постає як народжена перехідною епохою творча особистість, діяльність якої (у відповідності до спостереження загального порядку С. Садовенко [133]) вирізняється особливою свободою. Відроджуючи *гоюе* (ренесанс «справжньої», «досконалої» музики Стародавнього Китаю, за П. Анісімовою, розпочався з 1920-х рр. [10, с. 23]), Хуан Цзи не відмовлявся від засвоєння європейських композиторських технологій XIX – початку XX століття. Хуан Цзи передав своїм учням – представникам першого композиторського покоління, вихованого безпосередньо в Китаї, відкриті ним можливості взаємодії китайського мелосу та європейської композиторської техніки, що постали вже як певна традиція.

Хуан Цзи як представнику перехідної доби в історії китайської музичної культури другої половини 1920-х – першої половини 1930-х років недостатньо було бути лише першокласним музикантам: епоха потребувала від нього дотримання активної громадянської позиції. Громадянська позиція Хуан Цзи проявлялася не тільки завдяки його суспільній діяльності, але і в його композиторській творчості: одним з напрямів вокально-хорової творчості Хуан Цзи стали «пісні опору» («пісні спасіння»), що містили призив до супротиву загарбникам.

Посмертна доля музичного спадку Хуан Цзи відобразила як трагедії і протиріччя, так і загальний процес національного відродження, що переживала його батьківщина. Фактором формування долі творчого спадку Хуан Цзи, тлумачення історичної ролі особистості композитора, постає їх переоцінка у контексті музичної культури Китаю. Хуан Цзи – першопроходець у сфері нової китайської музичної культури (за визначенням Лю Юйцін [206]) – в період «культурної революції» вважали зрадником національних інтересів. Друга переоцінка в тлумаченні історико-художньої ролі Хуан Цзи у національній китайській культурі відбулася у 90-і рр. ХХ століття: «китайському Шуберту» було повернено його визнання як засновника нової національної композиторської школи Китаю. З тих пір триває епоха ренесансу особистості і творчого спадку композитора як напрям китайської музичної науки. Видання усього корпусу вцілілих творів композитора набуло меморіального значення, сприяло ренесансу особистості і творчості Хуан Цзи на межі ХХ – ХХІ ст. Чжун Веян у передмові до збірки інструментальних творів композитора відзначив роль Хуан Цзи як «лідера музичної школи Китаю», повернувши першому в історії Піднебесної «китайському Шуберту» його історичне значення у контексті музичного мистецтва країни.

Враховуючи своєрідність посмертної долі спадку «китайського Шуберта», добу Хуан Цзи не слід обмежувати 1930 роками, на які припало його творче життя. Видатний музикант 1930-х років, який дістав високу

оцінку серед свої сучасників, підданий засудженню та забуттю у десятиліття «культурної революції», був повернений до національного музичного мистецтва у 1990-х рр. Тоді розпочалася *друга доба Хуан Цзи* – відродження творчості, час реабілітації імені музиканта, повернення його історичного значення як класика китайського мистецтва, повернення до історико-художнього контексту національної музичної культури. Лише єдиний з чотирьох великих учнів Хуан Цзи – Хе Лютін – дожив до часу відродження імені і творчості класика китайського музичного мистецтва та посприяв виданню вцілілих творів Учителя, створюючи дослідницькі праці про нього, вітаючи добу відродження національного генія.

Розквіт творчої діяльності Хуан Цзи пов'язаний лише з сім'ю роками – 1931 – 1937 (1938 рік – хвороба і смерть композитора). Творчий шлях композитора закінчився у віці тридцяти шести років. За сім років творчої роботи Хуан Цзи створив художній всесвіт, в якому на основі творчого переусвідомлення європейських традицій заклав основи нової музичної мови, жанрової системи, яку складають мініатюри і твори великої форми, розробив основи музичного формотворення, визначив особливості взаємодії слова та музики, відобразив музичну національну ментальність, заклав основи національної музичної освіти, музикознавства, композиторської школи, що розвивала новий китайський стиль.

Висока творча інтенсивність діяльності Хуан Цзи обумовила об'ємність художніх і наукових результатів музиканта. Попри те, що життєвий шлях композитора цілком пов'язаний зі «старим Китаєм», його творча спадщина набула значення того підґрунтя, на основі якого було основано засади музичного мистецтва «Нового Китаю». Хуан Цзи належить до тих композиторів-пророків, які випередили свій час, заклавши основи *романтично орієнтованого китайського музичного класицизму* [155], сприяючи розвитку національного мистецтва майбутнього. В особистості Хуан Цзи втілилися ознаки часу, що потребував появи універсальної особистості, яка би сформувала основи розвитку

національної музичної культури майбутнього. Спадщині Хуан Цзи притаманне понадчасове значення, про що засвідчує ренесанс його творчості на межі ХХ – ХХІ століть. Добу Хуан Цзи було продовжено представниками композиторської школи «китайського Шуберта».

Узагальнюючи власний творчий досвід, Хуан Цзи залишив заповіт нащадкам: «Засвоювати спадщину минулого та іноземного». Оскільки під минулим Хуан Цзи мав на увазі національне, слід зробити висновок, що «китайський Шуберт» відстоював роль синтезу китайських і західних традицій. Заповіт Хуан Цзи став творчим принципом багатьох композиторів наступних поколінь, що втілювався у різних музичних жанрах. Минуле і іноземне – два еталони, два крила, два витoki китайського музичного мистецтва упродовж століття (1920 – 2020), на основі взаємодії яких Хуан Цзи і його послідовники утворювали індивідуальні, регіональні (етнічні) і все-китайський національний музичні стилі [163].

Хуан Цзи – композитор-мелодист, засновник розвитку китайських художніх пісень, постає також як фундатор національної симфонічної, фортепіанної, хорової музики. Хуан Цзи був майстром не лише мініатюри, але і великої форми, створивши першу в історії китайської музики ораторію, симфонічну увертюру, симфонічну п'єсу.

Життя Хун Цзи було надто коротким: він пішов з життя у 37 роки. Але, за законом, виведеним Гегелем («Феноменологія духу» [56]), великі люди помирають, виконавши свою місію. Що стосується Хуан Цзи, то його місія полягала в тому, щоби зробити вагомий внесок до китайського музичного академічного мистецтва першої третини ХХ століття, на основі якого зросло «дерево» національного професіоналізму. Хуан Цзи як композитор і поет, музичний вчений, вчитель і музичний діяч, фундатор національної академічної музичної освіти та композиторської школи Китаю свою місію, безперечно, виконав.

Китайська музична культура 1930-х рр. потребувала появи універсального генія і получила його в обличчі Хуан Цзи. Його творча

спадщина має подвійне значення в історико-художньому контексті китайської музичної культури ХХ століття: належачи добі 1930-х років в історії Китаю, вона набуває визнання в добу національного відродження (з 1990-х рр.), коли відкривається справжня велич першого в історії Піднебесної «китайського Шуберта». Тут цілком обґрунтованим постає поширення думки М. С. Друскіна на китайську культуру: «Геній <...> – явище історико-культурне. Його життєдіяльність підлягає розгляду в подвійному аспекті: по-перше, у загальнокультурному контексті тієї доби, котра <...> його породила і котру, втілюючи у творчості, він перетворив, і, по-друге, у ще більш широкому контексті нашої доби, у котрій його художній спадок став невід’ємною часткою загальнокультурного фонду світового мистецтва» [66, с. 242].

1.2. Хуан Цзи – композитор, вчений, викладач: творчі звершення фундатора національного китайського професійного музичного мистецтва

Вирішенню наукового завдання – виявити масштаби творчих звершень Хуан Цзи як універсальної особистості у процесі формування основ національної музичної китайської культури Новітньої доби відіграли роботи сучасних українських дослідників, присвячених дослідженню музичного універсалізму (В. Батанова, М. Веремйової, О. Коменди, О. Рощенко), концепція культурної персонології Л. В. Курбанової, розроблена з метою розкриття «моделі творчої особистості» [85, с. 2] Хуан Цзи як системи взаємозалежних типів митецької діяльності, а також праці китайських музикознавців, присвячені вивченню спадку музиканта (зокрема, Хе Лютіна – талановитого учня «китайського Шуберта» [2], Д’єн Пехай [3], Лю Юйціна [4], Фен Вей [5], Го Ін [6]). Вивчення специфіки творчого внеску Хуан Цзи до національної музичної культури першої третини ХХ століття потребувало звернення до *біографічного методу* (у розробці М. Друскіна [66]), *теорії універсальної творчої особистості*,

розробленої О. Комендою [83].

Життя Хуан Цзи (1901 – 1938) – «піонера сучасної музики», «новатора і великого фундатора національної музичної школи Китаю» [206], музичного діяча, декана Шанхайської консерваторії, педагога, вченого, першого професійного композитора, очільника *першої класичної національної традиції* музичного мистецтва – було надто коротким, але значення творчої спадщини митця в процесі формування новітньої музичної культури Піднебесної важко переоцінити: вона має «унікальне історичне значення в розвитку сучасної китайської музики» [206]. Хуан Цзи, за думкою Хе Лютін, став одним з перших музикантів, хто, діставши професійну освіту на Заході (навчався в Європі та США), специфікував принципи європейської композиторської творчості для музичного мистецтва Китаю першої третини ХХ століття та упровадив до національної музичної творчості основи західної композиторської майстерності [204]. Хоча історично Сяо Юмей випереджає Хуан Цзи, Хе Лютін – учень обох великих сучасників – надає першості в процесі свого виховання саме «китайському Шуберту».

Хуан Цзи-композитор заклав основи національної композиторської школи, вокальних, хорових та інструментальних музичних жанрів європейського походження в Китаї, вказав шляхи їх національно-стильового перетлумачення, уведення до національного контексту. Досягнення Хуан Цзи в сфері музичної культури Китаю мають широкомасштабний та комплексний характер. Започатковані композитором напрями композиторської діяльності постають основою жанрово-стильової системи новітньої національної музичної творчості.

Хе Лютін (перший з чотирьох великих учнів Хуан Цзи) зазначав, що майбутній фундатор національної композиторської школи з дитинства відчув тяжіння до народної музики, китайської класичної поезії та літератури. Хуан Цзи дістав гідну всебічну освіту, базовану на національному ґрунті. Значною складовою освіти Хуан Цзи-дитини

поставали знання у сфері національної музичної культури. Як зазначають біографи Хуан Цзи (Чжао Чунмей і Чжан Мін), з дитинства він відчував тяжіння до народної музики, класичної поезії і літератури (привчений до класичної пісенної поезії, складеної у часи династій Тан і Сун). Дитяча захопленість обумовила значущість пісенної творчості у спадку майбутнього композитора, що, за національною традицією, постає як нероздільна єдність слова і музики. З 12-річного віку, учнем Пекінської школи Цінхуа, Хуан Цзи почав знайомитися з західним музичним мистецтвом, грав на сопілці і фортепіано, співав у хорі і вирішив (попри заборону батька) обрати кар'єру музиканта. 1921 року Хуан Цзи, незважаючи на те, що на той час у Китаї професія музиканта вважалася малоперспективною, написав книгу про роль музичної освіти в процесі вдосконалення суспільства, відстоюючи право на власне тяжіння до музичного мистецтва. Як відзначає Вань Юй Хе, у дитинстві Хуан Цзи здобув «двосторонню освіту», суть якої полягала в поєднанні «нового стилю цивілізації і традиційного конфуціанського морального кодексу» [40]. Окрім співу, Хуан Цзи вивчав також літературу, захоплюючись поезією епохи династії Тан, творчістю Лі Бо, Бо Цзюйї, Су Ши.

1924 року Хуан Цзи виїхав до штату Огайо, щоб в Обердині – місті музики – вивчати основи музики і психології. Музична атмосфера Обердину сприяла відповідальному рішення юнака: 1926 року він поступив до Берлінського університету з метою вивчення теорії композиції. 1928 року Хуан Цзи перейшов до музичного факультету Єльського університету, де навчався оркестровці і композиції. Хуан Цзи – бакалавр музики – став одним з перших музикантів Китаю, який дістав спеціалізований ступінь з теоретичної і практичної композиції в Європі. Прем'єра Симфонічної увертюри відбулася 1929 року; оркестром керував професор Шмитц, на той час – декан музичного факультету Єльського університету. Дебют молодого китайського композитора був високо оцінений в місцевій (німецькій) пресі, де, зокрема, зазначалася

унікальність цього твору і лідерство Хуан Цзи в історії оркестрової музики Китаю.

Пройшовши шляхами музичної освіти від Америки до Німеччини, Хуан Цзи повернувся до Китаю. Викладач університету Ху Цзян, Хуан Цзи 1930 року отримав запрошення від ректора Шанхайської вищої музичної школи зайняти посаду професора і декана з тим, щоби займатися організацією навчального процесу. Цю посаду композитор обіймав упродовж восьми років, до кінця своїх днів. За роки адміністративної, викладацької, наукової та композиторської роботи Хуан Цзи виховав перше покоління національних композиторів Китаю, які дістали професійну освіту безпосередньо в Шанхаї.

Хуан Цзи відноситься до тих музикантів Китаю, яке надавало переваги професійній освіті на Заході з тим, щоби принести в духовну культуру батьківщини нові знання. Прикладу одного з перших «бакалаврів музики» слідує молоді музиканти сучасного Китаю, що навчаються у країнах Європи, спираючись на вироблений класиком національної музики принцип роботи над музичним твором: «Засвоювати спадок минулого та іноземного» [205]. Завдяки дотримуванню цього принципу, Хуан Цзи здійснив актуальну для китайського музичного мистецтва місію введення новітніх західних жанрово-стильових тенденцій до традиційної національної творчості.

Розквіт композиторської творчості Хуан Цзи охоплює сім років – з 1931 по 1937 рр. (1938 р. у зв'язку з тяжкою хворобою «китайський Шуберт» не міг працювати). За сім останніх років творчого життя композитором були написані найбільш знані й знакові вокальні та інструментальні твори. Цей період у всіх сферах творчості китайського Маестро постає як вершинний, кульмінаційний. Стале порівняння Хун Цзи з Францом Шубертом (друге ім'я родоначальника сучасної музичної культури Піднебесної – «китайський Шуберт») обумовлено паралелями як творчого, так і біографічного характеру: земне буття талановитого митця

має *життєтворчий вимір*. Якщо Шуберту судилося прожити 31 рік, то життя Хуан Цзи перервалося у 36 років. Як і у Шуберта, останній 7-річний період у творчому житті Хуан Цзи набув кульмінаційного значення: саме в останні сім років китайський композитор досяг кульмінації в здійсненні завдання служити національному мистецтву. Якщо Шуберт заклав основи австро-німецького романтизму, то Хуан Цзи (вихованець Берлінської та Єльської музичних шкіл) став засновником китайської музичної культури ХХ століття, в якій поєдналися традиції національного класицизму, європейського романтизму та імпресіонізму. Хуан Цзи спирався на досвід сучасних йому «західних імпресіоністів», який, зокрема, відчутний в таких китайських художніх піснях, як «Квітка – не квітка» (1933), «Замок Фу» (1934), а також у 6-й частині Ораторії («Гора в ілюзії») «Вічний жаль» (1932). Пріоритет романтичної жанрово-стильової складової в авторському стилі Хуан Цзи у подальшому обумовив торжество *китайського музичного романтизму* як упродовж першої, так і другої половини ХХ століття, а також і на початку третього тисячоліття.

Хуан Цзи заклав основи професійної музичної творчості Китаю на основі суміщення композиційних принципів та положень західно-європейської теорії та історії музики із стильовими ознаками китайського народного музичного мистецтва. Хуан Цзи сформував основи жанрово-стильової системи китайського музичного мистецтва, яка у подальшому доповнювалася новими жанрово-стильовими одиницями. Хуан Цзи виробив шляхи адаптації жанрів та стилів європейського професійного мистецтва до національної музичної культури, зв'язавши їх з основами національної музичної мови, китайськими естетичними ідеалами.

Серед художніх відкриттів Хуан Цзи в галузі вокально-хорового мистецтва – китайська художня пісня, створена на основі переусвідомлення німецької романтичної *Kunstliede*, вокальні ансамблі (дуети, тріо, квартети), сольні пісні для дітей та юнацтва, чотири твори (сольні і ансамблеві) англійською мовою, хорові твори великої форми (перша в історії

китайської музики ораторія «Вічний жаль», 1932 – 1033 [5]), хорові твори різних жанрів (2-х – 4-хголосні), призначені для різних виконавських складів: мішаного хору (приміром, «Національний прапор в'ється» – гімн, що набув значення національного та став візитівкою композитора), чоловічого («Барабан юйен») та жіночого («Канонічна пісня»). Характерною ознакою хорової творчості Хуан Цзи є опора на стильові ознаки національного оперного співу. Наприклад, приспів відомого гімну «Національний прапор в'ється», з яким пов'язане затвердження китайського класичного хорового стилю в розкритті теми боротьби з японськими загарбниками, базується на властивому китайській опері принципі єдності всіх видів сценічних виступів («читати, співати, робити, грати»). У творчості Хуан Цзи оперна сценічність стає жанровою рисою національного хорового мистецтва.

Вокальна творчість Хуан Цзи в жанрі китайської художньої пісні увійшла до *скарбниці національних художніх цінностей Піднебесної XX – XXI століть*. Композитор сформував «*Liede*-ситуацію» [204] в національній культурі XX століття, заклавши жанрово-стильові ознаки китайської художньої пісні, що досі визначають її специфіку. Сутність жанрово-стильових ознак китайської художньої пісні полягає в органіці взаємодії властивостей *Kunstlieder* і національної мови, тематики, емоції, стилю. До кола жанрових ознак китайської художньої пісні, закладених Хуан Цзи, слід віднести традицію гармонічної взаємодії слова і музики, єдності вокального та інструментального начал як умови народження художньої *цілісності поемного типу, музичної поезії*. Китайська художня пісня в творчості Хуан Цзи сприяла розкриттю внутрішнього світу поетично налаштованого композитора, виразу його гарної літературної освіти та розвиненої музичної уяви.

Особливе значення в процесі формування «*Liede*-ситуації» в китайському вокальному мистецтві Хуан Цзи надавав партії фортепіано. В художніх піснях Хуан Цзи фортепіано не має значення лише

інструментального фону як тонально-акордової підтримки вокального голосу. Натомість композитор заклав традиції надання партії фортепіано функцій розкриття внутрішнього змісту твору, психологічного та емоційного стану ліричного героя, формування музично-поетичної структури художньої пісні. З партією фортепіано композитор пов'язав функцію створення лаконічної експозиції головної інтонаційно-поетичної ідеї пісні, котра набуває подальший розвиток у вокальному творі. Для кожної пісні в залежності від її поетичного змісту композитор шукав відповідну фортепіанну фактуру.

Хуан Цзи започаткував традицію рівнозначного тлумачення віршів традиційних і сучасних поетів як словесної основи китайської художньої пісні в її жанрових різновидах. Серед тих поетів, на вірші яких композитор створював вокальні твори – шедеври національної класики Лі Бо («Китайський човен»), Су Ши («Ворожбит»), Ван Шо («Червоні губи»), Синь Чидзі («Сини Півдня на Півночі»), Бо Цзюйї («Квітка – не квітка»), а також твори сучасних композиторів поетів, серед яких найпочесніше місце належить Harold H. T. Wei (1905 – 1993) – автору віршів до «пісень спасіння». Якщо звернення до віршів класичних поетів у творчості Хуан Цзи обумовлено створенням вокальних творів на «вічні теми» національного мистецтва, то базування пісень на поетичних творах початку ХХ століття здебільшого обумовлено іншим завданням – надання відповіді на «прокляті питання» сучасності. Особливого значення в сольних та хорових творах Хуан Цзи на вірші сучасних поетів набула воєнно-патріотична тематика як вираз національного опору японським загарбникам. *Патріотичні пісні*, серед яких виокремимо гімн «Національний прапор в'ється», відобразили сутність такого музичного напрямку 1930-1940-х рр., як музика спасіння (цзюван іньюе). Хорова пісня Хуан Цзи «Національний прапор в'ється» на вірші Чжан Вей Хань (Harold) для чотири-голосного мішаного хору має ознаки китайської опери («оперної музики»), завдяки властивому їй драматизму. Перетворившись на

взірець «оперної класики», музичної драми, хорова пісня Хуан Цзи дозволяє дійти такого висновку: творчість композитора сприяла закладенню основ китайської опери нового типу. Звернувшись до гармонічного мінору, що у контексті китайської музичної свідомості набуває героїко-трагічного значення та символу всенародної єдності, композитор надав хоровій пісні ознаки оперної театральності.

Хуан Цзи є родоначальником жанру національної професійної дитячої пісні. Ансамблеві і сольні, а cappella і з фортепіанним супроводом, пісні представляють свята і повсякденність, ігри та навчання китайських дітей. Прості за формою, дитячі пісні Хуан Цзи – маленькі сцени радості та суму – відображують досвід і мудрість минулих поколінь.

Винятком у контексті вокальної творчості Хуан Цзи, а також китайської вокальної музики доби, постають чотири вокальних твори англійською мовою (з перекладом китайською); перший з них (одноголосний) написаний на слова *William Stepenson*; англійські вірші інших написані самим композитором (з авторським перекладом китайською). Серед вокальних творів Хуан Цзи на англійські вірші на особливу увагу заслуговують складені в поліфонічній манері «*Vocal Fugue for S.A.T.B.*» (для вокального квартету), «*Canon perpetuo a 3 Voci*», створена композитором на власні вірші китайською хорова «Канонічна пісня». З творчістю Хуан Цзи пов'язаний процес закладання основ вокальної поліфонії і гармонічного мислення в китайській музиці. Композитор запозичував прийоми поліфонічні техніки з європейської музичної культури. Приміром, у хоровій двоголосній вокальній мініатюрі «Канонічна пісня» використано техніку канонічної імітації в приму; в дуеті «Народна пісня Хуайнань» спостерігаються риси фугованого розвитку. Гармонічне мислення композитора вирізняє введення вертикалей нетерцової побудови, акордових послідовностей п'ятизвучного складу.

Тяжів композитор і до створення вокальних композицій на основі обробки взірців народної пісенної поезії (одноголосна пісня на англійський

текст «*Song in folksong style*», вокальний дует китайською «Народна пісня Хуайнань»).

У вокальних творах Хуан Цзи склалися два музичних стилі, обумовлені завданням виразу емоційного стану та художнього змісту твору. Це – китайський трагічний стиль, призначений для висловлення героїко-патріотичного змісту, та китайський ліричний стиль, завдання котрого – вираз традиційних для китайської поезії станів споглядання пейзажу, крізь спостереження якого розкриваються почуття героя.

Для китайського трагічного стилю у вокальній творчості Хуан Цзи характерний ораторський пафос, маршевість, пунктирна ритміка, кварто-квінтові ходи, рух по звуках тризвуку та його обернення («Ворожі солдати», «18 вересня», «Сплячий лев», «Пісня гарячої крові», квартет «Протистояти Японії», III і IV частини ораторії «Вічний жаль»). Прообразом китайського трагічного стилю в музиці постає героїчна стилістика європейського музичного мистецтва XIX – початку XX століть. Поруч із вагомим значенням європейського прообразу, китайський трагічний стиль, започаткований Хуан Цзи, базується й на національних музичних ознаках. Жанровим виразом китайського трагічного стилю в пісенній творчості Хуан Цзи, зокрема, постає марш. Якщо пісня «Ворожі солдати» базується на жанрових ознаках європейського маршу (тактовий розмір – 4/4, фанфарні ходи по звуках мажорного тризвуку та його оберненнях, паралельний мажоро-мінор: e-moll – G-dur), то пісня «18 вересня», назва якої має символічне значення (дата вторгнення Японії на територію Китаю), спирається на властивості китайського воєнного маршу (двудольність, синкопи, мажорний і мінорний види пентатоніки).

Китайський ліричний стиль у вокальному мистецтві Хуан Цзи вирізняють оповідальність та сповідальність, домінування хвильового типу мелодичного руху, надання фортепіанній партії функції створення психологічного підтексту. Ліричний стиль у вокальній творчості Хуан Цзи базується на безпосередній взаємодії мелодії і слова. Цей прийом вокальної

лірики Хуан Цзи, оснований на підкресленні виразової сили слова мелодичною лінією, визначений Гоу Ін як «слова-копії» [208].

Хуан Цзи належить честь формування жанрово-стильових основ національної інструментальної музики, китайського інструментального стилю. Як підкреслює Чан Сяоцзін, фортепіанні і симфонічні твори Хуан Цзи були високо оцінені співвітчизниками композитора.

Під час навчання на Заході китайським композитором були створені взірці фортепіанного поліфонічного стилю. Творчий досвід Хуан Цзи в осягненні традицій європейської поліфонії був результативним в контексті китайської культури: адже композитор звернувся до жанрів і стилю письма, що до того були відсутні в національній традиції китайського музичного мистецтва. Створені Хуан Цзи в поліфонічному стилі твори мають такі авторські жанрові визначення: прелюдія, інвенція, fuga. В фортепіанних творах Хуан Цзи – *Prelude «Subjekt from Bach»*, дві двоголосні інвенції «*Two two-part inventions*», що набувають значення поліфонічного одножанрового диптиху; три fugи в суворому стилі на два і три голоси – було закладено основи уведення поліфонічної техніки до національної культури. Упродовж 1928 р. композитором було написано шість фуг, але три з них було втрачено під час «культурної революції».

Фортепіанні твори Хуан Цзи були написані під час навчання в США як навчальні роботи з курсу поліфонії; після завершення навчання китайський композитор більш не звертався до жанрів фортепіанної музики, сфокусувавши свою увагу на вокально-хорових творах з фортепіанним супроводом. До взірців «учнівської поліфонії» в композиторській спадщині Хуан Цзи відносяться також вокальні твори «*Vocal Fugue for S.A.T.B*» (тобто для сопрано, альти, тенора, баса) і «*Canon perpetuo a 3 Voci*», створені композитором на власний англійський текст, супроводжуваний китайським перекладом. Поряд із добротним учнівством, фортепіанні і вокальні поліфонічні твори Хуан Цзи виявляють притаманне китайському композитору тяжіння до раціонально виваженого музичного мислення.

Вцілілі поліфонічні твори композитора, призначені для фортепіано, відкриває *Prelude («Subject from Bach»)*. Судячи з музичного матеріалу, композитор тут виходив не стільки з конкретної бахівської теми, скільки з наміру узагальнити в єдиному поліфонічному часі-просторі декілька бахівських ідей-образів, тлумачачи їх як своєрідний узагальнений музичний «портрет» лейпцігського Кантора. Три різних за своїми ознаками теми, інтонаційні прообрази яких містяться у фугах 1 тому ДТК, винахідливо «сплітає» китайський композитор упродовж «бахівського» *Prelude (f-moll)*. Характер тематизму та його розвитку дозволяє тлумачити *Prelude* не стільки в імпровізаційному, скільки у композиційному дусі, властивому фузі. Композитор надає *Prelude* ознак фуги на три теми із сумісною експозицією. Експозиція оформлена у вигляді триразового проведення тем у кожному з трьох голосів; інтермедія приводить до розробкової частини, в якій виокремимо фрагмент, оснований на інтонаційному зближенні першої і третьої тем, що проводяться у верхніх голосах на фоні другої теми (в басовому голосі). Моделлю єдиного проведення «трьохтемної вертикалі» у репризі постає заключний фрагмент розробкової частини, в якому відбувається інтонаційне зближення першої і третьої тем. Завершення *Prelude* у паралельному Мажорі (*As-dur*) надає поліфонічному твору ефекту «бахівського прояснення», властивого багатьом творам кантора церкви Св. Фоми. Підкорення жарових ознак фуги властивостям Прелюда підкреслює домінування імпровізаційності над композиційністю у творі китайського композитора.

Дві двоголосні інвенції («*Two two-part inventions*») також набувають оригінального композиторського вирішення. Оригінальність – жанрова ознака інвенції, що у перекладі означає «винахід». Згідно бахівській традиції, в основі кожної інвенції має міститися певний винахід, творче відкриття. Аналіз двох двоголосних інвенцій китайського композитора дозволяє зробити висновок, що сутність «винаходу» полягає не стільки у межах кожної поліфонічної мініатюри, основаної на доволі традиційному

інтонаційному матеріалі і імітаційному розвитку, скільки в їх тлумаченні як поліфонічного диптиху, в якому № 1 тяжіє до прелюдійного, а № 2 має ознаки фугованого типу викладення. Саме про такий задум свідчать відповідні ремарки у композиторському тексті (зміна розміру і ключових знаків після двотактової риси в умовних межах № 1). Друга з інвенцій, надрукована в збірці інструментальних творів Хуан Цзи, не має завершення. Враховуючи, що композитор, виконуючи цю роботу як навчальну, був зобов'язаний надати усі етапи її розвитку, слід дійти висновку, що закінчення інвенції № 2 було втрачено у буреломні роки китайської музичної культури.

Завершують збірку інструментальних творів Хуан Цзи три вцілілі фуги в строгому стилі. Дві з них написані на оригінальні теми (перша – двоголосна, остання – триголосна); центральна триголосна fuga створена на тему, запозичену композитором (згідно авторської ремарки «*Subject from Halevi*») зі спадку Ж. Ф. Галеві (1799 – 1862), автора знаної опери «Жидівка», відомої також під назвою «Дочка кардинала» (1835). Про «учнівський» характер фортепіанних фуг Хуан Цзи свідчить, перш за все, характер їх викладення: кожний з голосів виписаний на окремому нотному стані у відповідному ключі (нижній голос – у басовому, середній – в альтовому, верхній – у скрипичному). Від фуги до фуги підвищується поліфонічна майстерність композитора, зростає сміливість в оформленні фугової форми. Двоголосна fuga характеризується надто подовженим перебуванням у «лоні» експозиційного викладення теми; однак поступово розробковість з характерними тональними відхиленнями і тематичним розвитком все більш входить до структури поліфонічних творів китайського музиканта. Відсутність таких ознак поліфонічного розвитку у фузі, як стрета (за виключенням репризи в останньому взірці), ракоходних, дзеркальних проведеннь теми, її ритмічних змін (збільшення, зменшення), засвідчують, що Хуан Цзи не вийшов за межі «учнівства» у фортепіанних фугах, збережених безжальним часом. Виправданням недостатньої

поліфонічної роботи у фугах Хуан Цзи постає надто віддалений від Європи, професійна музична культура якої базується на ретельному вивченні поліфонії строгого письма, характер національних традицій інструментальної музики Китаю, котрій не властивий поліфонічний розвиток. Хуан Цзи достатньо гідно репрезентував технічне вміння відтворити найскладнішої жанроформи європейської класичної культури. Підкреслимо, що окремі прийоми поліфонічного мислення спостерігаються в таких вокальних творах композитора, як «Національний прапор в'ється», ораторія «Вічний жаль».

Поліфонічні жанри й досі не набули значення «титкульних» у творчості китайських композиторів, де більшою мірою використовуються лише прийоми поліфонічного розвитку (найчастіше – імітаційні). Поліфонічний досвід Хуан Цзи поглиблює історико-художнє значення композиторської творчості основоположника нового національного мистецтва, що заклав передумови майбутнього розвитку інструментальної та вокально-хорової музики Китаю.

Окреме значення в інструментальному спадку Хуан Цзи має авторський клавір Симфонічної увертюри «*In memoriam*» – фортепіанна партитура, що увійшла до репертуару китайських піаністів як зразок великої форми. Власноруч зробивши клавір Увертюри, Хуан Цзи увів до китайської музики європейську традицію функціонування симфонічного твору в фортепіанній версії.

З ім'ям Хуан Цзи (як і Сяо Юмей) пов'язано *формування основ національної симфонічної музики*. Симфонічна увертюра «*In memoriam*» (друга назва – «Ностальгія», 1929) – перший китайський «макросимфонічний твір» (за Сюй Цянь), в якому успадковані європейські традиції музичної мови і романтичної стилістики. Симфонічна п'єса «Ілюзорне місто», задумана як увертюра до однойменного китайського художнього фільму (1930), демонструє вміння композитора мислити оркестрово, володіти оркестровими фарбами. Базовані на оригінальному

тематизмі, оркестрові твори Хуан Цзи стали знаковими у процесі розвитку симфонічного мислення композиторів Піднебесної.

Хуан Цзи – музичний вчений – разом з Сяо Юмей заклав основи історії та теорії китайського музикознавства, музичної естетики та музичної педагогіки, успадкувавши здобутки європейської музичної науки. Музично-естетична та музично-наукова діяльність Хуан Цзи співпала з процесом поглиблення уяви про значення гуманізму, моралі, культури у китайському суспільстві. Між композиторським спадком і естетичними поглядами Хуан Цзи існують глибинні зв'язки, що проявляються у пошуку благозвучності в процесі поєднання європейського та національного стилів, створенні китайського трагічного стилю.

Хуан Цзи в основу китайського музикознавства заклав деякі положення теорії західної музики. Незважаючи на те, що китайські музикознавці зверталися до вивчення музично-естетичної спадщини Хуан Цзи (Гун Сьячен, «Нове знайомство з музично-естетичним мисленням Хуан Цзи»; Фень Чанлунь, «Основні погляди естетичного мислення Хуан Цзи»; Мао Юань, «Аналіз естетичного мислення Хуан Цзи»), значне коло питань щодо музично-естетичних поглядів Хуан Цзи залишилося поза межами осмислення в сучасній китайській науці про музику.

Спадщину Хуан Цзи – вченого складають оригінальні праці, написані після повернення на батьківщину. Наукові роботи Хуан Цзи за їх тематикою та проблематикою слід розподілити на такі напрями: історичне музикознавство, теоретичне музикознавство, музична педагогіка, музична естетика.

До історичного музикознавства слід віднести працю «Погляд з висоти пташиного польоту на історію розвитку музики на Заході». Написаний 1929 року, «Погляд» – перша наукова праця Хуан Цзи. Тоді ж композитор склав начерки майбутньої «Історії музики». Останні два роки свого життя Хуан Цзи працював над двома томами «Історії західної музики», планував написати працю «Музика стародавнього Китаю», що залишилася

у вигляді нарисів. Хуан Цзи тлумачив музичне мистецтво як вираз життя певної історичної доби, підкреслюючи роль історичного фактору в тлумаченні краси мистецького стилю та оцінці виконавської техніки художніх творів. У «Погляді з пташиного польоту на історію розвитку музики за Заході» Хуан Цзи зазначав, що «мистецтво є виразом життя відповідної доби», що «велике мистецтво має зображувати націю і суспільство». Звернувшись до середньовічної Європи, автор «Погляду» зазначав: «голландські релігійні картини, італійська поліфонічна музики, готичні будівлі відображують вплив релігії тієї епохи». Хуан Цзи вчив музикантів оцінювати твір мистецтва з точки зору історії, «беручи до уваги ідеали краси, техніку виконання творів». За Хуан Цзи, музика відображує дух часу. Хуан Цзи-композитор виражав дух китайської нації, вважаючи, що «реальність життя має бути основним джерелом мистецтва», що різні типи реальності обумовлюють появу різних музичних жанрів.

Хуан Цзи-композитор слідував настановам, викладеним в його музикознавчих працях. Оскільки розквіт композиторської творчості «китайського Шуберта» припадає на початок японської агресії проти Китаю, створені ним «пісні спасіння» (зокрема, «18 вересня», «Сплячий лев», «Пісня гарячої крові», «Національний прапор в'ється»), як і ораторія «Вічний жаль», стали виразом патріотичних почуттів, властивих добі 1930-х рр. Виразивши свій час, «пісні спасіння» залишившись як його музично-поетична емблема, увійшли до національної музичної культури майбутнього, зберігаючи свою патріотичну значущість. Створюючи «живе мистецтво своєї доби», композитор відповідав принципам, викладеним в його музикознавчих працях.

Визначаючи, що має уявляти собою національний художник, Хуан Цзи виходив з необхідності зв'язків митця з суспільним життям, потребами якого мають бути обумовлені художні теми мистецтва. Поруч з тим, «китайський Шуберт» захищав ідеал творчої свободи художника, який має звертатися до різноманітних тем і жанрів: соціальна тематика має

співвідноситися з ліричною і трагічною, сучасне поєднуватися з вічним. В основу культу творчої свободи музиканта Хуан Цзи закладав знання історії музики – західної і національної. Особливого значення китайський композитор надавав європейському музичному романтизму як такому, що найбільшою мірою відповідає національним музичним інтересам. У статті «Як створювати національну музику» Хуан Цзи зазначав: пасивне копіювання західної музики є самогубством для національної музичної культури. Але, на думку автора статті, перед китайським митцем має стояти завдання дослідити західну музику, вивчити її, використавши найцінніше з неї для розвитку національної музики: синтез західних і вітчизняних традицій – умова створення нової національної музики Китаю. Взірцями творчих настанов і принципів, викладених Хуан Цзи-музикознавцем, стала творчість Хуан Цзи-композитора. Звертаючись у пісенній творчості як до взірців стародавньої класичної поезії, так і до віршів сучасних йому поетів, композитор наповнював свої твори яскравим романтичним тоном.

Класик професійного композиторського мистецтва Піднебесної, Хуан Цзи заклав *основи історизму в китайській музичній науці*. Вивчення історії західної музики в роботах Хуан Цзи набуло не тільки наукового характеру, але й практичного призначення: європейська композиторська техніка стала основою для вибіркового залучення засобів музичної виразності, засад нового національного музичного мистецтва.

Як теоретик національного музичного мистецтва Хуан Цзи, зокрема, у незавершеній праці «Гармонія» вивчав проблему пристосування західних теоретичних і практичних методів композиції до китайської професійної музики. «Китайський Шуберт» вивчав основи західної тональності, метру, ритму, мелодики, ладу, тональності, відхилення, модуляції. Особливу увагу композитор і вчений приділяв вивченню семіступенних європейських ладів та утворенню септакордів, виникнення яких у межах пентатоніки неможливо. Хуан Цзи ввів до теорії музики одне

з значних питань європейської музичної науки – співвідношення форми і змісту. Музичні твори Хуан Цзи постають своєрідним «підручником» практичного застосування основ європейської гармонії в новій китайській музичній культурі.

Головне питання теорії музики у науковій творчості Хуан Цзи – взаємодія змісту і форми у музичних творах. Полемічним у вирішенні цього питання постає акцентування уваги на формальній красі музики, в наслідок чого в теоретичних роботах виникає недооцінка змісту музичного твору. Поруч з тим, Хуан Цзи підкреслював, що зміст і форма музики існують одночасно, як взаємозалежні складові музичного твору.

Значну увагу Хуан Цзи приділяв розробці поняття музичного стилю. Основними критеріями досконалості стилю китайський вчений вважав красу і єдність у різноманітності. За Хуан Цзи, стиль проявляється через музичний твір, маючи бути стабільним виразом зовнішнього знаку, етнічної приналежності, історичної доби, індивідуального авторського мислення, єдності особистісних і історичних умов, сприяти формуванню нації. Хуан Цзи підкреслював, що стиль виражає унікальну творчу особистість, її своєрідні художні особливості; суб'єктивні аспекти стилю мають бути невід'ємними від об'єктивних начал, охоплюючи усі рівні змісту і форми твору мистецтва. Хуан Цзи вважав актуальним завданням початку 1930-х років створення уніфікованого національного китайського стилю, що буде варіюватися в залежності від художньої теми та жанру твору. Слідуючи європейській традиції, Хуан Цзи вирізняв в структурі музичного стилю індивідуальний, національний, історичний типи. Головним завданням музичного мистецтва свого часу композитор вважав створення єдиного національного музичного стилю. Саме тому з усіх європейських стилів композитор найбільшу увагу приділив романтизму і імпресіонізму як таких, що відповідають традиціям національного мистецтва – втілення принципу «почуття крізь пейзаж».

Створення національного музичного стилю, за Хуан Цзи, мало

спиратися на «західні технології», інтегровані зі східними традиціями у виборі композиції, мелодії, ритму, гармонії, формотворення. Душа китайської нації мала віднайти свій вираз у західних композиційних структурах. Націоналізація західних інновацій та їх поглинання тлумачилися Хуан Цзи як умови створення нового китайського стилю. Осмислюючи баланс східного і західного у процесі створення національного стилю, композитор підкреслював: «китайська музика не має бути копією іноземних традицій, вона має втілювати кров і душу китайського народу, але базуватися на західній техніці композиції».

У працях «Сучасні коментарі», «Музична насолода», «Вираз емоцій у тональностях» Хуан Цзи репрезентував себе як *музичний естетик*. У відповідності до розвитку гуманізму, моралі, художньої культури, що вирізняють першу третину ХХ століття в історії Піднебесної, Хуан Цзи вивчав проблеми естетики музики – її краси, сутності, жанрових типів та суспільних функцій музичного мистецтва, розподілу емоцій на види, проблеми співвідношення змісту і форми художніх творів.

Навчаючись в Америці, Хуан Цзи звернувся до питання краси в музичному мистецтві, заклавши в його основу традиції європейської естетичної думки. Можливо, естетичні судження Хуан Цзи не надто оригінальні відносно європейського контексту; натомість, головним тут є інше: китайський музикант приніс до Піднебесної загальні положення європейської естетики в цілому і музичної естетики, зокрема. «Китайський Шуберт» зазначав, що краса не має історично фіксованих стандартів, вони постійно змінюються, оскільки кожна доба відрізняється своєрідним тлумаченням краси; прояви технології краси постійно змінюються. Хуан Цзи підкреслював: «краса відносна, а не абсолютна», що «поняття вічної краси не існує». Різниця між історичними епохами, етнічними властивостями, соціальними групами обумовлює неоднозначність у тлумаченні краси в музиці. Хуан Цзи вважав, що для подолання бар'єрів між «інтегрованою західною музикою», основою на гармонії, і

китайською музикою не потрібно поспішати з висновками, щоби наблизитися для розуміння чужої культури. На думку китайського композитора, доцільно виховати *людину естетичну*, свідомість якої не буде звуженою традиційними обмеженнями. Хуан Цзи проповідував ідею рівності західної і китайської музики з точки зору естетичної цінності. Розуміння розмаїття видів музичної краси дозволяє розширити коло музичної краси, усвідомлювати єдність в розмаїтті її стилів. Досягнення музичної краси, зокрема, у власних творах, Хуан Цзи бачив у взаємодії трьох аспектів: взаємовпливів музики і поезії, інтеграції з західною традицією, вивченні найкращої оперної музики задля її взаємодії з пісенним мистецтвом.

Хуан Цзи значну увагу приділив питанню взаємодії «чистої» музики (тобто, «ідеальної») і музики програмної. Цей напрям думок Хуан Цзи засвідчує, що під час навчання на Заході він добре засвоїв основи європейської романтичної музичної естетики, викладеної, зокрема, у працях Е.Т.А. Гофмана. Таким чином, до китайської музичної естетики було залучено категорії європейської романтичної традиції. Визначаючи предмет «чистої музики», Хуан Цзи писав: «Змістом чистої музики є сама музика». У наукових працях китайського музикознавця музика «чиста» і програмна утворюють два її види, між якими мають існувати глибинні зв'язки. Мінімізовані програмні вказівки до симфонічних і фортепіанних творів Хуан Цзи дозволяють дійти висновку. Щодо того, що «китайський Шуберт» в інструментальній музиці намагався втілити власні естетичні погляди. Згідно естетичним положенням праць класика китайського музичного професійного мистецтва 1930-х років, музика не має безпосередніх зв'язків із природними явищами і життям людини, на відміну від образотворчого мистецтва і театру.

Оскільки «китайський Шуберт» більшою мірою тяжів до вокальної творчості, слід зробити висновок, що його приваблювала можливість поєднання музики зі словом. Поняття настроїв – важлива категорія

китайської класичної естетики – знаходить свою розробку в працях Хуан Цзи. «Китайський Шуберт» визначав настрій як категорію музичної естетики: «тут поєднуються реальне і віртуальне середовища при створенні художнього символу, коли розум постає як основа створення художнього задуму твору». Як взірць виразу настрою, Хуан Цзи розглядає власну пісню на слова Су Ши «Ворожбит», у котрій слідував поетичній римі, створивши жанр «німої сцени», вираженої засадами імпресіонізму.

Особливе значення в контексті естетичних думок Хуан Цзи має розгляд питань зв'язків музики і повсякденного життя. Як головне завдання «великого мистецтва», Хуан Цзи тлумачив створення портрету народу і суспільства.

Хуан Цзи розробляв категорії комічного і трагічного відносно музичного мистецтва. Науковець вважав, що трагічне має пробуджувати у людей «жаль, співчуття, печаль»; «комічне призначено демонструвати безглуздя жорстокості, мати соціальний відтінок». Ведуче значення у роботах Хуан Цзи набуває категорія трагічного, аналог якої у роботі Хуан Цзи – «сумний». Фундатор сучасної китайської музичної естетики вважав: сутність трагічного полягає у розкритті конфлікту, «досягненні перемоги, поразки зла».

Як *фундатор новітнього музичного виховання та навчання в Китаї*, Хуан Цзи у «Підручнику по відродженню вивчення музики» (1933 – 1935) та «Підручнику по музиці для середньої школи» виклав основні ідеї щодо музичного виховання у школі. Від імені Учителя, Мудреця надає Хуан Цзи поради щодо навчання як «постійного процесу, що ніколи не закінчується». Викладення основ музичної освіти Хуан Цзи випереджає наведенням системи правил поведінки шляхетної людини у вигляді ланцюга афоризмів, прикладів та порівнянь. Хуан Цзи, вважаючи, що музичне навчання доречно лише для шляхетної людини, надає учням мудрі поради щодо запобігання ганьби, доречні у різних сферах життя та навчання. Китайський Маестро вважав, що перед тим, як засвоювати «Юе-цзин» –

вчення про гармонію звуків, потрібно вивчити «Лі-цзин» – узагальнення думок щодо високої моралі. Наприкінці навчання, на думку Хуан Цзи, музиканту доречно оволодіти «Чуньцю» – лаконічно викладеним знанням про велику праведність, що охоплює всі знання Піднебесної. Загальною метою навчання шляхетної людини має бути самовдосконалення. Найуспішнішим і найрезультативнішим шляхом у навчанні є вчення у найкращого вчителя: «найкоротший шлях у навчанні – це наближення до вчителя», доброго наставника, якого потрібно поважати, – писав Хуан Цзи. Адже, якщо «все життя лише читати книжки, то <...> можна стати лише мало обізнаним інтелектуалом».

За Хуан Цзи, «Шляхетна людина постійно вчиться, перевіряє, аналізує себе. Лише в такому випадку вона стає розумною і не помиляється в справах». Суворим був вирок «китайського Шуберта»: «Учіння – це справа, що потребує усіх сил душі. Хто вчиться і на деякий час зупиняється, той – пересічна людина». Передумовою музичного навчання постає завдання постійного творіння добра, «що формує високу моральність, ясність розуму; лише в такому випадку людині притаманний духовний стан мудреця». За Хуан Цзи, примноження добродійності є умовою розвитку музичного слуху. Як ще одну передумову музичного навчання Хуан Цзи визначає виховання інтелектуала, пізнання радості навчання.

Хуан Цзи привчає учнів вчитися «ходити крок за кроком»: в цьому полягає передумова подолання великої відстані між мрією і метою. Створенню або виконанню великого твору, за Хуан Цзи, має передувати освоєння окремих прийомів, легких п'єс. Учитель вчить учнів старанності і ретельності у навчанні – запоруки успіху в роботі. Висловлюючи концепцію покрокового навчання, Хуан Цзи вчив, що, якщо хтось пройшов великий шлях, але не дійшов до мети хоча би на крок, це не талановита людина.

Викладаючи концепцію навчання, Хуан Цзи вдається до метафор, властивих національній традиції. Наприклад, автор концепції музичного

навчання пише: «Якщо не піднятися на найвищу гору, неможливо зрозуміти висоту неба. Якщо не спуститися до найглибшої печери, неможливо пізнати глибину землі». Показово, що сходження на гору постає як одна з наскрізних тем вокально-хорової творчості композитора (пісня «Ода сходження на гору», ораторія «Вічний жаль»): свої естетичні принципи Хуан Цзи втілював у музичній творчості і власному житті. Подані ним принципи перетворилися на гасла життєтворчості самого композитора. Серед них виокремимо такий вислів композитора і вченого: «Добрі, шляхетні люди, проводьте життя цілеспрямовано, без відволікання, тоді ви станете вольовими і твердими, як скали». Властива Хуан Цзи цілеспрямованість постала заporукою того об'ємного творчого спадку, що залишив «китайський Шуберт» упродовж свого короткочасного земного життя. Принцип, висловлений Хуан Цзи, – «навчання закінчується смертю», підтверджений Учителем на прикладі власного життя. Національна музична освіта, базована на основі застосування принципів європейського консерваторського навчання, засади якої були закладені Хуан Цзи, визначила сутність вивчення музичного мистецтва у Новому Китаї.

Важко перецінити *роль Хуан Цзи – педагога*, який заклав основи сучасної китайської професійної композиторської школи. За сім років викладацької діяльності Хуан Цзи зростив перше покоління національних композиторів Китаю, виховав першу в історії Китаю композиторську школу. На початку 1930-х років декілька обдарованих молодих музикантів цілеспрямовано поступили до Шанхайської національної музичної академії з метою вивчення теорії композиції в класі Хуан Цзи. Серед учнів Хуан Цзи – видатні композитори, які продовжили розвиток національної вокальної та інструментальної музики, – Хе Лютін, Чень Тяньхе, Цзянь Дінсянь, Лю Сюйянь, Тан Сялін, Чжан Дін, Цянь Женькан. Найзначнішу роль серед учнів Хуан Цзи у музичному мистецтві Китаю відіграли перші чотири. Тому у китайській історії музики ХХ століття існує таке стале положення: «Хуан Цзи і його чотири великі учні – Хе Лютін, Чень Тяньхе,

Цянь Динсянь, Лю Сюйянь».

Про формування національної композиторської школи, фундатором якої був Хуан Цзи, засвідчує ряд факторів. Перш за все – історико-художній фактор. Як і Хуан Цзи, його учні представляли «перше золоте століття» в історії китайської художньої пісні, пов'язане з 1930-1940 роки. Для учнів Хуан Цзи, як і для учителя, головним жанром стала китайська художня пісня. Учні Хуан Цзи засвоїли створений учителем стиль китайської художньої пісні, що вирізняється вимогливістю до вибору поезії, строгістю у співвідношенні слова і музики, розвиненістю фортепіанної партії, поєднанням національних і західних традицій.

Поруч з тим, слід зазначити, що учні Хуан Цзи значно звузили той жанрово-стильовий розмах, що був властивий композиторській творчості їх учителя. Для першого національного композиторського покоління головним і єдиним жанром, успадкованим від учителя, стала китайська художня пісня. Саме тут найпоспідовніше було виражено і втілено національну традицію нового музичного стилю. Створені упродовж «першого золотого століття» китайські художні пісні під авторством Хуан Цзи та його учнів набули значення національної класики.

У творчій спадщині «чотирьох великих учнів» Хуан Цзи – Хе Лютін, Чень Тяньхе, Цзянь Дінсянь, Лю Сюйянь – своєрідно відобразився універсалізм творчої особистості Учителя.

Хе Лютін (1903 – 1999) у китайській науці вважається *першим серед великих учнів Хуан Цзи*. Першість Хе Лютіна – найстаршого серед учнів Хуан Цзи – обумовлюється такими причинами. Хуан Цзи і Хе Лютін є майже ровесниками: вчитель був на рік молодший за свого першого учня. З 1931 року Хе Лютін став учнем Хуан Цзи по теорії композиції і гармонії. За обдарованістю та широтою творчого самовиявлення Хе Лютін був близький вчителю, продовжуючи його справу. Якщо Хуан Цзи був не тільки музикантом, але й поетом, Хе Лютін, крім музики, обрав для себе мистецтво живопису. І для Хуан Цзи, і для Хе Лютіна головною справою

життя стала музика, тоді як поезія (для першого з них) або живопис (для іншого) явилися додатковим виразом загального художнього обдарування. Вчителя і учня об'єднують вимогливе ставлення до поетичних текстів, обраних для створення пісень, принцип складення «мелодій-копій» поетичного слова, тяжіння до живописного відтворення музично-поетичного образу. Якщо Хуан Цзи у дитячі роки професійно вивчав національну класичну поезію, то Хе Лютін з дитинства брав уроки музики і живопису в навчальній школі, закінчивши як перший учень художню школу Чанша Юеюнь (1926 р.). Вчитель і учень були близькі один одному і по своїм патріотичним переконанням: 1937 року (останній рік творчої діяльності Хуан Цзи) Хе Лютін брав участь в антияпонській війні. Як і Хуан Цзи, Хе Лютін був не тільки композитором, але і викладачем, вченим, музичним діячем, успадкувавши полівекторність творчої діяльності від свого вчителя. Важливе значення в історії китайського музикознавства мають наукові праці Хе Лютіна, присвячені, зокрема, аналізу композиторської спадщини Хуан Цзи. Після утворення КНР Хе Лютін, як і його учитель, був деканом консерваторії в Шанхаї, успадкувавши через 10 років посаду Учителя після його передчасної смерті. Хе Лютін поширив спеціальну музичну освіту нового типу на середню спеціальну школу, завдяки чому утворилася актуальна і для початку ХХІ століття спадкоємність навчання – від наймолодших музикантів до студентів консерваторії.

Другим серед великих учнів Хуан Цзи прийнято вважати Чень Тяньхе (1911 – 1955). З 1930 року Чень Тяньхе став учнем Хуан Цзи у Шанхайській консерваторії, у якого вивчав теорію композиції. Писати музику другий учень Хуан Цзи почав ще у шкільні роки. Як і Хуан Цзи, він створював не лише ліричні пісні, але і пісні опору японській агресії в Китаї. Чень Тяньхе успадкував головні ознаки пісенного стилю свого вчителя – простоту, вишуканість, строгість структури, етнічний колорит, синтезований з європейською традицією тлумачення жанру художньої пісні.

Значну частину свого життя Чень Тяньхе, чий талант високо був оцінений вчителем, приділив музичній педагогіці. З 1932 року «другий учень Хуан Цзи» викладав в Шанхайському художньому коледжі Сінхуа і провінції Шаньдун, з 1940 р. – у Шанхайській консерваторії, з 1950 р. був призначений професором музичного коледжу Фуцзянь. Другий учень Хуан Цзи багато працював як музичний діяч (у Комітеті музичної освіти, Міністерстві освіти). Відмінною ознакою творчих пріоритетів Чень Тяньхе серед інших учнів Хуан Цзи є його захопленість оперою: працюючи у Пекінському народному художньому театрі, Центральному оперному театрі, він мріяв про створення опер. Оперні плани другого учня Хуан Цзи, як і оперні задуми самого Вчителя, не були реалізовані. Їх втіленню завадила передчасна смерть геніальних музикантів. Якщо припустити, що Хуан Цзи і Чень Тяньхе змогли би реалізувати себе як оперні композитори, то оперний жанр європейського типу дістав би у Піднебесній зовсім іншого розвитку у першій половині ХХ століття.

Третій великий учень Хуан Цзи – Цзянь Динсянь (народ. 1912 року) – наймолодший серед представників композиторського класу Хуан Цзи. Музичну освіту Цзянь Динсянь здобував з 1928 року – спочатку в Шанхайській академії мистецтв, потім (з 1931 року) – в Шанхайській консерваторії, де під керівництвом Хуан Цзи вивчав теорію композиції. Крім композиторського курсу, Цзянь Динсянь вчився також грі на фортепіано в класі Лу Вейдіана і Чахарова. Серед «чотирьох великих учнів Хуан Цзи» Цзянь Динсянь – єдиний, хто, окрім композиторської, дістав також виконавську (піаністичну) освіту.

Робота Цзянь Динсянь музичним редактором у відділі освіти провінції Шеньсі (з 1934 року) виходить за межі структури творчої діяльності, властивої Хуан Цзи. Повернення до Шанхаю у 1936 року обумовило початок занять третього учня Хуан Цзи диригентською справою (керував експериментальним оркестром у Шанхайській аматорській театральній трупі), композиторською діяльністю. Тоді ж розпочалася піаністична

кар'єра Цзянь Динсянь. Як диригент, Цзянь Динсянь також виступив як продовжувач творчої справи Хуан Цзи.

Цзянь Динсянь багато працював як викладач: з 1940 року займав посаду професора, завідуючого відділу теоретичної композиції і фортепіано Національної музичної консерваторії Чунцін. Утворення КНР обумовило призначення третього учня Хуан Цзи професором і завідуючим відділом композиції Центральної музичної консерваторії. Упродовж 1961 – 1983 років Цзянь Динсянь займав посаду віце-президента консерваторії. Таким чином, Цзянь Динсянь, подібно до Хуан Цзи, був знаним музичним діячем, займаючи керівні посади у консерваторіях Китаю. Серед напрямів *наукової роботи* професора Цзянь Динсянь – вивчення китайської народної музики.

Четвертий великий учень Хуан Цзи – Лю Сюйянь (1905 – 1985) – також вирізнявся універсалізмом творчої діяльності. Майбутній композитор та музичний педагог (Тонглян з Сичуані, зараз Чунцін), Лю Сюйянь 1926 року поступив до приватної академії мистецтв Ченду, де навчався грі на фортепіано, скрипці, співу, пізнавав основи композиції. 1930 року молодий музикант у Шанхайському музичному коледжі з 1931 року вивчав теорію композиції в класі Хуан Цзи, гармонію – у Сяо Юмея. Продовжуючи патріотичну творчу діяльність Хуан Цзи, Лю Сюйянь заснував антияпонський музичний журнал «Воєнна пісня». Характерно, що і кіно-музична діяльність Хуан Цзи віднайшла своє продовження в одному з творчих напрямів діяльності Лю Сюйянь: четвертий великий учень Хуан Цзи був музичним консультантом Китайської кіностудії в Чунціні.

Як і Хуан Цзи, Лю Сюйянь також писав вірші, що дозволяє віднести до спільного з його вчителем типу композитор-поет. Як і в творчій спадщині Хуан Цзи, поетична спадщина Лю Сюйянь не відіграла ведучої ролі в доробку «четвертого великого учня» «китайського Шуберта».

Викладацька діяльність Лю Сюйянь, як і його робота музичного редактора, розпочалася 1934 року. Лю Сюйянь займав посаду редактора

Шанхайського товариства музичного мистецтва («Музичний журнал»), головного редактора журналу «Музика», що виходив щомісяця. Лю Сюйянь-педагог пройшов довгий шлях. Викладач музичного класу навчального корпусу в Чунціні, пізніше – доцент кафедри теоретичної композиції, Лю Сюйянь згодом стає професором Національної консерваторії. У різні часи Лю Сюйянь працював деканом Сунанського коледжу, художнього факультету університету Цзянсу, музичного факультету Східно-Китайського педагогічного університету.

Структура універсалізму, властива Хуан Цзи і кожному з чотирьох його великих учнів, має спільні і відмінні ознаки. Об'єднує Хуан Цзи і «чотирьох його великих учнів» первинність значення композиторської творчості; вирізняє поява тих сфер діяльності, що не входила до складу творчого універсалізму «китайського Шуберта».

1.3. Типологія універсальної творчої особистості Хуан Цзи та його «чотирьох великих учнів»

Розробку універсальної творчої особистості у межах китайського музичного мистецтва слід здійснювати за умов урахування специфіки національної художньої культури та історичного часу. Традиційно для китайського мистецтва пріоритетну роль відігравала вокальна культура, основана на єдності мелодичного і поетичного начал. Тому творчий універсалізм китайського композитора, особливо у першій третині ХХ століття, проявляється, перш за все, у вокальному мистецтві.

Розробляючи рівні універсальної творчої особистості у Середній країні 1930-х років, слід враховувати, що напрями виконавського мистецтва європейського взірця в тогочасній китайській музичній культурі лише формувалися, тому не могли проявлятися в діяльності музиканта у повному обсязі. У 1930-і роки європейський тип консерваторської освіти в Китаї також перебував у фазі становлення. Музично-громадська діяльність митця в європейському розумінні цього поняття у китайській

культури 1930-х рр. тільки починала розвиватися, що обумовлює її певні обмеження.

Хуан Цзи, як і Сяо Юмей, – один з перших китайських музикантів, у зв'язку з творчою особистістю якого можуть бути поставлені питання універсальності у сучасному змісті цього поняття.

Що стосується досвіду наукової розробки структури універсальної творчої особистості в контексті китайської музичної культури, то тут слід навести такі дослідницькі приклади. В.Батанов (2016), ставлячи питання універсалізму композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть, розробляє теорію універсальності музичної системотворчості в мистецькій діяльності китайських та корейських композиторів. Зокрема, дослідник зазначає: «Багатоаспектна діяльність композиторів Китаю, що синтезує європейську систему з китайськими традиціями, дозволяє визначити у спектрі універсальності активність композиторів не лише у творчій (композиторській-виконавській), але й у державно-організаційній та педагогічній сферах» [31, с. 8].

Хуан Цзи слід віднести (у відповідності до положень теорії О. Коменди [83]) до типу музиканта-творця, в структурі індивідуальності якого поєднуються шість типів універсальної творчої особистості – композитор, поет, музикознавець, викладач, диригент, музичний діяч. Попри той факт, що, здобуваючи музичну освіту в Пекінському університеті Чиньхуа, де, починаючи з 1916 року, майбутній композитор вчився грати на флейті, фортепіано, гармонії, співав в хорі, Хуан Цзи не приділив у своїй професійній кар'єрі достатньої уваги виконавству.

Рідкісні прояви поетичного обдарування Хуан Цзи як автора віршів до власних вокальних творів постає скоріше виключенням, ніж закономірністю у спадщині композитора, репрезентуючи лише один прояв з системи талантів китайського музиканта. Але у китайському мистецтві поезія становила невід'ємну складову пісенної (вокальної) творчості, віднайшовши розвиток у спадщині Хуан Цзи. Якщо взяти до уваги, що за

національною традицією і постасі поета і композитора об'єднувалися у стародавньому мистецтві, то поетичне обдарування Хуан Цзи складало необхідну ознаку його музичного генія. Підкреслимо, що поетичне обдарування Хуан Цзи не має самостійного художнього значення, виступаючи як додаткова грань його пісенного генія. Але тонке ставлення Хуан Цзи до музичного виразу поетичного рядку дозволяє визначити специфіку його творчого обдарування поняттям *композитор-поет*.

Поетична обдарованість Хуан Цзи виходить за межі системи суто музичного діяльнісного самовираження китайського Маестро, тоді як, згідно концепції О. І. Коменди [83], положення якої закладені в основу даного підрозділу роботи, саме система суто музичних обдарувань обумовлює універсалізм діяльнісних проявів творчої особистості. Отже, з шести видів універсальної творчої обдарованості Хуан Цзи п'ять мають безпосереднє відношення до музичної сфери, а саме: композиторська, музикознавча, диригентська, викладацька, музично-діяльнісна.

Але визначити «діялісно-структурну модель» [83, с. 14] творчого універсалізму Хуан Цзи як п'ятидіялісну [83, с. 15] чи навряд можливо. Таке обмеження обумовлюється наступною причиною.

Хуан Цзи не вистачило життєвого часу-простору для того, щоби розкрити свій диригентський талант: важка хвороба та жорстока смерть перешкодили розвитку цього напряму діяльності першого композитора-симфоніста в історії китайського музичного мистецтва нового стилю. Не більше року композитор очолював створений ним Шанхайський оркестр; при більш сприятливих умовах розвиток симфонічної музики Китаю, як і диригентської складової обдарування Шан Деї, був би успішнішим.

Отже, у підсумку лише чотири сфери творчого самовиразу повноцінно репрезентують структуру універсальної творчої особистості Хуан Цзи в контексті китайської музичної культури. Домінуючими сферами самовиразу у спадщині Хуан Цзи постають: композиторська, наукова, викладацька, музично-громадська види діяльності, в яких проявився

універсалізм обдарування «китайського Шуберта». Універсалізм творчої особистості Хуан Цзи проявився у композиторському мистецтві, музикознавчих працях, викладацькій роботі, музично-громадській діяльності. Як композитор Хуан Цзи створив музику у різних жанрах для різних викладацьких складів, сформувавши новий стиль китайського музичного мистецтва; як науковець сприяв формуванню основ історичного та теоретичного китайського музикознавства, музичної естетики та музичної освіти ХХ століття; як викладач виховав перше покоління національних китайських композиторів, що здобули музичну освіту на батьківщині; як громадський діяч керував музичним факультетом Шанхайського університету, заклавши основи національної музичної освіти. Кожний з чотирьох видів творчої діяльності Хуан Цзи сам по собі набуває універсального масштабу.

Якщо поширити термінологію О. Коменди на особистість китайського музиканта Хуан Цзи, то стане очевидним, що митець представляє тип «класичного універсала», для якого характерно «переважання чотиридіяльнісної структури універсалізму» [83, с. 15]. О. Коменда зазначає, що за умов чотиридіяльнісної структури універсалізму творчої особистості «провідними видами діяльності виступають виконавство, композиція і музикознавство (Г. Берліоз, Б. Барток, З. Кодай)», тоді як в п'ятидіяльній структурі універсалізму «до попередніх видів діяльності додається педагогіка (К. Сен-Санс, С. Танєєв, О. Мессіан)» [там само]. Творча особистість Хуан Цзи має відношення до виявлених українською дослідницею «винятків» в європейському музичному мистецтві у зв'язку з структурою властивого йому універсалізму, оскільки чотирма складовими творчого універсалізму Хуан Цзи постають ті, що мають відношення до чотиридіяльнісної (композиторська, музикознавча) і п'ятидіяльнісної (педагогічна) види діяльності.

На користь відповідності Хуан Цзи типу «класичний універсал» спрацьовує «рання сформованість структури особистості» [там само]:

чотиридіяльнісна структура універсалізму творчої особистості «китайського Шуберта» у кульмінаційному втіленні проявилися, починаючи з 1931 року, коли він одночасно виступав як композитор, музикознавець, педагог і музично-громадський діяч. У всіх цих сферах музичної діяльності він виступав як «піонер», за визначеннями китайських дослідників. Хуан Цзи закладав основи нового музичного стилю у своїй композиторській діяльності, сучасного китайського музикознавства, сформував першу в історії Китаю композиторську школу, спрямовував розвиток музичної освіти Середньої країни. Безперечно, що з позицій історичної відповідності 1930-м рокам, творчу спадщину музикант як фундатора національного китайського музичного мистецтва вирізняє «рівновага всіх видів діяльності» [83, с. 13], що відповідає визначенню властивого Хуан Цзи типу універсалізму (класичний універсал). Але якщо виходити з оцінок, властивих сучасній історико-художньої ситуації (порубіжжя ХХ–ХХІ століть), ведучою сферою діяльності Хуан Цзи постає саме композиторська творчість «китайського Шуберта». З урахуванням зміни історичної ситуації слід зазначити, що Хуан Цзи на сьогодні постає як *універсал-композитор*, що заклав основи нового китайського національного стилю та жанрової системи. Отже, як «провідна діяльність як критерій визначення типу універсалізму творчої особистості», що відзначається «масштабністю, тривалістю, цінністю для митця, його сучасників та нащадків, всередині якої народжуються нові види діяльності» [83, с. 13] у спадщині Хуан Цзи постає саме композиторська творчість. Саме композиторська творчість займає найвищий ступінь в ієрархії напрямів творчої діяльності «китайського Шуберта». Якщо слідувати методології О. І. Коменди у процесі розбудови ієрархії видів творчої діяльності Хуан Цзи, то тут найвищий щабель, безперечно, займає композиція, після чого йдуть педагогіка, музикознавство, музично-громадська діяльність. У такому випадку Хуан Цзи слід тлумачити як «універсала-композитора» [83, с. 15], який приділяв увагу і виконавській

діяльності (диригентська складова універсального обдарування «китайського Шуберта» не розгорнулася повною мірою).

Творча спадщина Хуан Цзи відповідає тлумаченню категорії «культурно-мистецька діяльність» як творчого процесу – фундаментальної основи «активності людини як суб'єкта, що є творцем свого життєвого шляху» [84, с. 7].

Представники китайської композиторської плеяди з «чотирьох великих учнів Хуан Цзи» успадкували від вчителя властиві йому особливості творчого універсалізму. Для кожного з них найважливішим було композиторське мистецтво. Але, якщо творчу діяльність Вчителя було сфокусовано у семирічній період, то час-простір, наданий долею його учням, був, на щастя, більш розлогим, що обумовило «схединчатість» (за О. Комендою) процесу формування творчих індивідуальностей представників першого композиторського покоління в історії музики Китаю ХХ століття. У творчій спадщині Хуан Цзи, на відміну від його учнів, проявилася одночасність вияву талантів його багатогранної натури.

Перший учень Хе Лютін – композитор, живописець, вчений, викладач, музичний діяч – за умов вилучення поза-музичної сфери діяльності (живописної), як і Хуан Цзи, має бути віднесений до чотиридіяльнісного типу структури універсалізму. Структура видів музичної діяльності Учителя і учня повністю співпадає.

Другому учню Хуан Цзи – Чень Тяньхе – композитору, викладачу, музичному діячу – властива тридіяльнісна структура особистості. Чень Тяньхе успадкував від свого вчителя (на відміну від його першого учня) три напрями діяльності – композиторський, викладацький, музично-діяльнісний, тоді як науковий діяльнісний напрям залишився поза межами професійних інтересів другого учня Чень Тяньхе. Натомість, як музичний діяч Чень Тяньхе проявив себе надзвичайно вагомо. Його організаторська праця у Комітеті музичної освіти, Міністерстві освіти Національного уряду, у Пекінському народному художньому театрі та

Центральному оперному театрі уможливилося розгляд цієї творчої особистості у відповідності типу «універсал-громадянський діяч». Однак найяскравіше сяє саме композиторський геній Чень Тяньхе, вихований Хуан Цзи.

Шестидіяльнісна структура особистості *Цзянь Динсянь* – композитора, виконавця (піаніста і диригента), музичного редактора, викладача (теоретичної композиції і фортепіано), науковця, музичного діяча – привносить до школи Хуан Цзи такі напрями, як виконавський і редакторський.

Семидіяльнісний тип структури творчого універсалізму *Лю Сюйань* – композитора, педагога, виконавця (піаніста, скрипаля, співака), музичного критика і редактора журналу, музичного консультанта Китайської кіностудії в Чунціні, музичного діяча – розширив сфери музичної діяльності першого покоління китайських музикантів. Універсальна творча особистість Хуан Цзи була для учнів його класу тим прикладом, на основі якого різнобічне розкривалась їх власне обдарування.

Якщо узагальнити спостереження щодо напрямів музичної діяльності Хуан Цзи та його чотирьох великих учнів як універсальних творчих особистостей китайської культури, що сформувалися у 1930 роки, то слід дійти висновку щодо того, що об'єднуючою всіх п'ятьох музикантів є композиторська праця, як і належність до періоду «першого золотого століття» в історії китайської художньої пісні. Віддзеркалення чотиридіяльнісного типу універсалізму Хуан Цзи відповідає спадщина його першого учня Хе Лютіна. Звуження напрямів творчої діяльності у спадщині Чень Тяньхе, для якого характерна тридіяльнісна структура обумовлена захопленістю другого учня Хуан Цзи музично-громадською діяльністю. Шестидіяльнісна структура особистості *Цзянь Динсянь* і семидіяльнісний тип структури творчого універсалізму *Лю Сюйань* сприяють розширенню тієї чотиридіяльнісної основи, що було закладено

Шан Деї.

Висновки до Розділу 1

У визначенні історико-художнього часу Хуан Цзи як перехідної доби в історії Китаю було задіяно положення праць М.Бабенко-Жирнової, Т. Мартинюк, С. Садовенко. Основані на аналізі європейського філософського та художнього матеріалу, наведені наукові праці мають значний узагальнюючий потенціал у визначенні перехідної доби як «синтетичної наукової проблеми» [107, с. 4], завдяки чому уможлиблюється поширення ознак перехідності, вміщених в них, на реалії китайського буття 1930-х років.

Взаємодія ознак політично-територіальної кризи і переломних подій у музичній культурі Китаю у 1930-х років відповідає загальному тлумаченню сутності перехідної доби у науковій літературі. У 1930-і роки в Китаї відбувалися «культурно-історичний переворот, зміна цінностей, кардинальна переорієнтація думок та настроїв людства, відповідно до нових запитів часу». відкритість культури [107, с. 10], «руйнування традиційного хронотопу, криза державної свідомості», «зміни у співвідношеннях між формами та рівнями художнього мислення, перегрупування естетичних ознак», «пошуки нового змісту мистецтва» (за С. М. Садовенко [133]), тобто комплекс якостей, що відповідає змісту перехідної доби. Перехід від Старого до Нового Китаю, сучасником якого був Хуан Цзи, відобразився в зміні суспільних парадигм як в державному масштабі, так і в музичному мистецтві. 1930-і роки в історії Китаю відобразили й таку загальну ознаку перехідності у мистецтві, як породження у наслідок суперечливості «золотого віку», що проявився у першому розквіті китайської художньої пісні. Середина країна перебувала у своєрідному «духовному стрибку» від середньовічного Китаю до Китаю Новітньої доби.

Творчу постать Хуан Цзи розглянуто як героя перехідної доби, який

заклав основи національного музичного мистецтва нового типу, був не тільки музикантом, але й громадянином: автор «пісень опору» («спасіння») призивав до супротиву загарбникам.

Долю творчої спадщини Хуан Цзи вирізняє докорінна переоцінка упродовж ХХ століття. Прижиттєві схвальні оцінки, як і початкові помертні судження щодо його творчої діяльності, були викоренені під час «культурної революції», коли першопроходьця у сфері нової китайської музичної культури (за Лю Юйцін) вважали зрадником національних інтересів. Переломний етап у тлумаченні історико-художньої ролі Хуан Цзи у національній китайській культурі настав у 90-і рр. ХХ століття, коли композитора, вченого та викладача було реабілітовано, а його визнання як засновника нової національної композиторської школи Китаю затвердилося. У зв'язку з суперечливістю помертної долі особистості та спадщини Хуан Цзи доба «китайського Шуберта» не обмежується 1930 роками. Відродження особистості і творчості музиканта, починаючи з 1990 р., слід вважати другою добою Хуан Цзи, коли відбулося його тріумфальне повернення до національної культури. В особистості та спадщині Хуан Цзи як відображенні перехідної доби втілилися потреби часу. Час потребував появи такої особистості, яка би сформувала основи майбутнього розвитку національної музичної культури, яка б володіла універсальною обдарованістю. Особистості Хуан Цзи притаманні і понад-часове значення, що вперше було відчуте через 60 років після закінчення доби композитора.

Подано аналіз складових універсальної творчої особистості Хуан Цзи та його «чотирьох великих учнів». *Хуан Цзи-композитор* посприяв затвердженню китайського романтизму і імпресіонізму, специфікації композиційних принципів та положень західно-європейської теорії та історії музики, виходячи з потреб китайського музичного мистецтва. Визначено роль Хуан Цзи у створенні «*Liede*-ситуації» [204], закладанні принципів вокальної поліфонії та гармонічного мислення, жанрових основ вокально-хорового мистецтва (китайська художня пісня, вокальні ансамблі,

сольні пісні для дітей, розвиток вокально-хорової поліфонії, перша в історії китайської музики ораторія «Вічний жаль»), традиції рівнозначного тлумачення віршів традиційних і сучасних поетів. Хуан Цзи належить честь формування *національних музичних стилів*, обумовлених завданням виразу емоційного стану та художнього змісту твору – китайського трагічного стилю та китайського ліричного стилю. Англomовні пісні, створені Хуан Цзи, виняткові в контексті китайської вокальної творчості ХХ століття. З ім'ям Хуан Цзи пов'язано формування засад «китайської поліфонії», *основ симфонічної музики* (увертюра «Ностальгія», 1929, п'єса «Ілюзорне місто», 1930), що стали знаковими у процесі розвитку симфонічного мислення композиторів Піднебесної.

Хуан Цзи заклав основи історії та теорії китайського музикознавства, музичної естетики та музичної педагогіки, успадкувавши здобутки європейської музичної науки. Засновник історизму в китайській музичній науці тлумачив музичне мистецтво як вираз життя історичної доби, підкреслюючи роль історичного фактору в усвідомленні краси мистецького стилю, оцінці художніх творів. Творча свобода музиканта, за Хуан Цзи, обумовлена знанням історії музики. Як теоретик національного музичного мистецтва, Хуан Цзи розглядав проблему пристосування західних теоретичних і практичних методів композиції до китайської професійної музики, розкриваючи теми західного розуміння тональності, метру, ритму, мелодики, ладу, тональності, відхилення, модуляції, форми, змісту, стилю.

Створення національного музичного стилю, за Хуан Цзи, мало спиратися на «західні технології», інтеграцію східної і західної традицій у виборі композиції, мелодії, ритму, гармонії, формотворення. Душа китайської нації мала віднайти свій вираз у західних композиційних структурах. Націоналізація західних інновацій та їх поглинання тлумачилися як умови створення нового китайського стилю. Осмислюючи баланс східного і західного у процесі створення національного стилю,

композитор підкреслював: «китайська музика не має бути копією іноземних традицій, вона має втілювати кров і душу китайського народу, але базуватися на західній техніці композиції».

Як музичний естетик Хуан Цзи, базуючись на європейських традиціях, вивчав проблеми краси, сутності, жанрових типів та суспільних функцій музичного мистецтва, розподіляв емоції (настрої) на види, вирішував проблеми співвідношення комічного і трагічного, змісту і форми художніх творів, «чистої» і програмної музики, мистецтва і повсякденного життя. Виховання *людини естетичної*, свідомість якої не буде звуженою традиційними обмеженнями, Хуан Цзи вважав метою своєї праці як музичний естетик. До китайської музичної естетики було залучено категорії європейської романтичної традиції.

Хуан Цзи виклав поради для навчання як «постійного процесу, що ніколи не закінчується» як умову формування шляхетної людини, мета якої – постійне самовдосконалення. Передумовою музичного навчання, за Хуан Цзи, є примноження добродетності, виховання інтелектуала, пізнання радості навчання, постійне творіння добра з метою досягнення стану мудреця. Підсумковий принцип Хуан Цзи-вченого – «навчання закінчується смертю» – підтверджений Учителем у власному житті.

Роль Хуан Цзи – педагога полягає у закладенні основ сучасної китайської професійної композиторської школи, зрощенні першого покоління національних композиторів Китаю, серед яких особливе значення належить чотирьом великим учням музиканта – Хе Лютні, Чернь Тянь, Цяць Линянь, Лю Сивань, які представляють «перший золотий вік» в історії китайської художньої пісні. У творчій спадщині «чотирьох великих учнів» Хуан Цзи своєрідно відобразився універсалізм творчої особистості Учителя.

У відповідності до положень теорії О. І. Коменди, Хуан Цзи віднесено до типу музиканта-творця, в структурі індивідуальності якого поєднуються чотири типи універсальної творчої особистості – композитор,

музикознавець, викладач, музичний діяч. Поетичний дар «китайського Шуберта» дозволив визначити специфіку його обдарування як композитора-поета. В особистості Хуан Цзи представлений тип «класичного універсала», для якого характерно «переважання чотиридіяльнісної структури універсалізму» (за О. Комендою [83]), «рання сформованість структури особистості» [там само], «рівновага всіх видів діяльності» [83, с. 13]. З позицій сучасної історико-художньої ситуації, ведучою сферою діяльності «китайського Шуберта» постає композиторська творчість. Хуан Цзи на сьогодні постає як *універсал-композитор*, який заклав основи нової китайської жанрово-стильової системи. Композиторська творчість займає найвищий ступінь в ієрархії виявів творчої діяльності «китайського Шуберта», після чого йдуть педагогіка, музикознавство, музично-громадська діяльність.

Представники китайської композиторської плеяди – «чотири великих учня Хуан Цзи» успадкували від вчителя якість творчого універсалізму. Для кожного з них найважливішим було композиторське мистецтво. Але, якщо творчу діяльність Вчителя було сфокусовано у семирічній період, то час-простір, наданий долею його учням – більш розлогий, що обумовило «сходінчастість» процесу формування творчих індивідуальностей представників першого вихованого в Китаї композиторського покоління.

Хе Лютін (перший учень Хуан Цзи) – композитор, живописець, вчений, викладач, музичний діяч – за умов вилучення поза-музичної сфери діяльності (живописної), як і його учитель, віднесений до чотиридіяльнісного типу структури універсалізму. Структура видів музичної діяльності Учителя і учня співпадає.

Другому учню Хуан Цзи – Чень Тяньхе – композитору, викладачу, музичному діячу – властива тридіяльнісна структура особистості (науковий діяльнісний напрям залишився поза межами його професійних інтересів). Різнопланова музична діяльність Чень Тяньхе (праця у Комітеті музичної освіти, Міністерстві освіти Національного правительства, Пекінському

народному художньому театрі та Центральному оперному театрі) уможлиблює розгляд цієї творчої особистості як «універсала-громадянського діяча».

Структура особистості третього учня Хуан Цзи *Цзянь Динсянь* – композитора, виконавця (піаніста і диригента), музичного редактора, викладача (теоретичної композиції і фортепіано), науковця, музичного діяча визначена як шостидіяльністьна. До школи Хуан Цзи були додані виконавський і редакторський напрями.

Семидіяльністьний тип структури творчого універсалізму *Лю Сюйань* (четвертого учня Хуан Цзи) – композитор, педагог, виконавець (піаніст, скрипаль, співак), музичний критик і редактор журналу, музичний консультант Китайської кіностудії в Чунціні, музичний діяч засвідчує подальше розширення меж особистісного універсалізму серед представників першого покоління китайських музикантів – чотирьох великих учнів Хуан Цзи. Шестидіяльністьна структура особистості *Цзянь Динсянь* і семидіяльністьна, властива *Лю Сюйань*, розширюють чотиридіяльністьну основу універсалізму, закладену Шан Деї.

Творча спадщина Хуан Цзи, «модель структури різновекторної культурно-мистецької діяльності» якого постає як «система взаємозалежних видів діяльності» [84, с. 9], а саме, композиторської, музикознавчої, викладацької, музично-діяльністьної, набула варіативного втілення у творчості його «чотирьох великих учнів».

РОЗДІЛ 2.

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ХУАН ЦЗИ – «КИТАЙСЬКОГО ШУБЕРТА»

2.1. Історико-художнє значення вокальної творчості Хуан Цзи у контексті «століття пісень»

До історії китайського музичного мистецтва ХХ століття увійшло під назвою «століття пісень». Такої назви ХХ століття набуло у зв'язку з формуванням та розвитком китайської художньої пісні, сформованої під впливом німецького аналогу. Однак визначення ХХ століття потребує певного коригування. По-перше, якщо дотримуватися хронологічних рамок, протягом ХХ століття зі «століттям пісень» слід пов'язувати приблизно сімдесят п'ять років, оскільки лише з другої половини 1920-х років цей жанр здобув поширення на китайській землі. По-друге, у ХХ столітті містяться два «золоті століття» у розвитку жанру китайської художньої пісні: перше охоплює 1920 – 1940 рр., друге – 1980 – 1990 рр. «Століттю пісень» властивий перерваний розвиток в історії жанру, оскільки в структурі ХХ століття існували «паузи» між періодами розквіту.

Метафоричне за змістом поняття «століття пісень», потребуючи хронологічного коригування, зберігає свою актуальність у музичній китаїстиці наших днів. Завдяки композиторам, творчість яких поєднала ХХ і ХХІ століття (в їх число входять «перший серед сучасників» – Шан Деї [163] і Інь Цінь – «китайський Шуберт ХХІ століття»), «пісенна хвиля» знайшла своє продовження в третьому тисячолітті, охопивши до теперішнього часу майже століття. Отже, логічно розповсюдити поняття «століття пісень» і на два перші десятиліття ХХІ століття. Виходячи з реалій ХХІ століття, під поняттям «століття пісень» слід розуміти і

історичний шлях розвитку китайської художньої пісні від 1920 до 2020 рр. Отже, множинність сенсів визначає зміст поняття «століття пісень», яке можливо тлумачити і як виключно ХХ століття, і як два історичні періоди в його складі, і як сторічний період від 1920 до 2020 років у розвитку вокального жанру, що в Китаї набув значення національного.

Вокальна творчість Хуан Цзи належить «першому золотому століттю» в історії китайської художньої пісні, тобто 1920-1940 рокам. З творчістю Хуан Цзи пов'язується історико-художнє формування «*Liedesituation*» в Китаї, сутність якої полягає в розквіті китайської художньої пісні, в основі якої закладено жанрові основи німецької *Kunstlieder*.

У творчості Хуан Цзи китайську художню пісню представляють вокальні мініатюри, тематичний вокальний цикл («Пісні спасіння»), вокально-ансамблеві і хорові твори (зокрема, «Національний прапор в'ється»). Окреме місце займає «Пісня про закони неба» – найбільш розгорнений твір у вокальному спадку композитора (в жанрі балади). Навіть перша в історії Китаю ораторія, створена Хуан Цзи у 1931 – 1932 роках, має ознаки пісні (про що засвідчує, зокрема, один з її можливих перекладів – «Пісня вічного жалю»). Отже, у добу Хуан Цзи жанрові обрії китайської художньої пісні охоплюють вокальну мініатюру, баладу, вокальний цикл і (у метафоричному змісті) ораторію.

Згідно Вей Дзюнь, «Відомості про музичну культуру Китаю залишаються обмеженими», а «вокальне мистецтво, що становить дев'яносто процентів від загальної музичної спадщини, все ще знаходиться поза сферою уваги науковців» [47]. Співвідношення пізнаного і непізнаного в китайському вокальному мистецтві ХХ – ХХІ століть поширюється як на музикознавство національне, так і європейську

музикознавчу синологію, зокрема, ту, що формується в українському науковому просторі. Недостатність вивчення китайської вокальної культури в європейській науці слід пояснити наслідками закономірності, встановленої видатним вченим-синологом В.Алексєєвим майже дев'яносто років тому. В статті «Китайський поет про китайську музику», що вийшла друком 1934 р. (тобто, за життя Хуан Цзи), В. Алексєєв підкреслював, що, на відміну від вивчення китайського мистецтва «в областях фарфору і живопису, частково, архітектури», китайська музика, як і всяка інша «східна музика» [1, с. 242], довгий час залишалася поза увагою європейців, які цікавилися нею «в останню чергу як мистецтвом, що набагато важче осягається і охоплюється, ніж всі інші» [там само]. До складнощів вивчення китайської музики, з якими стикається європейський вчений, В. Алексєєв відносив боротьбу китаїста-музиканта «з самим собою», «подолання своїх оцінок» (сталого традиційного підходу) [72, с. 243]. На думку авторитетного синолога, «вірним шляхом», що дозволить досягти «наукової об'єктивності», «ширшого, глибшого й впевненішого розуміння дуже складного явища» – китайської музики, «служить уміле і вдумливе відношення до естетичних оцінок самих китайців, які пристрасно люблять свою музику, її вивчають і поетизують» [там само]. У відповідності до настанови В. Алексєєва, в даній роботі важливе місце займає вивчення праць китайських музикознавців, присвячених спадщині Хуан Цзи. Закладені в них шляхи осягнення творчості «китайського Шуберта» мають значне місце у формуванні концепції дослідження, що пропонується.

За роки, що пройшли від часу написання статті В. Алексєєва, у китайському вокальному мистецтві і музикознавчій синології відбулися значні зміни. В. Алексєєв мав на увазі музику виключно національної

китайської традиції, тоді як, починаючи з 1920-х років, зокрема, завдяки Хуан Цзи, почав формуватися новий тип китайського музичного мистецтва, базований на переусвідомленні європейських традицій. Особливе значення в системі китайської музики належить вокальній ліриці, що була заснована її фундаторами на традиціях європейського романтизму. Китайська вокальна лірика, починаючи з 1920-х рр., постає як певне «пограничне явище», в якому спостерігається своєрідне «перехрестя» європейських і національних художніх традицій. У зв'язку з цим, вивчення китайської вокальної лірики з позицій взаємодії європейської понятійно-методологічної системи і традицій китайського музикознавства представляється актуальним і результативним з точки зору подальшої розробки основ європейської музичної синології в цілому і розвитку китайської національної музичної науки. Склалася передумова для подолання розриву в розумінні китайської музики європейськими митцями і вченими.

Подоланню розриву між китайською і європейською музичними традиціями сприяли наукові праці другої половині ХХ – початку ХХІ століть. Серед них, зокрема, роботи Н. Шахназарової [187], І. М. Юдкіна [197], Лю Бінцяна [95]. Дослідники шукають шляхи вивчення основ національного китайського музичного мистецтва, зокрема, завдяки порівнянню з західною традицією, залученню до вивчення китайської музики методології та термінологічного апарату, сформованому в європейському музикознавстві.

Не дивлячись на те, що в українському музикознавстві рубежу ХХ – ХХІ відбувся справжній «вибух» наукового інтересу до китайського музичного мистецтва і, перш за все, до його вокальної сфери,

«відставання» в області вивчення китайської музики, в порівнянні з засвоєнням інших мистецтв, збереглося до наших днів. Актуальним завданням науки про музичне мистецтво Китаю, починаючи з 1920-х років, є, з однієї сторони, вивчення традиційної національної культури, та, з іншої, розробка шляхів специфікації національних традицій з метою їх уведення до світової музичної культури. Хоча у пошуках оновлення китайські композитори останньої третини ХХ – початку ХХІ століть зверталися до класичних та новітніх західних технологій, їх головним завданням залишалось збереження національного характеру, відповідність вокальних творів вічним темам національної філософії та мистецтва.

Досягши поширення, високого рівню розвитку в стародавньому Китаї, вокальне мистецтво зберегло своє висхідне значення «першомузики» в художній культурі Піднебесної ХХ – ХХІ століть, де людський голос має значення найстародавнішого музичного інструменту.

В історії першого китайського «століття пісні» (1920 – 1940-і роки) вокальній спадщині Хуан Цзи належить чільне місце. Вокальна творчість у відповідності до положення, висловленого Хуан Цзи в праці з музичної естетики («Китай – країна поезії»), відповідає найхарактернішим властивостям творчої спадщини композитора.

Взірцем і прообразом китайської художньої пісні для Хуан Цзи стала шубертівська *Kunstlied*. Не випадково Хуан Цзи став першим композитором Китаю, який сформував «*Liede*-ситуацію» у Китаї, набув загальне ім'я «китайський Шуберт», у подальшому успадковане його найталановитішими нащадками. Отриманню загального імені Хуан Цзи сприяли властиві вокальним творам китайського композитора романтичний тип світовідчуття, виразний мелодизм, тлумачення партії

фортепіано, звернення до досконалого поетичного прообразу, його композиторська інтерпретація. Крім того, за своїм історико-художнім значенням класик «першого золотого століття» в історії китайської художньої пісні відповідає творчій індивідуальності Ф. Шуберта. Подібно до віденського романтика, вокальна творчість якого стала втіленням раннього австро-німецького романтизму, Хуан Цзи став фундатором китайського романтизму доби «першого золотого століття» в розвитку китайської художньої пісні, сформував китайський пісенний (ширше – вокальний) стиль, оснований на синтезі європейських і національних традицій, єдності та різноманітності стилістичних елементів, безпосередніх взаємозв'язків між поетичним текстом і мелодією, породженою інтонацією прочитання віршів. Європейські жанрові засади та прийоми розвитку були підкорені закономірностям національної музичної мови; лише іноді композитор переосмислював форму вірша на користь музичної форми. У підсумку у піснях Хуан Цзи були сформовані основи національної «музики поезії», що були успадковані подальшими поколіннями китайських композиторів.

У творчості Хуан Цзи – генія «першого золотого століття» в історії китайської художньої пісні – сформувалося його поліжанрове тлумачення. Упродовж «першого золотого століття» формотворення китайської художньої пісні удосконалювалося, набувши сталих ознак у «другому золотому столітті», зокрема, у творчості Шан Деї (див. роботу Цао Хе [163]). Вокальні твори Хуан Цзи, що нерідко охоплюють лише декілька рядків вокально-фортепіанної «партитури», демонструють висхідну близькість вокальної мініатюри та китайської художньої пісні. Ті пісні Хуан Цзи, що базуються на взаємодії незмінності музичного матеріалу і

змінах поетичного тексту, репрезентують своєрідно утворену куплетність як ознаку пісенної форми. До вокальних творів такого роду, зокрема, мають відношення «пісні опору», створені композитором на знак протесту проти вторгнення Японії до китайських земель 1931 р.

У вокальній спадщині Хуан Цзи створено строгий вокальний стиль, суворі структура, досконала техніка, яскраві музичні образи, з «гладкою» (тобто, «ласкавою та тонкою») мелодією, ідеально поєднання музичної мови і поезії, вокальної і фортепіанної партій. В художніх піснях Хуан Цзи, за спостереженням Чжао Юань Рен, «розташування китайських ієрогліфів досконало відповідає мелодії», що обумовило такий висновок дослідника: «серед сучасних композиторів вокальна творчість Хуан Цзи найбільш строго відповідає національним традиціям співвідношення слова і музики». Відповідність вокальної творчості Хуан Цзи національним ідеалам вокального мистецтва обумовило набуття композитором статусу найбільш виконуваного майстра пісні в сучасному Китаї.

2.2. Художній світ вокальних мініатюр Хуан Цзи на вірші класичних китайський поетів

Хуан Цзи, в творчій особистості якого поєднувалися обдарування поета і композитора, завдяки чому талант митця примножувався, поставав як втілення характерного для стародавнього Китаю художника – автора музично-поетичних творів. Не випадково, що вокальну творчість Хуан Цзи дослідник спадщини композитора і його «третьої великий учень» Лю Сюйянь визначає як «поетичну музику». Універсальна обдарованість Хуан Цзи – поета і композитора – втілювалася у вокальних творах – вірцях «поетичної музики». Чуйний до поезії, Хуан Цзи особливу увагу приділяв віршам класиків китайської поезії – Су Ши, Лі Бо, Ван Шо, Бо Цзюйї. Саме тут Хуан Цзи знаходив витoki поетичного і композиторського натхнення. В

поезії геніїв китайського середньовіччя Хуан Цзи надихала єдність поетичного слова і живописного пейзажу, принцип втілення почуття крізь пейзаж, «рухомого пейзажу», цілісно відтвореного крізь рух у часі.

У вокальних творах Хуан Цзи відображений тип художнього світовідчуття, властивий стародавній пейзажній китайській ліриці. Характерним для поета-музиканта є не стільки запозичення, скільки розвиток традицій стародавньої національної культури. Творчі індивідуальності старовинних китайських музикантів-поетів і композитора-поета 1930-х років об'єднує характерний тип новаторства, що збагачує традиції національного мистецтва. Але, якщо у творчості музикантів-поетів стародавнього Китаю збагачення традицій не виходило за межі національної культури, то Хуан Цзи здійснював нововведення не тільки зсередини, але й ззовні національних традицій, шляхом привнесення до нього європейських досягнень. Звернення Хуан Цзи до творчості класичних поетів Китаю обумовлено типологічною спільністю діб, які вони представляли – переломних у житті суспільства, історії національного мистецтва. Якщо у творах геніїв китайського середньовіччя домінував поетичний самовираз, то в вокальній творчості Хуан Цзи, окрім саморозкриття, важливе значення набуває втілення тем і настроїв, що турбували його сучасників (національні патріотичні пісні, пісні опору і спасіння).

У піснях Хуан Цзи на вірші середньовічних поетів Китаю відображена властива національному мистецтву афористичність форми – втілення багатогранного розуміння мудрості як наслідку об'єднання філософії і поезії. Афористичність набуває значення принципу художнього мислення Хаун Цзи, втіленого у піснях на вірші поетів класичної давнини. Афоризм як думку, висловлену в гранично ємній і стилістично досконалій формі, вирізняє глибина сенсу і лаконізм його оформлення. Якщо фраза, що набуває значення афоризму, немов би «виривається» з поетичного контексту, перетворюючись на цитату, що має самостійне «ходіння» в

мистецтві і житті, то відібрані композитором вірші являють собою свого роду ланцюг афоризмів як формул мудрості: афористичність знаходить загально-якісний, абсолютний характер, стаючи принципом художнього мислення. Хуан Цзи уникав звернення до тих афористично оформлених віршів класичних китайських поетів, які (як це властиво даному художньому типові мислення) містять повчальний вивід. Натомість, композитор залучає той тип афоризму, що містить оцінку явищ оточуючого світу. Афористичний тип художнього мислення, притаманний поетичним текстам, обраним Хуан Цзи, знаходить своєрідне втілення в композиторському прочитанні. Тяжіючи до всеосяжної форми вокальної мініатюри, «китайський Шуберт» оперує інтонаціями-формулами як квінтесенцією художнього сенсу. Музичні інтонації-формули вирізняються, як і афористичний поетичний текст, єдністю простоти викладу і нескінченною глибиною концентровано вираженого вмісту. Вокальні мініатюри Хуан Цзи набули значення інтонаційно втіленого принципу «ланцюгу афоризмів», властивого класичній китайській поезії.

Композитор тяжів до художнього втілення образу героя-поета, якому в «усамітненні <...> відкривався справжній стан речей» [88]. Характерне для китайської класичної поезії тлумачення усамітнення як умови «очищення духу, творчого осяяння», а споглядання природи – як способу «найповнішого наближення до Абсолюту» [там само] Хуан Цзи відобразив в пісенній формі.

Класик китайської музики першої третини ХХ століття створив вокальні мініатюри на вірші класичних поетів епох Тан і Сун як взірці високого художнього стилю у традиційній китайській культурі. Створені Хуан Цзи пісні «Пливти у човні» (1933, на вірш Лі Бо) «Квітка — не квітка» (1933 г., на вірш Бо Цзюйї), «Ода сходження на вершину» (1934 г., на вірш Ван Шо), «Бажав би знати своє майбутнє. Ворожбит» (1935, на вірш Су Ши) є доскональними вокальними аналогами шедеврів класичної китайської поезії.

У піснях Хуан Цзи на вірші класичних поетів проявився специфічний творчий метод, що, за Го Ін, полягає у зверненні до прийому «слова-копії» [208]. Його сутність полягає в підкресленні засобами вокальної мелодії виразової сили поетичної інтонації читання віршів, будуванні вокальної лінії на основі традиції, властивої класичній поезії. Однак у піснях Хуан Цзи притаманний прочитанню класичних віршів прийом «слова-копії» набуває суто музичного одухотворення, що відбувається, зокрема, завдяки красномовній фортепіанній партії, що надає вокальній мелодії психологічного контексту – втілення художнього світу композитора-інтерпретатора.

У вокальних мініатюрах Хуан Цзи на вірші класичних китайських поетів спостерігається стрімке розгортання стадій художнього зростання творчого стилю композитора, що унаочнюється в поглибленні поетичного змісту, розширенні ролі фортепіано, впливу європейських традицій. Одночасно зі створенням вокальних мініатюр на вірші класичних китайських поетів композитор створює вокальний цикл на вірші сучасних йому поетів Вей Ханьжан і Лун Чи («Три бажання троянди») [155], ораторію «Вічний жаль», вокальна драматургія котрої також спирається на прийом «слова-копії». Отже, стрімкий творчий розвиток генія китайської музики не обмежувався зверненням до вокальних мініатюр.

Вокальна мініатюра Хуан Цзи «Пливти в човні» (1933) написана на вірш Лі Бо (701 – 762 рр.) – поета династії Тан. VIII століття – добу «поета-святого», «безсмертного поета, скинутого з небес» (за виразом Хі Чжичжан, старшого сучасника «прибульця ззовні» Лі Бо [151, с. 21]) і добу Хуан Цзи об'єднує приналежність до «золотих століть» у розвитку китайського мистецтва. VIII століття набуло значення «золотого» у зв'язку з розквітом поезії; 1930 роки входять до «першого золотого століття» в історії китайської художньої пісні [155]. Прихильність до творчої спадщини Лі Бо з боку Хуан Цзи слід обумовити як спільним тяжінням до розкриття внутрішнього світу через споглядання картин природи, так і властивим

китайським митцям лицарства, що виражається у розкритті художньої теми захисту вітчизни і знедолених («пісні спасіння» утворюють особливий напрям у творчості композитора як сучасника воєнного конфлікту у Піднебесній).

В основу вокальної мініатюри Хуан Цзи поклав шедевр пейзажної лірики Лі Бо – «Плити у човні». Віршований «пейзаж душі» втілений у «поезії гір і вод» (жанр шаншуй): для мандрівного лицаря спілкування з природою було приводом для філософських роздумів. У чотиривірші поет втілює ідею руху від гірських вершин до річного простору. За С. Топорцевим, топоніміка у віршах Лі Бо відповідає ландшафту району середньої течії річки Чу – малої батьківщини поета [151]. У відтвореному в вірші «Плити у човні» мандрівного поета VIII століття гірсько-річному пейзажі присутній мотив милування красою рідної землі:

«Залишаючи білого імператора серед кольорових хмар,
Тисячу лі по річці ми пройдемо до вечора.
З двох берегів крики мавп не чути
Легкий човен вже обминув тисячі гір, що повторюються»
(переклад Чень Менмен).

Вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірш Лі Бо (Andante, G-dur, 2/4, 16 тт.) властиві характерні для китайської омузиченої поезії ознаки: гармонія душевного і природного спокою, зовнішнього і внутрішнього станів ліричного героя – мандрівника і філософа, який споглядає красу навколишнього світу в русі. Ознакою омузиченої поезії у вокальній мініатюрі Хуан Цзи є відповідність мелодичного руху, побудові музичних фраз поетичним рядкам чотиривіршу Лі Бо. Як і у поетичному оригіналі, в вокальному творі «китайського Шуберта» спостережені два періоди, кожен з яких розподілений на два речення. Так виникає проста безрепризна двох-частинна форма. Відхилення у тональності I ступеню спорідненості (*D-dur; a-moll*) вказують на впливи європейської гармонії. Хвильоподібний мелодичний рух вокальної партії, дубльований у басовому голосі партії

фортепіано, відображує характерну для «поезії гір і вод» графему поступових сходжень і нисходжень. Двічі у діапазоні чистої октави хвильова вокальна мелодія описує повне «коло», метафорично відображуючи зв'язок гір і води, наближуючись до *музичного шаншуй*. У мікросвіті мініатюри Хуан Цзи – Лі Бо відображений неосяжний китайський космос з властивим його хронотопу взаємопроникненням вертикального (гірського) і горизонтального (вода) зрізів.

Змістовна єдність віршів Бо Цзюйї і Ван Шо, що склали поетичну основу декількох вокальних мініатюр Хуан Цзи на вірші поетів стародавнього Китаю, обумовлена спільністю художніх образів весни, хмар, туману, духовного стремління зупинити невллове, ілюзорність видінь. Окрім спільності художніх образів в поетичному тексті, досягненню смислової єдності вокальних мініатюр сприяє спільна тональність (D-dur).

Вокальна мініатюра Хуан Цзи на вірші Бо Цзюйї «Квітка — не квітка» (1933) відображує світ видінь та ілюзій, що відкривається погляду ліричного героя твору.

Типологічна спільність властива епосі Бо Цзюйї — поета середньої Тан (772 – 846), що іменував себе «генієм віршів», творив під псевдонімом «іронічний пан, що виспіває пісні», і історичній добі Хуан Цзи. Більше тисячі років розподіляє ці кризисні епохи, пронизані загальними устремліннями до реформ у соціальному житті і мистецтві. Усвідомлення обумовленості тем і образів мистецтва умовами відповідного історичного часу взаємодіяло з необхідністю відродження традицій національного мистецтва. Протягом обох епох рух за перетворення мистецтва був пов'язаний із завданнями відродження стародавнього національного стилю. Якщо творчість Бо Цзюйї (зокрема, есей «Нові юефу або Рух за оновлення поезії») носила соціальний характер, то Хуан Цзи розвивав патріотичну тему визволення Китаю від завойовників.

Композитор звернувся до вірша Бо Цзюйї імпресіоністично-символічного типу, вміст якого не має відношення до повсякденного життя.

Вірш «*Квітка – не квітка*» за своїм змістом «не вписується» ні в один з типових напрямів творчості поета (соціальний, іронічний, реалістичний). Адже у цьому вірші Бо Цзюї соціальна реальність витиснена розвитком вічної теми мистецтва — непізнаності швидкоплинного життя, подібного до довгого сну.

У пісні «*Квітка — не квітка*» (можливий переклад «Квітка без квітки») на вірш Бо Цзюї, як це і властиво мініатюрі в китайському мистецтві, граничний лаконізм і мінімалізм форми, простота музичного оформлення віршу «генія поетів» поєднується з невичерпністю змісту. Ключові смислообрази твору – невизначеність зовнішнього оформлення явища-видіння («Квітка — не квітка, туман — не туман»), взаємодія конкретності («прийде опівночі, після світанку піде»), швидкоплинності і тривалості перебігу часу («як довгий весняний сон»), виникнення і безслідне зникнення того, що тільки-но було дійсністю («як уранішні хмари, які вдень розсіюються, ніде його не знайти»). Нічні ілюзії, їх зникнення в променях денного сонця, видіння, що зникають удосвіта, поет уподібнює вранішнім хмарам, що розчиняються вдень. Просторово-часові характеристики музично-поетичної мініатюри ґрунтовані на метафорах, породжених захопленням рухомою, мінливою і, поруч з тим, вічною красою навколишнього світу. У мініатюрі охоплено часові виміри доби — сутінки, ніч, ранок, день; в афористичній формі втілена циклічна концепція всесвіту, перебігу людського життя. Протиріччя буття сконцентровані в мініатюрному музично-поетичному тексті.

10 тактів охоплює вокальна мініатюра «Квітка – не квітка» (*Andante, dolce, D-dur, p – pp*), що набуває значення ланцюгу просвітлених музично-поетичних афоризмів. У музично-поетичному «моменті» відображені загальні закони афористичної логіки: загальне і вічне втілене в лаконічній формі. Творче завдання розкриття теми невловимості часу як вищої істини буття, дотримання традицій вокального виконання древньої поезії зумовили фактурне вирішення твору. Подвійна реальність, властива віршу

(неоднозначність світобачення), у музиці проявляється, завдяки потроєнню мелодичного голосу (у вокальній партії і партії фортепіано) як втілення принципу віддзеркалення: вокальна мелодія дублюється у партії фортепіано в октавному викладенні. Стриманість і спокій супроводжує картину вселенських спостережень ліричного героя твору. Спокійний темп, вокальний діапазон, більшою мірою зосереджений у межах чистої октави (набуваючи розсунення до великої ундецими лише у другому періоді, де змальовано рух хмар, що зникають у сонячних променях), рівність метро-ритмічної основи, відсутність септакордів в гармонії як царині тризвуків та їх обернень – такі засоби музичної виразності сприяють формуванню загальної споглядальності, об'єктивності розгорнення «небесної» дії, драми безперервного оновлення і зникнення.

Що стосується ладово-тональних основ вокальної мініатюри, то тут слід відзначити формування характерної для китайської художньої пісні взаємодії пентатонних структур у вокальній партії і проявів гемітоніки – в фортепіанній. У вокально-поетичній мініатюрі Хуан Цзи на вірш Бо Цзюї взаємодія вокальної ангемітоніки і інструментальної гемітоніки проявляється у мінімізованому вигляді. Адже гемітонність у фортепіанній партії міститься лише в другому (на завершення інструментального вступу) і десятому (каданс) тактах (як подвійна домінанта).

Музична форма вокальної мініатюри, відображуючи побудову і символіку віршу, обумовлена відповідністю структурі вербального тексту. Двотактовий фортепіанний вступ інтонаційно випереджає поетичне слово, відтворюючи ефект подвоєння мелодії. Організація музичної форми, обумовлена особливостями конструювання художніх образів вербального тексту, може бути тлумачна таким чином. Двом побудовам віршу відповідають дві чотиритактові структури вокальної мініатюри, кожна з яких організована у відповідності до пунктуації віршованого тексту (2+2; 2+2). Перший чотири-такт відповідає «нічним видінням» («Квітка – не квітка, туман – не туман»), регламентованим часом («прийде опівночі,

після світанку піде»). Наступний дво-такт, заснований на метафоричному уподібненні нічного бачення «довгому весняному сну», виконує функцію переходу до заключної дво-тактової побудови, де йдеться про зникнення-розсіювання уранішніх марень в сонячних променях дня. Тут відбувається метафоричне порівняння мінливості небесного руху «уранішніх хмар, які вдень розсіваються і ніде їх не знайти» і швидкоплинності життя. Це – прощальний гімн нічним видінням, що тануть в сонячних променях: втрата ілюзій – характерна художня тема для китайської художньої пісні. У завершальному фрагменті вокальної мініатюри своєрідно відображено ідею французького імпресіонізму, що отримала словесне оформлення в думці К. Дебюссі: «Сонце — вбивця ілюзій»; таким чином виникає спільність віддалених в часі-просторі європейських і китайських художніх уявлень про всесвіт.

«Ода під час сходження на вершину» на вірші поета XI століття Ван Шо, написана Хуан Цзи 1934 року, – рідкісний взірць звернення до стародавнього жанру в китайській вокальній музиці першої третини ХХ століття. Створення китайської художньої пісні у жанрі оди, базованої на вихвалянні значної події або діянь видатної особи, відповідала історичній сучасності Хуан Цзи як перехідної доби, що потребувала від сучасників героїчних вчинків та їх оспівування. Епоха вимагала появи пісні хвалебного характеру, що обумовило відродження жанру оди.

Згідно Тан Ян і Лян Цай, в історії китайської поезії «хвалебні пісні мають довгу історію, багату революційними традиціями». Хоча в китайській культурі тематика хвалебної пісні, зазвичай, пов'язана з «присвяченням конкретному героєві» [150, с. 82], ода Хуан Цзи на вірші Ван Шо не має конкретного адресата. Проголошена від імені ліричного героя, що долає перешкоди на шляху до духовної вершини, ода Хуан Цзи сповнена символічним змістом. Властиве твору «поєднання абстрактного і конкретного», «повністю відповідає канонам китайського мистецтва» [там само]. Зміст оди, породжений конкретною подією, містить художнє

узагальнення, що «додає твору завершеність, пробуджує уяву, етичну і інтелектуальну сфери» [там само]. В результаті уможлиблюється досягнення найголовнішої властивості китайського мистецтва – «створення значного ефекту малими засобами» [150, с. 83].

Ода – жанр традиційної китайської поезії, що має відношення до «уставної музики», постає, за В. Алексєєвим, як «дещо подібне віршу в прозі – віршам, що чергуються з <...> прозою» [1, с. 243].

Характерно, що в період політики «великого стрибку», хаосу «культурної революції», «в роки розгулу темних сил» [182, с. 74], з'явилася «Ода осені» Го Сяочуань, в якій є пророцькі рядки, що залишалися невідомими аж до початку національного ренесансу у Серединній країні 1976 р.:

«Не дивлячись ні на що,
Сховай вірш протесту до землі,
Якщо він не зійде восени,
Це обов'язково відбудеться навесні»
(у перекладі Чень Менмен).

Відродження жанру оди в національній літературі співпало з оновленням і розквітом китайської поезії. Про ренесанс жанру свідчать твори Ай Цин – «На гребнях хвиль», «Ода світлу», в яких виражений дух відновленої молодості. У Китаї жанр оди після закінчення «культурної революції» мав особливу місію – являти собою «вірш протесту», втілення бунтівного духу, пророкування відродження національної культури, символ оновлення поезії і мистецтва.

Дух протесту проти повсякденного, подолання буденного, властивий Оді Хуан Цзи – Ван Шо, дозволяє віднести цей твір за його змістом до пісень спасіння, що їх створював композитор на початку 1930-х років. Узагальнюючи, слід зробити висновок: у китайській культурі ХХ століття жанр оди актуалізується в переломні періоди розвитку, коли потребується уславлення героїчної особистості.

Своєрідністю оди Хуан Цзи є її оформлення як вокальної мініатюри, лаконічно розкритий оригінальний задум якої породжує «сміливий політ уяви», що підносить героя твору на вершину життя.

У віршованій «Оді» Ван Шо містяться жанрові ознаки не лише національної славильної пісні (серед них виокремимо ідейність, щирість, пристрасність, лаконізм), але й пейзажної лірики, «сюжетом» якої постає сходження на вершину гори. Разом із сходженням на вершину, злітає душа поета, набуваючи вищого натхнення. І. Лисевич зазначає, що в китайській пейзажній ліриці з вершини гори стає можливим оглянути рідний край, відчутти його красу, пізнати власну душу: з гірської висоти відкривається «візерунок вень», подібний до «Світового Візерунку» [92]. Пейзаж подібного типу відтворено в Оді Ван Шо.

Ланцюг музично-поетичних афоризмів «оди сходження» Хуан Цзи оформлений у дво-частинну структуру вокальної мініатюри, в котрій враховані властивості віршованої форми, побудованої як два чотиривірши. Імпульсом смислотворення віршу стає апофатія – заперечення печалі, викликаного закінченням весни («Не засмучуйся про кінець весни!»). Поради, подані автором засмученому героєві в масштабах першої строфи віршу, нездійсненні: не зупинити весну за допомогою вина, не запитати про її місцеперебування (питання, звернене до весни, згідно традиціям класичної китайської поезії, залишається без відповіді). Зупинити весну настільки ж неможливо, як і підвести завісу дощу, що приховує Син Шань (Західну Гору).

У другій строфі розвиток внутрішньої дії здійснюється всупереч печалі, що тіснить груди героя, завдяки переходу з горизонтального (земного) у вертикальний вимір. Зійшовши на вершину, приховану дощем і туманом, споглядаючи «небесний пейзаж» («Гори безкраї, хмари і тумани безкраї»), ліричний герой твору осягає раніше недоступну його розумінню істину: лише на вершині гори весна може затриматися, оскільки там її зупиняють хмари і тумани. Ліричний герой твору піднімається на вершину

задля виконання оди, оспівування раніше невідомої істини, духовного преображення. Горяній світ, що відкривається його погляду, змінює світогляд героя, знаменує його духовне перетворення. Видіння горяного світу, що відкривається погляду героя, який досяг вершини гори, – ознака стародавньої оди (за спостереженням В. Алексєєва [1, с. 243]). Ліричному героєві, який на вершині гори опиняється не перед дощовою завісою, що приховує істину, але понад нею, відкривається новий пейзаж – символ невідомого раніше знання.

Першу і другу частини оди об'єднують спільні образи смутку, весни, гори. Але зміна точки зору герою в процесі споглядання оточуючого світу в наслідок духовного сходження, коли пейзаж «земний» трансформується на «небесний», обумовлює трансформацію світогляду героя оди. Зміна пейзажної символіки, точки знаходження ліричного героя оди відповідає відтворенню шляху духовного сходження. Смуток поступається місцем урочистому вихвалянню небесного світу; нездійсненна мрія «зупинити весну» стає досяжною. Біля підніжжя гори, «завішеної завісою дощу», неможливо піднятися над «земними пристрастями»; затримання весни, як і зупинення «прекрасної миті» в європейському мистецтві, уможлиблюється, завдяки приєднанню ліричного героя до небесних виміру.

Композиторській інтерпретації поетичного тексту Ван Шо властива своєрідна подвійність. Виходячи із структурно-виразних властивостей поетичного тексту, Хуан Цзи додає вокальному твору нові смислові відтінки. Своєрідність композиторської інтерпретації віршу виявляється в тлумаченні кульмінацій, перша з яких пов'язана з другим реченням 1 частини (тт. 9 - 11), друга – з другим реченням 2 частини вокальної мініатюри (тт. 23 — 25). Поруч з повним збігом звукового оформлення кульмінацій (включаючи форшлаг, що передує завершальному звуку в обох кульмінаціях), їм відводяться різні змістовно-виразні функції. Якщо в першому випадку кульмінація пов'язана з ілюзорною спробою зупинити весну «за допомогою вина», то в другому — з ключовим для мініатюри

твердженням: «неодмінно піднімуся на вершину, щоб виконати оду», де єдиний раз упродовж вокальної мініатюри (окрім назви) звучить її авторське жанрове ім'я. Отже, підсумкову кульмінацію твору композитор пов'язав з визначенням його жанру.

Динаміка вокальної мініатюри, як і властиві їй динамічні відтінки від *mf* до *f*, обумовлені жанровою настановою: виконання оди потребує гучної звучності; *crescendo* і *diminuendo* в нотному тексті свідчать про тонке нюансування динаміки. Загальну темпову характеристику (*Andante*) доповнюють виписані на гранях форми авторські ремарки щодо уповільнення темпу (*rit.*) і повернення до його вихідних характеристик (*a tempo*).

Своєрідність ладово-гармонічної мови композитора полягає у взаємодії декількох аспектів. Зокрема, у нижньому і верхньому пластах музичної тканини відбувається вертикальне співвідношення тональних рядів: *D-dur* і *h-moll* (див. 1 – 3 тт.), *G-dur* і *e-moll* (18 т.), внаслідок чого тонально-гармонічною фарбою виявляється паралельний мажоро-мінор. В той же час, вертикальне поєднання тональностей (*D-dur* і *h-moll*, *G-dur* і *e-moll*) свідчить (за умов відсутності півтонових співвідношень) про наявність пентатонно організованого музичного часу-простору.

Об'єднання тональностей у верхньому і нижньому регістрах вокальної мініатюри сприяє відтворенню принципу «подвійного зору» (поєднання земного і небесного світоглядів), що складає основу розвитку поетичного змісту віршу Ван Шо.

Інший аспект ладово-гармонічної основи вокальної мініатюри в жанрі оди пов'язаний з альтернацією ангемітонних і гемітонних музичних фраз. Гемітонні фрагменти по своєму походженню є наслідком вертикального співвідношення двох тональних планів. Наприклад, в тт. 3 – 4, в гармонічній структурі яких *D-dur*'ний тризвук (у басовій партії) накладається на *G-dur*'ний секстакорд у верхньому регістрі.

Якщо перший з приведених аспектів ладо-гармонічного оформлення

музичної думки вокальної мініатюри надає їй горизонтальний вектор розвитку, то альтернативне співвідношення фраз-фрагментів – горизонтальний зріз. У підсумку ладово-гармонічне мислення композитора втілюється у горизонтально-вертикальному вимірі.

Вокальна мініатюра Хуан Цзи в унікальному для китайської вокальної лірики першої третини XX століття жанрі оди суттєво доповнює жанрову структуру китайської художньої пісні, розроблену У Хун Юанем [155, с. 178 – 193].

Вокальну мініатюру Хуан Цзи на вірш Су Ши «Ворожбит» (1935) вирізняє поєднання лаконізму і універсалізму художнього висловлювання. Художнє узагальнення, властиве вокальній мініатюрі на трагічний вірш Су Ши, обумовлює таку властивість твору, як вихід безкінечного змісту за межі його оформлення. Інтонаційна семантика та композиційна структура вокального твору Хуан Цзи обумовлена не тільки особливостями поетичного натхнення Су Ши, але й безграничною обдарованістю митця, його натурою бунтівника і відлюдника, відображеної в лаконічному вірші з шести речень.

Державний діяч, поет і письменник, художник і каліграф, Су Ши (1037 – 1101) – представник «Сунського літературного відродження» та заснованої його батьком «Сичуанської школи», що сповідувала «рух за повернення стародавності», входить до складу «восьми великих літераторів епохи Тан і Сун». У поезії Су Ши наскрізного значення набула автобіографічна тема безпритульного блукача. Супутниками поета постають небесні хмари, птахи, що здіймаються над паростками бамбуку; лебідь, що відбився від зграї; нічні метелики, що злітаються на самотній вогник. Сам же поет-вигнанець залишається безпритульним, перебуваючи між небом і землею [58; 148; 149].

Як художник, Су Ши мав відношення до напрямку «веньженьхуа» – «живопису вчених», створюючи камерні композиції, де панувала безлюдність і тиша. Як зазначає О. І. Чердакова, для художників

«веньженьхуа» метою мистецтва поставав «стрибок від відносності буття до абсолюту», тоді як «формою цього стрибку були мудрість і натхнення»; «споглядання у тиші і мовчанні» набувало значення «найвищого ступеню натхнення», що трансформувалося на форму, котру можна побачити [179]. У прозаїчному епізоді майстр «веньженьхуа» знаходив джерело натхнення; самотність обумовлювала «таємничу близькість до світу, співзвуччя зі світобудовою». Автор праці про «веньженьхуа» підкреслює, що художник нібито вбирав всевіт, знаходячись у центрі цієї складної структури [179]. Пейзаж у роботах Су Ши – поета, художника і каліграфа – поставав як метафора внутрішнього світу автора, який висував ідею внутрішньої єдності поезії, живопису і мистецтва напису ієрогліфів.

Глибинні, внутрішні взаємодії об'єднують Су Ши і Хуан Цзи, розподілених у часі 9 століттями. Як і Су Ши, Хуан Цзи також володів системою талантів, що поєднувалися в його геніальній душі діяча і митця; як і Су Ши, музикант 1930-х рр. виступав за повернення вічних цінностей національної культури, надаючи їм оновленого звучання у своєму історичному контексті; як і поет династії Сун, Хуан Цзи нерідко обирав малу форму в мистецтві, надаючи їй функції відображення всевіту, тлумачачи пейзаж як спосіб втілення власних переживань, надаючи мініатюрі прихованого автобіографічного значення. Пейзаж у вірші Су Ши постає як опоетизований та омузичений живопис у стилі «веньшеньхуа».

У вокальній мініатюрі Хуан Цзи (*Andante, C, d-moll*) до взаємодії живопису, каліграфії і поезії у творчості Су Ши приєднується музика: омузичена поезія взаємодіє з опоетизованим пейзажем. Взаємодія мистецтв слугує втіленню ідеї втаємниченого взаємопроникнення мікро- і макросвіту, що утворює сутність «веньшеньхуа». Жанр віршу Су Ши – пейзаж-метафора – поширюється на вокальну мініатюру Хуан Цзи. Тут яскраво проявився творчий метод Хуан Цзи-композитора, що, за Го Ін, полягає у зверненні до прийому «слова-копії» (підкреслення виразової сили слова у вокальній партії).

Безіменний вірш Су Ши набуває у вокальній мініатюрі Хуан Цзи набуває авторської назви «Ворожбит». Атмосфера ворожби відображується у тексті поетичного прообразу у зв'язку з образом птахів, що літають над безлюдним островом, та тіні, що нібито віддалилася від людини. З цими образами пов'язана атмосфера ворожби у стародавньому Китаї. У вірші ці образи слугують способом втілення атмосфери тієї самотності, що оточувала поета у вигнанні на острові Хайнань. Це припущення побічно підтверджує остання фраза вірша: «на безлюдному піщаному острові холодно». Можливо, Хуан Цзи, надавши твору назву «Ворожбит», підкреслив, що єдиним співрозмовником поета-вигнанця була природа, символічні знаки якої він намагався визначити у поетичній формі.

Тема самотності у поетичному творі з восьми рядків набуває трагічного масштабу: одинак опиняється сам на сам з часом, що зупинився, у спорожнілому обмеженому просторі безлюдного острова, освітленому півмісяцем. Навіть птахи не бажають тут залишатися. Образ самотньої людини, що блукає у нічній пітьмі, уподібнений лебедю, що відірвався від зграї, – втіленню скорботи в китайській художній культурі. Надаючи вокальній мініатюрі містичності, втілюючи спробу проникнення у потаємні знаки природи, завдяки спостереженню за нічним польотом птахів, Хуан Цзи дещо трансформує зміст віршу. Тема ворожби у Хуан Цзи набуває зовнішнього значення, перетворюючись на спосіб розкриття нічних страждань покинутої, безпритульної людини. Герой віршу Су Ши, відповідаючи головній темі класичної китайської пейзажної лірики, залишається наодинці з «мовчазним Небуттям, що постає як обитель Великого Дао, шляху Всесвіту» [92]. Заглиблення стану самотності в пісні Хуан Цзи сприяє відтворенню ситуації «відчуження в музиці», теорію котрої розроблено Н. О. Горюхіною на основі аналізу взірців європейського музичного мистецтва [57].

«Ворожбит» – одна з найлаконічніших музичних форм серед вокальних мініатюр Хуан Цзи на вірші класичних китайських поетів. Твір

охоплює 11 тактів: з них 3 такти утворює фортепіанна прелюдія, тоді як наступний 8-такт, що складається з двох чотири-тактів, постає як два вокально-вербальні періоди. При виконанні твір набуває подвійного розширення, обумовленого незмінним музичним повторенням поетичної строфи з іншим вербальним текстом. У визначенні музичної форми вокальної мініатюри пропонується виходити з побудови віршованого тексту; композитор чітко слідує за конструктивною логікою поетичного твору, властивим йому розділовим знакам:

«Напівмісяць над рідким лісом,
Старий пісочний годинник більше не відраховує час, і люди сплять.
Хто там самотньо блукає,
Як лебідь, що відірвався від зграї?»
(у перекладі Чень Менмен).

Чотирирядкова строфа у вірші Су Ши утворюється з двох складних речень (завершуються крапками), розподілених на два «внутрішні» речення (поєднуються, завдяки комам). Перший період (з 4-х тактів) вокальної мініатюри утворений двома реченнями по два такти. Витримані упродовж такту тривалості у фортепіанній та вокальній партіях дорівнюють змістовним цезурам між структурними побудовами. Між реченнями другого періоду (має побудову 2 + 2 такти) композитор не робить значної цезури: перше речення другого періоду має запитальну форму («Хто там самотньо блукає?»), тоді як друге постає як відповідь на питання («лебідь, що відірвався від зграї»). Незважаючи на те, що у другій строфі поетичного тексту запитання у середині структури другої половини чотиривіршу відсутнє, композитор зберігає обрану для першої строфи музичну побудову.

Якщо більшість вокальних творів Хуан Цзи має ознаки романтизованого музичного світу, то у «Ворожбиті» відчувається вплив інтонаційної символіки імпресіонізму. Наприклад, у фортепіанній прелюдії (такти 1 – 3) відтворений образ напівмісяця, чий холодні прозорі промені

сходять з неба на землю: під місячним сяйвом розгортається пейзажна дія вокальної мініатюри (див. першу фразу віршу: «Напівмісяць над рідким лісом»). Композитор відтворює тут колористичне тлумачення гармонії у партії фортепіано: підвищення VI та пониження II ступенів у d-moll, поруч з використанням натурального II ступеню (ознаки лідійського і фригійського ладів), надають акордовій фактурі мінливо-імпресіоністичного звучання. Низхідний рух у верхньому голосі фортепіанної прелюдії у межах ундецими відтворює художній образ місячного сяйва, що відповідає характерній для китайського живопису та поезії ідеї поєднання неба і землі. Особливість вокальної мініатюри – наявність надзвичайно чітких, нібито каліграфічних, інтонаційних ліній у мелодії, подібних характерним китайському живопису. Не розмитість, але чіткість силуетів нічної сцени вирізняє китайське мистецтво: реалістичність абрису предметів контрастують ілюзорним видінням самотнього героя.

У шостому – сьомому тактах вокальної мініатюри змінюється ладова природа: тут виникають ознаки гармонічного D-dur з лідійським «нахилом». Уведення ознак однойменного мажору сприяє втіленню образу зупиненого часу у першому чотиривірші та нікому невідомої скорботи ліричного героя (у другій строфі поетичного тексту). Альтерація тонів у гармонії (підвищення VI та пониження II ступеню; підвищення III ступеню у VI такті, IV підвищений ступінь наприкінці другого вокального речення; підвищення VII ступеню при поверненні до основної тональності у середині другого вокального речення) сприяє відтворенню близької імпресіонізму атмосфери коливання місячного світу у повітрі. У підсумку у вокальній мініатюрі виникають ознаки збагаченої тональності, попри послідовну ангемітонність мелодії вокальної партії.

Інтонаційна драматургія вокальної мініатюри вирізняється взаємодією ангемітонності у вокальній партії (дублюється у мелодичній лінії фортепіанної партії) і гемітонністю акордової фактури у партії

фортепіанній. У подальшому розвитку китайської вокальної культури подібний тип співвідношення фортепіанної і вокальної партій набуде свого розвитку (див., наприклад, аналіз пісні Інь Цінь «Збери всю свою любов» 2002-2004 рр., поданий в статті Лю Ліхує [203]). Вертикальне поєднання гемітонності і ангемітонності у мініатюрі Хуан Цзи сприяє втіленню ідеї взаємодії небесного і земного світів у просторі зупиненого часу.

В основі пентатонного мелодійного устрою вокальної мініатюри — мінорна ангемітонна «серія» (d-e-g-a-c). Попарно об'єднані ангемітонні структури розкривають композиторський намір оперувати пентатонікою у розгорнутому вигляді. У діапазоні вокальної мініатюри («с» першої октави – «d» другої) виникає символічне відображення стану одинака, що опинився між небом і землею, об'єднуючи їх. На увагу заслуговує конструювання першої пентатонної мелодичної структури у *вокальній* партії: в її оліготоновому варіанті (тобто, неповному, 4-звучному – своєрідній «тетратоніки») відсутній тон «е», що обумовлено наявністю тону «es» у складі акордової вертикалі у партії фортепіано. Фрігійський лад в акордовому «повнозвуччі» корегує вокальну ангемітонність.

Відомо, що кожний з тонів китайської пентатоніки постає як певний символ, а саме: перший з них (гун) відає государю, другий (шан) міністрам, третій (цзює) – народу, четвертий (чжи) – справам, п'ятий (юй) — ресурсам. Можливо, що у контексті вокальної мініатюри Хуан Цзи застосування пентатоніки набувало додаткового змісту в зв'язку з біографією Су Ши – поета і живописця. Тони пентатоніки символізують життя колишнього державного діяча, якого автор поетичного тексту спочатку був позбавлений насильно як супротивник реформ Ай Ши, а потім – свідомо, надавши перевагу творчому відлюдництву на пагорбі Дунпо, де в останні роки життя у спілкуванні з природою створював свої поетичні шедеври. Зречення від суєтності та зрадництва палацу як передумова відлюдництва поета віднайшла символічне втілення у пентатонних утвореннях вокальної партії мініатюри Хаун Цзи «Ворожбит».

2.3. Вокальні мініатюри Хуан Цзи на вірші поетів-сучасників

Вокальні мініатюри Хуан Цзи на вірші поетів-сучасників і класичних поетів вирізняє така спільна властивість, як функціонування в лаконічній формі змісту, який перевищує формальний об'єм художньої цілісності. Регламентация всеосяжного змісту китайської вокальної мініатюри суворую, лаконічною формою виникає внаслідок взаємодії змістів – викладених безпосередньо у художньому тексті і тих, що містяться поза його межами – у підтексті та контексті, супутніх твору. Втілення змісту, об'єм якого значно перебільшує «рамки» малої форми, у піснях Хуан Цзи обумовлено зверненням до алегорій, завдяки чому за кожною одиницею художньо-символічного узагальнення приховуються змістовні пласти, що розсувають його сенс.

Поглибленню змісту *вокальної мініатюри Хуан Цзи «Йдучи снігом» (1933) на вірші «четвертого великого учня» «китайського Шуберта» Лю Сюйань* сприяє художній метод синтезу виразових можливостей національних традицій поезії, музики та живопису. Відзначена закономірність визначає поетику вокальної мініатюри Хуан Цзи, котрій притаманна багатовимірність музично-поетичного змісту, вміщеного в суворі рамки малої форми.

Пісня «Йдучи снігом» на вірші Лю Сюйань вирізняється тим, що її зміст набуває розсунення, завдяки контексту. Між авторами пісні Хуан Цзи і Лю Сюйань існував глибинний духовний зв'язок, що поєднував вчителя та учня. Автори пісні мають відношення до одного типу художника: як і Хуан Цзи, Лю Сюйань постає як композитор-поет. Пісня має автобіографічний характер: за моделлю класичного для традиційного Китаю духовного єднання вчителя і учня у ній відтворено тип спілкування між Хуан Цзи і Лю Сюйань. Глибинний підтекст пісні обумовлений тим, що в ній відображені не лише автобіографічні музично-поетичні символи, але й запозичені з національного образотворчого мистецтва. Потаємний, алегоричний сенс мініатюри висловлений, завдяки семантичним рядам,

що взаємодіють. У підсумку відбувається значне розширення художнього змісту пісні, що перебільшує його розміри мініатюри.

«Після снігопаду небо прояснюється.

Йдучи снігом, шукаємо квітку сливи.

Верхи на ослиці переїжджаємо міст,

Дзвоник дінь-дінь, дінь-дінь.

Красиві квіти зберемо, поставимо до вази.

Вони спостерігають, як я граю на цитрі,

Як разом з вчителем гарно проводимо час»

(у перекладі Чень Менмен).

У вокальній мініатюрі Хуан Цзи – Лю Сюйянь відбувається своєрідне відтворення традицій національного живопису. Згідно однієї з них, «просторі композиції» функціонують «у малому просторі», втілюючи «складні сюжети, із великою кількістю деталей» [94, с. 16]. Подібно до традицій національного живопису, в пісні Хуан Цзи мала форма стає основою для відтворення сюжету, що охоплює значний часопростір; властиві йому значущі деталі символічно узагальнюють об'ємні шари змісту.

У вокальній мініатюрі «Йдучи снігом» спостерігається специфічне перетворення характерного прийому середньовічного національного живопису, що отримав, згідно Чжан Цян, визначення «перспективи, що рухається» [там само]. Класичним взірцем перспективи, що рухається, у китайському середньовічному живописі є картина X століття – горизонтальний сувій «Вгору за рікою у свято помину» (525 см. довжиною та 25, 5 см. широчиною), що належить перу Чжан Цзедуань. Згідно опису картини Чжан Цзедуань, поданому в статті Чжан Цян, «глядач нібито супроводжує художника, який йде рікою, насолоджується <...> пейзажами та сценами і не помічає перспективної невідповідності різних частин картини» [там само]. У вокальній мініатюрі Хуан Цзи, жанр якої слід визначити як *пісню-сувій*, спостерігається прояв такого закону

національного живопису, як «цілісність сюжету, єдиний фон, суворо відібрані сцени з ретельно продуманою та підготовленою кульмінацією» [там само].

Пісня-сувій Хуан Цзи–Лю Сюйянь містить подвійний автопортрет мандрівних вчителя та учня, створений на основі характерного для національного живопису прийому «перспективи, що рухається». У вокальній мініатюрі такий прийом відображується завдяки *рухомому пейзажу*, на фоні якого подорожні здійснюють мандри-навчання, переходячи з одного часу-простору до іншого. *Рухомий сюжет* вокальної мініатюри відтворюється, завдяки переміщенню сцен мандрів-навчання у художньому часі-просторі. У підсумку художній хронотоп вокальної мініатюри постає як сумарне поєднання у складно-складену цілісність етапів мандрів вчителя та учня.

У пісні-сувії втілено класичну тему національного образотворчого мистецтва – мандри вчителя та учня, поєднані зі спільними заняттями, самовдосконаленням, досягненням гармонії зі світобудовою. Просторово-часові сцени-етапи, що постійно змінюються, об'єднані в рухомому пейзажі. Прообразом композиторського та поетичного натхнення, відображеного у пісні, постає характерний для давньо-китайського мистецтва живопису вертикальний сувій, у просторі якого відображені етапи становлення сюжету, що просувається крізь зміни пір року і місць перебування героїв, роду їх занять. Полі-епізодний фрагментарно побудований сюжет, відтворений на полотні-сувії, що розгортається вертикально (зверху вниз), за законами національного мистецтва має мати спільну тему, яка дозволить поєднати до єдиної цілісності різноманітні ситуації, зміни часу-простору в межах єдиного художнього хронотопу. Наскрізній єдності полі-сюжетного твору Хуан-Цзи – Лю Сюйянь сприяє розкриття *теми сумісних повчальних мандрів учителя та учня* упродовж зими та весни. Мандри набувають значення символу шляху пізнання. Від пошуків квітки сливи, що у структурі зимового пейзажу постає як символ

надії на пишне цвітіння майбутньої весни, шлях приводить мандрівних учителя та учня до збору весняних квітів та їх розміщенню у вазі. Якщо зимові мандри набувають значення символу своєрідного тернистого шляху, котрим необхідно пройти учню, що бажає дістати довершеного знання, то весна символізує досягнення тих зірок, сяйво яких відкривається просвітленому погляду учня, який подолав важкі випробування.

Образ квітів у поетичному тексті вокальної мініатюри набуває значення символу знання, яке метаморфізує від визначення важкого пошуку зимовою порою до їх доступного досягнення впродовж весняного періоду, коли «плоди знань» сходять у вигляді прекрасних квітів. Пейзаж, що рухається, відтворений в пісні Хуан Цзи – Лю Сюйянь, містить ряд картин-сцен, об'єднаних між собою мандрами вчителя та учня.

1. Зимові мандри снігом з метою пошуку квітки сливи.
2. Переїзд через міст верхи на ослі, під звуки дзвоника («дін-дін»).
3. Весна, збір квітів, створення букету.
4. Розміщення квітів у вазі.
5. Сцена навчання гри на цитрі, приємне спілкування учителя та учня.

У підсумку твір набуває характерного оформлення на кшталт низки «картин у картині».

Якщо уявити фрагментарно подану в пісні низку подій як наскрізну картину повчальних мандрів учителя та учня у вигляді «нитки», що безперервно розмотується, виникне така послідовність. Мандрівні учитель і учень, здійснивши переїзд через міст під супровід звуків дзвоника («динь-динь»), з прикрашеної снігом і сповненої ароматом квітки сливи картини зими з'являються в весняному саду; зібрані в букет весняні квіти поставлені до ваз; вони нібито спостерігають за грою учня на цитрі, до якої дослухається вчитель. Єдність розвитку сюжету обумовлена логікою переходу від руху як символу пошуку істини – до спокою і сумісного музикування як знаку досягнення мети мандрів-навчання.

Упродовж повчальних мандрів із зими до весни вчитель та учень –

музиканти-поети – у музично-віршованій формі, подібній сувію, відзначали найважливіші стадії стадії пізнання. Серед них – сцена навчання гри на цитрі – фінальна «картина у картині».

У пісні-сувії втілено характерні для китайського мистецтва «амплуа» вчителя та учня, які ведуть нескінченний мовчазний діалог. У пісні втілено класичні для Китаю традиції оформлення твору мистецтва у вигляді діалогу. Діалогічна традиція китайських народних пісень [150, с. 85] своєрідно втілюється у вигляді лаконічної і, поруч з тим, нескінченої бесіди вчителя та учня. У пісні-монолозі, що звучить від імені учня, присутній образ вчителя, який наставляє його та направляє сумісний шлях пізнання. У пісні відображено китайську традицію навчання, згідно якій учитель та учень знаходяться поруч упродовж довгого часу, споглядаючи природу, мандруючи, музикуючи.

У вокальній мініатюрі набуває розвитку класична для китайського пейзажного живопису тема – зимова і/або весняна прогулянка. Прообразом змісту вокальної мініатюри може бути картина «Весняна прогулянка» китайського художника VII століття Чжань Цзизянь. У пісні-сувії відбито ознаку «давнього естетичного принципу китайського театру», а саме – «символічне відображення часу та простору» [98, с. 93]. Символи мандрів-навчання, розташовані у строгому порядку, поруч із просторово-часовою конкретикою, набувають значення виразу нескінченності.

Згідно Чжан Цян, китайські художники XIV століття розкривали духовний світ людини «не лише засобами живопису, але й за допомогою віршів <...> на полотні, включаючи їх до композиції картини» [94, с. 9]. У розвиток стародавньої традиції, у пісні Хуан Цзи рухомий пейзаж включений до музично-поетичної композиції, визначаючи особливості її оформлення.

Пісні притаманний ефект «перспективи, що наближується». Шлях, розпочатий вчителем та учнем здалека, шлях, розпочатий взимку, постає як найвіддаленіший план пісні-картини, розташований зверху сувію, де

людські фігури найменші. Переїзд через міст – центральна частина піснi-картини, символізує перехід з холоду до тепла, наближує мандри-навчання до глядача, завдяки збільшенню масштабів сюжетного епізоду. Сцени збирання весняних квітів, їх розміщення до вази – наступний етап наближення героїв до слухача-глядача, що споглядає мандри-навчання. Сцена уроку гри на цитрі – кульмінація піснi. Розміщена «внизу» розгорнутого пісенного «сувію», заключна сцена наближена до слухача-глядача як широкий план, кульмінація дії.

П'ять фрагментів-сцен рухомого сюжету піснi композитор оформляє у вигляді три-частинної композиції (вокальна мініатюра охоплює 21 такт разом із 2 тактами фортепіанного вступу). Розділи піснi нерівномірні, подібно до того, як нерівнозначні фази шляху навчання. Об'єм вокальної партії, що відповідає етапу зимових мандрів, охоплює чотири такти (разом із фортепіанним вступом – 6 тактів). Переїзд через міст із зими до весни, що символізує перехід від одного етапу навчання до наступного, найбільш подовжений (8 тт.). Заключний, весняно-квітковий розділ, котрий відповідає змістовній фазі досягнення спокою після довгого шляху до знань (сцена гри на цитрі), займає сім тактів.

З метою відповідності таким основам віршованого тексту, як взаємодія змінюваного (принцип рухомого пейзажу) та незмінюваного (мандри-навчання), композитор використовує прийом комбiнування чотирьох інтоном вокальної партії. Конструювання вокальної партії на основі взаємодії інтоном можливо символічно уподібнити «нанизуванню» намистин на «нитку» музичного розвитку. Поєднавши два «зимових» пейзажи (снігопад і пошук квітки сливи), Хуан Цзи протягом восьми тактів формує чотири інтонами, взаємодія яких визначає «інтонаційну фабулу» (за І. Барсовою [29]) піснi. Після чотирьох тактів, в котрих відтворено дзвін дзвоника, що відповідає переїзду через міст, композитор уводить інтонами до заключного розділу вокальної мініатюри.

Подібно до Лю Сюйань, який нібито «переносить» героїв з одного

просторово-часового сегменту поетичної композиції до іншого, відображаючи етапи сумісних духовних мандрів-навчання, Хуан Цзи переміщує чотири інтонаціями з першого до заключного розділів пісенної форми, змінюючи послідовність «нанизування» інтонаціями-«намистин», комбінуючи їх. Хоча інтонаціями композитор розташовує, не дотримуючись початкової послідовності, у процесі комбінування за ними зберігаються властиві їм драматургічні функції. Аналіз ролі інтонаціями у формуванні інтонаційної фабули пісні дозволив дійти висновку щодо того, що композитор, розташовуючи їх у третьому розділі в іншій послідовності, зберігає пов'язані з ними від початку драматургічні функції.

Приміром, перша і друга інтонаціями залишаються носіями оповідальної функції. Третій інтонаціями (відкриває другий розділ пісні) належить кульмінаційна функція; четвертій (завершує другий розділ) надана роль завершення. Інтонаціями оповідального характеру тричі вводяться у вокальну мініатюру. Їх проведення в експозиційній функції та функції сполуки відбувається в кожному розділі пісні.

У фінальній частині пісні інтонаціями піддаються комбінуванню, обумовленому розвитком змісту. Фінальну частину, до якої вводить сцена збору весняних квітів (символ досягнення знань), тлумачено композитором як кульмінацію пісні (введення динамічного відтінку *f*, єдиний раз використаного у вокальній мініатюрі). У відповідності до художнього задуму, композитор відкриває заключний (третій) розділ пісні інтонаціями, котрій властива кульмінаційна функція. Наступні введення оповідальної інтонаціями відповідають етапу розміщення квітів до вази. Сцені гри на цитрі відповідає інтонаціями, що володіє заключною функцією.

По-різному функціонують музично-звукові символи дзвоника та цитри у поетичному та музичному текстах пісні. Якщо в поетичному тексті їх роль епізодична, то в музичній драматургії їм призначена наскрізна функція. В поетичному тексті звук дзвоника супроводжує переїзд учня, що тяжіє до знання, через міст із зими незнання до весни прозріння, тобто,

процес набуття знань. Звук цитри (її музичному образу відповідає четверта інтонація, яка має функцію закінчення) символізує етап досягнення знань учнем, символом чого є не тільки весняні квіти, але й звуки цитри.

На відміну від поетичного тексту, у музичній драматургії звук дзвоника грає аж ніяк не фрагментарну та не однозначну роль. Композитор призначає звуку дзвоника єдність зображальної та символічної функцій. Музична характеристика дзвоника, що бринить, концентрується у партії фортепіано, де цей образ втілений, завдяки перекресленому форшлагу перед останньою (четвертою) вісімкою у такті на дві чверті. Символіко-зображальна функція даного музично-поетичного образу формується до введення слова «дзвоник» у поетичному тексті. З експонування цього музичного символу у партії фортепіано починається пісня. Звук дзвоника символізує як мандри («зимовий шлях»), так і пошук знань, що об'єднує учителя та учня. Протягом другої половини другого розділу (п'яти тактів) пісні, втілення дзвону дзвоника у партії фортепіано (на словах «дін-дін, дін-дін») супроводжує сцену переїзду учня та учителя містком від зими – до весни, от незнання – до знання.

Інтонація дзвоника двічі вводиться до заключного розділу пісні, де символізує ідею нескінченності шляху пізнання, яке не припиняється навіть тоді, коли, здавалося би, висоту істинного знання досягнуто. Поруч з зображувальною функцією, дзвін дзвоника має й символічну функцію прагнення здобути знання на шляху, котрим слідом за учителем йде учень. Функціонування інтонації дзвоника в пісні Хуан Цзи відповідає концепції «реалістичної музики» Го Наймань [61, с. 66]. Згідно спостереженню вченого, китайській інструментальній музиці властива «увага <...> до природи та звуків, що наповнюють повсякденне життя людини». Китайські музиканти висловлюють «власні думки та почуття, зображують оточуючу їх дійсність, <...> втілюючи засобами музики гомін води, спів птахів, скрип кочета, дзвін дзвоників, удари гонгу, гуркіт грому» [там само]. Дзвін дзвоника, що набуває в пісні Хуан Цзи символічної функції, входить до

звукових символів «реалістичної музики», що демонструють увагу китайських композиторів до оточуючої дійсності. У пісні-пейзажі Хуан Цзи в інтонемі дзвоника відповідно до традицій китайської музики спостерігається взаємодія символічного та реалістичного начал. У поліфункціональному тлумаченні інтонемі дзвоника спостерігається «взаємодія абстрактного та конкретного», що, за Тан Ян и Лян Цай, «повністю відповідає естетичним канонам китайського мистецтва» [150, с. 83].

Отже, поруч з інтонемами, сформованими у вокальній партії, до інтоном-символів пісні Хуан Цзи входить інструментальна інтонома дзвоника, яка символізує прагнення героїв твору до знань і довгий шлях їх досягнення. На відміну від символіки, властивій інтонемі дзвоника, з грою на цитрі пов'язаний символ досягнутого знання та оволодіння ним. Етап оволодіння знаннями символізує єдність і досконалість майстерності музиканта, поета, художника, втіленої в образах вчителя і учня.

Музична мова Хуан Цзи у пісні «Йдучи снігом» відповідає таким властивостям китайської мелодики, що їх проповідував Конфуцій та його послідовники, як «стриманість у всьому», «суворість стилю» [61, с. 65], «простота силабіки» [61, с. 66]. Пісні Хуан Цзи властивий той «своєрідний класицизм», який вирізняє китайську музику в цілому, виявляючись «в її чистоті, гармонії та суровій красі» [61, с. 65].

Художній світ пісні Хуан Цзи – Лю Сюйяня розкривається крізь ряд метафор, що утворюють основу «творів народних співаків» [150, с. 84]. Пісня-сувій Хуан Цзи на вірші Лю Сюйяня відповідає основному постулату китайського мистецтва – створення «значного ефекту малими засобами» [150, с. 83].

Отже, у вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірші Лю Сюйянь «Йдучи снігом» встановлено специфіку функціонування всеосяжного змісту у малій формі, синтез ознак виразності, притаманних музиці, поезії та живопису, принцип алегоричного викладу сюжету, що сприяє

зосередженню у малій формі об'ємного змісту. Втілення у поетичному тексті пісні перспективи, що рухається, як властивості національного живопису, обумовило появу рухомих пейзажу та сюжету. Китайська вокальна мініатюра, у котрій мандрівку із зими до весни тлумачено як символічне відображення шляху пізнання світу, за типом розгорнення змісту визначена як **пісня-сувій**. Серед інтонем пісенної драматургії особливо вагомого конструктивно-символічного значення набула інтонема дзвоника, що бринить, символізуючи нескінченність шляху пізнання. Інтонему дзвоника тлумачено як втілення властивої китайському мистецтву традиції відтворення звуків «реалістичної музики», обумовлену взаємодією символічного та реалістичного.

Порівняльний аналіз дозволив встановити формотворчі та змістовні зв'язки між музично-поетичним текстом вокальної мініатюри Хуан Цзи на вірші Лю Сюйань «Йдучи снігом» та традиційним китайським живописом. Завдяки інтонаційному аналізу встановлено ведучі інтонеми вокальної мініатюри, серед яких особливе місце посідає інтонема дзвоника.

В результаті застосування метода цілісного аналізу, що сприяє охопленню не лише художнього тексту вокальної мініатюри Хуан Цзи на вірші Лю Сюйань «Йдучи снігом», але й притаманного їй контексту, осмислено специфіку взаємодії всеосяжного змісту та малої форми класичного вірця китайської пісні першої половини 1930-х рр. У пісні «Йдучи снігом» відображено сукупність жанрових ознак китайської мініатюри у живопису. Синтез прикмет виразності, властивий музиці, поезії та живопису, принцип символічно-алегоричного викладення сюжету, обумовив можливість концентрації у малій формі змісту, глибина якого потребує, здавалося би, об'ємного масштабу. Відображення у поетичному тексті пісні такої властивості національного живопису, як «перспектива, що рухається», сприяло введенню до дослідження таких оригінальних понять, як **«рухомий пейзаж»** та **«рухомий сюжет»**. Властиву національного живопису X – XIV століть тему мандрів від зими та весни,

відображену у пісні-пейзажі, тлумачено як символічне втілення шляху пізнання, що здійснюється учнем під керівництвом вчителя.

Вокальну мініатюру Хуан Цзи «Що розповів західний вітер» на вірші Ляо Фушу вирізняє взаємодія прихованих сюжетів. Принцип класичного китайського мистецтва – відтворення художньої ідеї крізь призму мікросвіту безкраїх просторів макросвіту – віднайшов своєрідне відображення у вокальній мініатюрі Хуан Цзи «Що розповів західний вітер» на вірші сучасника композитора Ляо Фушу (1935). Дія означеного принципу проявляється на основі розкриття теми духовного спілкування учителя і учнів, традиційної для національного мистецтва. 16-тактовий пісенний шедевр Хуан Цзи – Ляо Фушу набуває значення еквіваленту всесвіту, згорненому в мікромір квітучої квітки лотосу. В художньому часі пісенного твору, як у краплині, концентровано відображено відсвіти безкінечності як категорії вічності.

Сплетіння символічно представлених прихованих сюжетів вирізняє художній зміст пісні, що розкривається завдяки багатовимірній символіці. Завдяки прихованим символічним сюжетам, відбувається дія принципу поєднання мікро- і макросвіту у художньому контексті твору.

Словесно викладений сюжет пісні, за яким прихований її багатогранний художній зміст, розкривається через монологічне звернення мандрівного філософа-вчителя до дітей. У пісні Хуан Цзи – Ляо Фушу ідею духовної єдності старшого і молодшого поколінь, наставника і учнів, втілено через відкриття непізнаного в процесі сумісного споглядання світу. Побутовим змістом сповнений перший розділ пісні: учитель згадує, як виглядали під час його зимового візиту діти, вдягнені у «бавовняні зимові халати», відзначає, як вони вирости після закінчення весни. У другому розділі пісні відбувається перехід (стрибок!) від побутового хронотопу до всесвітнього часу-простору: у колір розквітлого червоного лотосу обіцяє розфарбувати учитель світ, що оточує дітей. Зовнішні ознаки побутово-часового, земного хронотопу, що містяться у першому розділі пісні,

передують уведенню до її другого розділу класичного для китайської поезії флористичного символу краси і досконалості – образу червоної квітки лотосу. У поетичному тексті відтворено ідею подвійного повернення учителя до учнів: перше відбулося минулої зими, друге – влітку, під час цвітіння квітки червоного лотосу. Запобігаючи суму учнів з приводу швидкоплинності цвітіння чудової квітки, учитель обіцяє учням розфарбувати весь оточуючий світ у червоний колір, що в даному контексті постає як символ знання.

Як перший прихований сюжет тлумачено втілення в художньому контексті пісні вічної теми пори року. Упродовж літньої зустрічі наставника і його учнів у хронотопі вокальної мініатюри Хуан Цзи – Ляо Фушу відбувається охоплення усього річного природного циклу. Минула зима відроджується у спогадах учителя, весна становить час його мандрів, літо набуває значення безпосереднього часу художньої дії твору, тоді як осінь – майбутнього захвату красою світу, що в китайській національній культурі традиційно пов'язаний з червоним кольором. Зима постає у вигляді згадки про колишнє повернення учителя, весна пройшла в мандрах, влітку – час цвітіння червоного лотосу, відбулася нова зустріч з учнями, осінь – очікувана пора, коли квітка лотосу зав'яне, але стане джерелом розфарбування оточуючого світу в червоний колір. Саме восени в китайському пейзажі домінує червоний колір, що відповідає ідеалам краси, щастя, захвату душі в національній символіці. У поетичному тексті пісні міститься згадка лише про одну пору року – зиму, образ якої розташований на початку твору. Що стосується інших пір року, то вони не набувають словесного виразу в поетичному тексті, але передбачаються в його художньому контексті. Попри короткочасність цвітіння прекрасної квітки, мудрий наставник радить дітям не сумувати з приводу швидкоплинності, з якою минає розквітла краса: восени все навколо стане червоним. Отже, реальній часовій дії художньої пісні відповідає літо – час другого повернення мандрівного учителя. Але крізь призму літа, завдяки пам'яті

про минуле (зиму) і знанням учителя про майбутнє (початок осіні), в художньому тексті пісні формується уява про весь річний цикл. Символічна наявність чотирьох пір року, відбита у літній зустрічі учителя і учнів, постає як один з сюжетів, прихованих у надрах художнього змісту твору. У контексті прихованого сюжету чотирьох пір року важливе значення набуває «ілюзорний образ», розміщений на завершення пісні: йдеться про майбутнє осіннє розфарбування оточуючого світу в червоний колір – символ краси у китайській символічній системі. Уведення «ілюзорного образу» червоного сяйва осені, що охопить світ, співпадає з кульмінацією в музичній драматургії пісні. Отже, перший прихований сюжет пісні обумовлений розкриттям теми «пори року».

Уявну наявність чотирьох пір року в художньому контексті пісні доповнюють інші приховані сюжети. *Другий прихований сюжет* обумовлений перетворенням світу в свідомості учнів, завдяки знанням, наданим учителем. На порозі осіні життя, учитель сіє набуту у мандрах мудрість у душах учнів, освітлюючи світ сяйвом знань, розповсюджених від променю квітки червоного лотосу. Квітці червоного лотосу у контексті цього прихованого сюжету надається значення живильної краплини знань, що поширюється, метаморфізуючи оточуючий світ. Внутрішньо-текстова метафора поширення червоного кольору з «краплини» на весь світ у контексті сюжету про розповсюдження знань набуває понад-текстового значення: мудре слово учителя, примножується, відображуючись у душах його учнів. Квітка пізнання, зрощена учителем у душах учнів, розквітаючи, охоплює світ червоним кольором знань. Успадковані знання перетворюються на вічні спогади про учителя в душах учнів. Часовий обсяг пісні поширюється не тільки на весь обсяг людського життя, освітленого червоним сяйвом знання, подарованим учителем, але і на спадковість знань при зміні поколінь. Хронотоп пісні з локальних зовнішніх проявів повсякденного життя набуває вселюдського масштабу, завдяки процесу пізнання. Другий прихований сюжет пісні пов'язаний з

метаморфозою навколишнього світу, завдяки знанням, наданих учителем дітям.

Третьому прихованому символічному сюжету, що виростає з художнього контексту пісні Хуан Цзи – Ляо Фушу, притаманний *автобіографічний зміст*. У ролі безіменного учителя Хуан Цзи втілює самого себе, адже у 1935 році (дата створення пісні) молодий музикант виконував місію наставника, вихователя майбутніх композиторів. Знання, передані Хуан Цзи учням упродовж 1931–1937-го років, й досі значущі у процесі розвитку національної професійної музичної освіти Піднебесної.

Приховані сюжети пісні співвідносяться з тим, що висловлений у тексті, як своєрідні коментарі; приховані сюжети співвідносяться між собою на основі принципу доповнюваності.

Отже, *чотири сюжети*, один з яких втілений у тексті твору (мандри та повернення учителя), тоді як три інші впливають з його контексту, утворюють змістовну нескінченність, властиву вокальній мініатюрі Хуан Цзи на слова Ляо Фушу.

Музична конструкція вокальної мініатюри чітко відображує структуру поетичного тексту, утвореного двома відносно розлогими реченнями, розподіленими між собою комами (змістовними паузами в розкритті сюжету). Музичне формотворення і інтонаційну драматургію вокальної мініатюри вирізняє надзвичайна простота і, поруч з тим, глибина відображення властивого їй змісту. 16-тактова побудова (F-dur), як і поетичний текст, розподіляється на чотири речення по чотири такти. Чотири речення, об'єднані по два, утворюють два періоди, що дорівнюють двом розділам у складі простої безрепризної форми вокальної мініатюри. Кожне музичне речення (чотиритактова побудова) відповідає певній «картині» з чотирьох пір року. У першому розділі (вісім тактів) вокальної мініатюри відтворені, по-перше, зимовий спогад учителя про учнів і, по-друге, його враження про зовнішні зміни у вигляді дітей після весняних мандрів наставника («ви стали вище»). У першому реченні другого

розділу вокальної мініатюри втілено літнє спостереження щодо цвітіння червоної квітки лотосу («Ви знаєте, що квітка лотосу на прудку вже розквітла?»), тоді як у найбільш насиченому заключному реченні міститься звернення до дітей з метою їх заспокоєння з приводу швидкоплинності пори цвітіння і обіцянка розфарбувати навколишній світ у червоний колір («Не засмучуйтеся, що квітка квітла так мало, я розфарбую все у червоний колір»). Отже, два розділи пісні розподілені на зимово-весняний період, що відображує враження вчителя від зустрічі з дітьми, перебування у земному часі-просторі, і літньо-осінній, де відбувається перехід до сакрального хронотопу, розфарбованого у червоний колір щастя і захвату.

Якщо в першому розділі мініатюри у вокальній і фортепіанній партіях домінує поступовий рух, то в другому цвітіння квітки і осяяння навколишнього світу червоним сяйвом пізнання пов'язано з уведенням стрибків (на досконалі консонанси – квінту, кварту, октаву, а також малу септиму). Характерно, що останній фразі вокальної мініатюри притаманна концентрація найширших стрибків (на чисту октаву і малу септиму, уведена двічі), котрі не зустрічалися на попередніх етапах розвитку. Завдяки уведенню стрибків на широкі інтервали композитор змінює інтонаційну картину світу, сформовану у попередніх розділах твору, втілює ідею перевтілення звичайного світу на прекрасний, освітлений сяйвом пізнання. Саме зі стрибками в інтонаційній драматургії мініатюри пов'язане втілення «ілюзорного образу» осіннього червоного сяйва, обумовленого просвітленням душ учнів, які пізнають красу світу. Перевтілення душ учнів обумовлено відкриттям краси осягненого ними навколишнього світу, що відбувається під впливом знань, подарованих їм учителем.

Співставлення тональностей, модуляція супроводжує зміну інтонаційного образу світу (поняття Ю. Чекана [168]) у другій частині вокальної мініатюри. Зі співставленням тональностей однойменного мажоро-мінору (А – а) пов'язаний початок другого розділу художньої

пісні Хуан Цзи. Співставлення однойменних тональностей означає початок перетворення інтонаційного образу світу на початку другої частини пісні. Відчуття краси світу, символічно відображеної у вигляді розквітлої квітки лотосу, у музичній драматургії вокальної мініатюри пов'язано наприкінці третього речення з модуляцією до G-dur: немов сонячний промінь висвітлив палаючу розквітлу квітку, краса якої вражає душі учнів, вихованих учителем. Співставлення тональностей, модуляція, стрибки у мелодії сприяють відображенню перетворення предметного на духовне, непередбачуване прозріння, з яким пов'язана зміна інтонаційного образу світу у вокальній мініатюрі Хуан Цзи. «Сценою» перетворення пізнаного світу обумовлена кульмінація вокальної мініатюри «китайського Шуберта» на слова Ляо Фушу.

Особливе значення в вокальній спадщині Хуан Цзи відіграє вокальна мініатюра в жанрі оди «Сини Півдня» (на вірші композитора). **В оді Хуан Цзи «Сини Півдня. Враження від сходження на Бейгу» (1935, Largamente, D-dur, C) взаємодіють пейзажне і героїчне.** Тут відображено характерну для класичної китайської лірики іпостась митця – композитора-поета, спостерігається синтез жанрових ознак пейзажної лірики і «пісень спасіння». Хуан Цзи як автор музичного і поетичного тексту втілює у дво-частинній пісні «Сини Півдня» два жанрові різновиди оди: пейзажний і героїчний. Аналіз вокальних творів Хуан Цзи демонструє: інтонаційна природа сходження на вершину гори і «пісень спасіння» має спільні ознаки. За своєю тематикою, мініатюра «Сини Півдня» (авторський підзаголовок «Враження від сходження на Бейгу»), з однієї сторони, кореспондує зі створеною на рік раніше (1934) «Одою при сходженні на вершину» на вірш Ван Шо, з іншої – з «піснями спасіння», зокрема, з такими, як «Ворожі солдати» (1932) і «18 вересня» (1933).

Не інтонаційний контраст, і не формальні ознаки слугують розподілу оди на дві частини. Умовою такого розподілу постає вербально-текстова природа. I частина постає як ода сходження; II – як героїчна ода. Ода –

об'єднуюча жанрова ідея вокального твору, що виявляється на інтонаційному рівні.

Вокальну мініатюру Хуан Цзи в жанрі оди вирізняє взаємопроникнення символіки сходження на вершину гори (I частина) і героїки «пісень спасіння» (II частина). Лише піднявшись на вершину Бейгу, завершивши подвиг сходження, герой оди отримує можливість спостерігати красу китайського всесвіту. Але герой твору підіймається на вершину Бейгу не тільки для того, щоби милуватися красою рідного краю, а для того, щоби побачити тисячі завойовників, що хочуть відвоювати південь країни, як і тих героїв, що відвоюють втрачені землі.

З одою на вірші Ван Шо вокальну мініатюру «Сини Півдня» поєднують: спільна тональність (*D-dur*), повільний темп (*Andante, Largamente*), акордова пульсація в партії фортепіано; ознаки оди сходження в поетичному тексті наявні і в поетичному рядку «Оглянь пейзаж Бейгу». З «піснями спасіння» оду на вірші Хуан Цзи поєднує маршевість, урочистість, введення образу «незавершеної війни» до II частини.

У першій частині оди ознаки китайської пейзажної лірики шаньшуй (з вершини Бейгу ліричному герою відкривається вид на Янцзи – один з топографічних символів Китаю) доповнюються історичним контекстом. Композитор-поет від імені героя оди призиває милуватися не тільки красою пейзажу, але згадати численні історичні події, що відбувалися на землі Піднебесної: «вдалечині не тільки Янцзи тече». Звернення до історії країни обумовлює у межах «пейзажної» частини оди сходження її перетворення на оду спасіння в другій частині. Пейзажне перетворюється на героїчне, що народжується під час споглядання пейзажу. Для оди композитора-поета характерні властивості китайської пейзажної лірики, визначені І. Лисевич як «візерунок вень», або «Світовий Візерунок», за рахунок охоплення історико-героїчного контексту, заклику до перемоги, народження майбутніх непереможних героїв («Народіть синів, подібних Сунь Чішнмоу»).

Отже, у спадщині Хуан Цзи вирізняється тематична група серед вокальних мініатюр, визначених у роботі як *оди сходження на вершину гори* (на вірш Ван Шо – «Ода сходження на вершину» і на власний вірш композитора – «Сини Півдня. Враження від сходження на Бейгу»). Хоча авторське жанрове визначення «ода» композитор надав лише пісні на вірші Ван Шо, ряд спільних ознак дозволяє визначити жанрові ознаки оди в «пейзажному» розділі вокальної мініатюри сходження на вірші Хуан Цзи. Зміст од Хуан Цзи відповідає характерній темі класичної китайської пейзажної лірики – сходження на вершину гори з тим, щоби звідти оглянути рідний Китай, отримати можливість побачити земний світ з небесної висоти з метою внутрішнього преображення.

У пісенній творчості Хуан Цзи слід виокремити *вокальні твори на англійські вірші*. Вокальні твори китайського композитора на англійські вірші слід розподілити на сольні і ансамблеві. Декілька з «англійських» вокальних творів написані на власні вірші «китайського Шуберта» («*Vocal Fugue for S.A.T.B*», «*Canon perpetuo a 3 voci*», а також, перекладені Хуан Цзи китайською власноруч («*Jolly Good Ale and Old*», «*Song in folksong style*»).

Слід припустити, що вокальні твори Хуан Цзи на англійські вірші, в котрих англійський віршований рядок супроводжується розміщеним під ним китайським перекладом («*Vocal Fugue for S.A.T.B*», «*Canon perpetuo a 3 voci*», «*Jolly Good Ale and Old*», «*Song in folksong style*»), були написані у часи навчання композитора в Америці. На користь цього припущення свідчить наявність серед англомовних вокальних творів композитора, виконаних у техніці вокальної поліфонії («*Vocal Fugue for S.A.T.B*», «*Canon perpetuo a 3 voci*»). Якщо врахувати, що декілька поліфонічних творів для фортепіано композитор писав під час навчання в Америці, то час виникнення взірців вокальної поліфонії слід також пов'язати з тим же періодом. Відомо також, що після повернення до Китаю Хуан Цзи не звертався до поліфонічної техніки як у фортепіанних, так і вокальних

творах. Оскільки поліфонічні вокальні твори також постають виключенням у спадку композитора (як і фортепіанні), гіпотезу щодо того, що вони складені у період його навчання в Америці, можна вважати цілком доречною.

Хуан Цзи як автору вокальних творів на основі англійських віршів належить унікальне місце в контексті китайського вокального мистецтва XX – XXI століть. Загалом китайській пісенній творчості XX століття не властиво звернення до віршів західних поетів: створення пісень національною мовою постає як умова їх приналежності до культури Піднебесної. Після закінчення творчої діяльності Хуан Цзи звернення до віршів західних поетів в історії китайської вокальної творчості припиняється. Як виключення в контексті китайського пісенного мистецтва XX століття постає балада Шан Деї «Дзвонар», створена на основі сюжету роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері», лаконічно викладеному у поетичному тексті китайською мовою. Хуан Цзи заклав основу окремого напрямку в історії китайської вокальної лірики XX століття, який поки що залишається унікальним, а, може, знайде своє продовження у контексті національної музичної культури у майбутньому. Унікальність англомовних творів Хуан Цзи обумовлена загальним положенням китайської вокальної лірики в цілому і китайської художньої пісні, зокрема, сутність якого полягає в загальній настанові щодо абсолютного домінування китайської мови в структурі жанру.

В *«Піснях спасіння»* Хуан Цзи («Національний прапор в'ється», «Фронтвикам», «Пісня опору», «Ворожі солдати», «18 вересня», «Сплячий лев», «Пісня гарячої крові») подано художнє осмислення подій 1931 – 1932 років, коли японська армія вторглася на китайські землі. «Пісні спасіння» належать до «особливого музичного напрямку 1930 – 1940-х рр.» – *цзюван іньюе*, фундатором якого був Хуан Цзи. «Музика спасіння» відобразила «національний бойовий дух» у боротьбі за інтереси Китаю як вираз патріотичного підйому, визвольного руху, направлено проти

японських окупантів [40, с. 17]. Пристрасний тон «пісень спасіння» мав надихнути китайський народ на захист держави, попри бездіяльність партії Гоміндан.

Своєрідністю тлумачення деяких «пісень спасіння» Хуан Цзи є не тільки і не стільки їх самостійне функціонування, скільки уведення до певної тематичної серії, на основі якої було складено своєрідний тематичний вокальний цикл з чотирьох частин, розміщених одна за одною у збірці вокальних творів композитора. Вона була видана лише після того, як Хуан Цзи було повернено значення класика національної музичної культури – у 1990-і роки, на початку доби ренесансу особистості і творчості композитора, після припинення тортур, котрим було піддано ім'я композитора та його твори у період «культурної революції»

Перші чотири пісні, розташовані на початку збірки вокальних творів Хуан Цзи («Ворожі солдати», «18 вересня», «Сплячий лев», «Пісня гарячої крові»), присвячені осмисленню історичної долі сучасного композитору Китаю, постають як своєрідний тематичний «блок», наочно відокремлений від інших – ліричних – вокальних творів композитора. Об'єднані наскрізною темою протесту проти війни, розпочатої Японією, проголошенням вироку нації, що не поспішає повернути свої території, закликом до пробудження народу, чотири початкові пісні збірки набувають ознак тематично об'єданого циклу. Тематична єдність постає тим первинним принципом, що дозволяє виокремити чотири початкові пісні збірки вокальних творів Хуан Цзи в циклічну єдність.

Чотири «пісні спасіння», що увійшли до складу тематичного циклу, створені упродовж останніх п'яти років життя композитора (1932 – 1937). Праця над «піснями спасіння», об'єднаними до вокального циклу, суміщалася з роботою композитора над великою кількістю інших творів, різних за змістом та жанрами. В наслідок надзвичайної концентрації творчої праці композитора, який одночасно працював над широким колом творів, вів активну педагогічну та організаторську діяльність, робота над

тематично об'єднаним циклом розтягнулася майже на п'ять років, обірвавшись хворобою і смертю автора.

На користь циклічного об'єднання чотирьох перших пісень збірки вокальних творів композитора засвідчує і такий факт. Попри наявність пісень поза цим тематичним об'єднанням, створених у 1931, 1932, 1933, 1935 роки, саме «пісні спасіння» викладені на початку збірки послідовно, одна за одною, не зважаючи на історичний час створення. Єдина пісня збірки, написана в останній рік творчого життя композитора («Ворожі солдати»), вміщена на початку збірки і тематичного вокального циклу «спасіння», випереджає ранішні пісні патріотичного і ліричного змісту. Пісня 1937 року «Ворожі солдати», що відкриває збірку вокальних творів композитора, з історичної точки зору набуває значення фіналу, що завершує його творчий шлях, а в контексті тематичного вокального циклу та всієї збірки – функцію «увертюри». Отже, у виданій посмертно збірці вокальних творів Хуан Цзи витримується не хронологічний, але тематичний принцип розташування вокальних творів композитора.

Домінуючою ідеєю, що об'єднує три з чотирьох пісень циклу (1, 2, 4), постає почуття ганьби від поразки і гніву, що охоплює серце ліричного героя «пісень спасіння». Як символічну картину очікуваного пробудження Китаю тлумачено третю пісню збірки «Сплячий лев»: підіймаючись, гнівний велетень розкидає ворогів китайського народу (черв'яків і лисиць).

Як наскрізний образ, що об'єднує першу, другу і четверту пісні протесту, постає проголошення ганьби нації. Хоча композитор не уводить у музичний текст пісень відповідної наскрізної інтонації (вироку нації), проголошення ганьби у словесному тексті відіграє скріплюючу ціле роль: вірші різних поетів об'єднуються спільною ідеєю.

Однак не лише тематичне і словесне об'єднання надають можливість вважати чотири пісні протесту Хуан Цзи вокальним циклом. Тому сприяють і суто музичні властивості. Об'єднанню чотирьох пісень протесту у цикл сприяє принцип жанрової єдності. Різноманітно тлумачна

жанрова модель маршу об'єднує три пісні (1, 2, 4) тематично об'єданого циклу. З них лише єдиний (другий) пісні циклу композитор надає характерну авторську ремарку «*Tempo di marcia*», розкриваючи, таким чином, свій творчий задум створення «пісень спасіння» з домінуванням жанрової семантики маршу. Жанру маршу композитор надає арочної функції, обрамлюючи вокальний цикл великим зовнішнім колом (1 – 4). Якщо у початковій пісні відтворено ознаки траурного маршу, то у заключній у темпі *Alegretto* – маршу тріумфального. Траурний марш, відтворений у 1-ій пісні, змінює оснований на синкопах лаконічний наступний марш на 2/4. В ньому стверджується ідея вічної відповідальності народу за свою країну, аж поки «ганьбу нації» не подолає переможне повернення завойованих земель. Між двома початковими маршами виникають жанрові зв'язки та контрастне співставлення, що сприяє встановленню між ними ознак малого циклу. Ще один маршовий малий цикл виникає між другою і четвертою піснями циклу. Отже, три маршові цикли, один з яких має функцію обрамлення, утворюючи велике жанрове коло (1 – 4 пісні), і два малих цикли (1 – 2, 2 – 4) доводять: циклотворенню у «піснях спасіння» сприяє жанрова єдність.

З жанром маршу Хуан Цзи пов'язує репрезентацію образу всенародного поступу, що об'єднує китайський народ від траурного оплакування поразки до спільної ходи на шляху до перемоги. У підсумку відбувається трансформація тематики звинувачення, проголошення ганьби нації, що міститься у поетичному тексті; вона долається семантикою переможної єдності в музичній драматургії трьох пісень-маршів.

Багатовимірно тлумачна героїка – наскрізна образна ознака, що сприяє циклотворенню у чотирьох «піснях спасіння». Створений композитором героїчний музичний стиль у китайському вокальному мистецтві – одна з найзначніших новацій, що вирізняє чотирьох-частинний цикл «пісень спасіння».

У контексті великого і двох малих маршових циклів особливого

значення набуває єдина поза-маршова пісня («Сплячий лев»), що має функцію центру, навколо котрого утворюється концентрична драматургія «пісень спасіння» Хуан Цзи.

Але і центральна пісня циклу також входить до циклічної пари, утвореної між нею і попередньою – 2 піснею в структурі циклу. Ця пара утворюється в наслідок того, що слова 2 і 3 пісень («18 вересня» і «Сплячий лев») створені одним автором – сучасником композитора Н.Т. Harold (1905 – 1993). Пісні на слова Н.Т. Harold обрамлені вокальними мініатюрами на вірші старших сучасників композитора: Хе Хіанг Пінг – відомої у Китаї жінки-революціонера (1878 – 1972) і Ве Зонг Хай (1892 – 1965). Центральний малий цикл на вірші *H.T. Harold* у структурі чотирьох пісень протесту базований на принципі жанрового контрасту. Пісні «18 вересня», базований на жанровій моделі маршу, контрастує єдина поза-маршова вокальна мініатюра, що відтворює ідею пробудження країни.

У підсумку в чотирьох-частинному вокальному циклі, оснований на концентричній драматургії, спостерігаються чотири внутрішніх цикли, один з яких має аркову функцію, три інших постають як малі. Концентрична драматургія відіграє циклоутворюючу роль у чотирьох «піснях спасіння» Хуан Цзи.

Тональна логіка також має циклоутворюючу функцію в чотирьох «піснях спасіння» Хуан Цзи. Від початкового e-moll (з відхиленням до G-dur) у першому вокальному марші композитор переходить до другого C-dur'ного маршу, розміщує третю (поза-маршеву) пісню у G-dur і на завершення циклу повертається у заключному номері до тональності другої пісні (C-dur). З наведеного тонального плану стає зрозумілим, що до відзначених вище ознак малого маршового циклу, що утворюється між другою і четвертою піснями, слід додати й тональну єдність. Між першою («Ворожі солдати») і третьою («Сплячий лев») піснями також утворюється тональна арка, завдяки чому поза-маршева пісня уводиться до тонального контексту тематичного циклу.

Сприяє досягненню циклічної єдності і характерна для чотирьох-частинного циклу «пісень спасіння» динаміка. Якщо для класичних китайських художніх пісень характерним є перебування у сфері напівтонів, коливанні у межах відтінку *p*, то для пісень протесту притаманною стає динамічна позначка *f* та такі її відтінки, як *mf* та *ff*.

Перша пісня вокального циклу «*Ворожі солдати*» (e-moll, 4/4), позначена авторською ремаркою «Полум'яно», пронизана наскрізною ритмо-формулою траурного маршу. Складна двох-частинна форма пісні, що дещо нагадує куплетну (a + b; a1 + b1), вирізняється кресцендуванням спалаху обурення упродовж розвитку гнівного монологу. Уведення прямої мови до другої частини першого розділу – звернення до «великої батьківщини» у 1 розділі – пов'язано з короткочасним відхиленням до G-dur. Ораторського звучання у відтінку *ff* набирає тут вокальна партія, що мало характерно для китайської вокальної культури. У заключній частині другого розділу міститься звернене до батьківщини питання («як ти витримуєш такий гнів?»), що залишається без відповіді. Якщо пряма мова – рідкісне явище для китайської вокальної творчості «першого золотого століття», то риторичне питання, розміщене наприкінці твору, поступово затверджується як властиве китайській вокальній ліриці першої третини ХХ століття. Введення риторичного питання обумовлено змістом пісні, сповненої почуттям протесту і гніву. Попри те, що пісня дістає свого закінчення, втілений у ній протест не вичерпується. Вираз героїчного художнього змісту обумовив відзначені новації у пісенній драматургії Хуан Цзи.

Своєрідною відповіддю на питання, що залишилося без відповіді наприкінці першої пісні циклу, постають наступні «пісні спасіння», зокрема і метафорична картина пробудження сплячого лева – Китаю-велетня.

У наступній вокальній мініатюрі відтворене емоційне переживання нападу Японії на Китай, що відбувся саме 18 вересня. Пісня «**18 вересня**»

(C-dur, Tempo di Marcia, 2/4, 16 тт.), сповнена патріотичного почуття, містить ознаки художнього документалізму (точна вказівка на час, коли відбувся напад країни-агресора, розміщена не лише у назві, але і початкових словах твору), завершується проголошенням вироку «ганьба нації!», що не повернула власних земель.

Як темпову і жанрову характеристику вокальної мініатюри слід тлумачити авторську ремарку «*Tempo di marcia*». Попри звинувачувальний характер віршованого тексту, проголошення «ганьби нації» у віршованому тексті, композитор, звернувшись до жанрових ознак переможного маршу, ніби звертається до співвітчизників і сучасників із закликом об'єднатися задля досягнення спільної перемоги, віруючи у всенародну силу і єдність. Не оплакування, але мужній призив до боротьби, не спогади про минулу поразку, але призив до майбутньої перемоги випромінює музика вокальної мініатюри. Відмова від хроматизації, оперування можливостями пентатоніки надає музиці національного характеру як виразу патріотизму. Використання різновидів відтінку *f* (*mf*, *f*, *ff*) відтворюють задум композитора щодо всенародного заклику до боротьби. Уведення синкоп, пунктирного ритму, квартових висхідних стрибків, розташування поспівок у межах кварто-квінтового діапазону у вокальній партії, розмірений рух чвертями у фортепіанному супроводі, – весь цей «набір» засад музичної виразності сприяє героїзації образу переможної ходи народу до перемоги – картини майбутнього торжества. Таким чином, виникає своєрідний образний контрапункт між вербальним і музичним змістом вокальної мініатюри: обвинуваченню у ганебній поразці, котра міститься у віршованому тексті, композитор протиставляє картину переможного майбутнього, втілену у музичній драматургії твору.

На відміну від вокальної мініатюри «18 вересня», де втілено ознаки художнього документалізму, пісні «Сплячий лев» 1935 року (G-dur, Allegro, 6/8) властивий символічний зміст. Тут відтворено символічний образ Китаю, що пробуджується від тривалого сну, з тим, щоби захистити

свої землі від розбещених нападників.

Втілений у вокальному творі образ лева символізує Китай, черв'яки і ліси – його ворогів. Два стани, в яких перебуває лев, відтворені у художньому тексті пісні: образ сплячого велетня, навколо якого живляться вороги, та лева, що прокидається, готового до захисту народу та знищення ворогів.

У відповідності до структури віршованого тексту, композитор створює подвійну дво-частинну форму, основу на нерівних за масштабами структурах (4т. + 4т; 5т. + 5т.). Поруч із доволі точним відтворенням структури поетичного тексту у музичній формі, Хуан Цзи переосмислює зміст поетичного прообразу. Змістовне переосмислення відбувається, завдяки музичному формотворенню. Поетичний текст пісні містить два подібно організованих розділи, динамізованих за змістом. У першому розділі відтворено картину тисячолітнього сну величного лева, під час якого хижі, жалюгідні черв'яки і ліси, домовившись, вчиняють неподобства: п'ють його кров, захоплюють його дім. Друга половина першого розділу віршу відтворює сцену зростання гніву велетня, який розуміє, що його обманюють та грабують; пробудження лева поєднується з всенародним повстанням («Ніхто не спить»). У другому розділі поетичного тексту поступово формується переконання про необхідність боротьби, що робить китайського лева сильнішим, здатним на помсту, що породжує жах ворогів; картину пробудження сплячого лева завершує тричі проголошений заклик: «Лев прокинувся!».

Якщо у поетичному тексті картина пробудження лева міститься лише у заключних рядках розділів, то у музичній драматургії інтонація накопичення сил, підняття з колін обрамлює сцени сновидінь і нападів ворогів. Музична тема пробудження лева (охоплює п'ять тактів у фортепіанній партії вступу) базується на двох інтонаційних сегментах: героїчній висхідній темі (в октавному дублюванні) по звуках тонічного квартсекстакорду (відповідає тричі повтореним словам «Лев прокинувся»

на закінчення пісні) і кадансовому звороті (в акордовому викладі) за участі подвійної доміанти (співвідноситься зі словами «Ніхто не спить» у I розділі і «Прокинувшись, не засинай» – у II розділі). Якщо на початку твору тема пробудження проводиться у фортепіанному вступі, то на завершення (у його заключному реченні) – у вокальній і інструментальній партіях. У підсумку виникає двічі повторена аркова (колоподібна, концентрична) композиція, завдяки чому ідея пробудження набуває посилення, постає як очікувана, закономірна, невідворотна. Концентрична драматургія надає вокальному твору ознак циклічності: чотири проведення теми пробудження лева на початку і закінчення двох розділів відображують ідею повторюваності, чергування сну-пробудження в історії Китаю. В аркових фрагментах композитор вдається до створення героїчної музичної семантики європейського типу, що відповідає створенню образу Китаю, що, наче лев, підіймається для стрибку. Розвиток образно-символічного змісту вокальної мініатюри Хуан Цзи, у відповідності до її поетичного тексту, оснований на драматургії, що крещендує: пробуджений лев набирає безмежної сили у своєму загрозливому стрибку. Створивши художній взірець музичної драматургії, що крещендує, композитор заклав одну з найхарактерніших традицій розвитку китайської художньої пісні. Адже спадкоємці Хуан Цзи тяжіли до розташування головної кульмінації вокального твору в його заключному розділі, де проголошується його головна ідея.

У центральних частинах пісні, де містяться картини ворожих безчинств, що їх коять вороги Китаю, відбувається хроматизація мелодії (підвищення IV та II ступенів у 1 періоді). Сцена визрівання гніву лева, що передує його пробудженню пов'язана з відхиленням до *c-moll* (супроводжене підвищенням II ступеню). Мало типові для китайської мелодики альтерації та відхилення обумовлені художнім завданням втілення образів ворожих сил, зростання гніву китайського лева – не властивих національним художнім пісням образним сферам, яким зазвичай

притаманне втілення ліричних образів любові, дружби, милування красою рідного краю.

Мало типовою для китайської музичної культури першої третини ХХ століття, як і подальших етапів її розвитку, є і динамічний план вокальної мініатюри Хуан Цзи. Для китайської художньої пісні більшою мірою притаманні напівтони, ніжність у розкритті емоцій. Натомість Хуан Цзи створює тут насправді велетенський образ китайського лева, що, пробуджуючись, стає втіленням безмежної захисної сили. Головний динамічний відтінок, властивий пісні, – *f*; єдине звернення до *mp*, уведене на початку другої частини мініатюри, стрімко переходить через *crescendo* на *f*: таким чином композитор відображує визрівання гніву в душі китайського лева, що готується до стрибку, втілення громоподібного рику, що лякає ворогів.

Символіка вокальної мініатюри «Сплячий лев» виходить за межі історично конкретної ситуації відродження Китаю 1930-х років. Властивий пісні символічний зміст знов і знов набував актуальності на подальших історичних етапах розвитку Китаю, коли автор твору вже покинув цей світ. Образ лева, що пробуджується, відповідав добі утворення КНР 1949 року, відновленню країни, що розпочалося після закінчення «культурної революції», початку ХХІ століття, коли у Піднебесній розпочався новий національний розквіт. Циклічність у відтворенні ідеї пробудження, втілена Хуан Цзи, віднайшла своє історичне підтвердження в процесі історичного розвитку Китаю. Властива пісні циклічність змісто- і формоутворення підкреслює її значення центру у контексті циклу пісень протесту. Таким чином, в окремій частині циклічного твору відображується його загальна циклічна природа.

Фінальна вокальна мініатюра тематичного циклу – «Пісня гарячої крові» (*Allegretto*, 4/4, *C-dur*) – постає як звернення до сорока мільйонів співвітчизників композитора і поета з призом повстати, «змити ганьбу» в ім'я перемоги. Інтонаційний образ «гарячої крові», що б'ється у серці

героя-оратора, який взиває до народу, настільки важливий для композитора, що він дублює його в октавному подвоєнні у партії фортепіано. Інтонційний образ «гарячої крові» постає як заклик, побудована на пунктирному висхідному русі по тонах тонічного тризвуку і його першого обернення, поданого у розгорненому викладенні. Композитор використав тут традиції інтонаційного втілення образів музичної героїки, сформованих в європейському мистецтві. Важливою ознакою героїчного стилю у фінальній пісні циклу є тріоль (затактова рецитація на тоні «с») на початку другої частини, також запозичена з досвіду європейської культури. Отже, створення героїчного стилю у китайській музичній культурі Хуан Цзи базував на європейських досягненнях. Виразом художнього змісту постає подвійна дво-частинна форма із розширенням, властива пісні. Слід припустити, що введення розширення до формотворення пісні обумовлено завданням втілити образ гарячої крові: її невинна пульсація не обмежується гранями форми, виходячи за її межі.

Чотири пісні протесту Хуан Цзи, об'єднані в тематичний вокальний цикл, мають важливе значення в контексті як творчої спадщини композитора, так і китайського вокального мистецтва ХХ – ХХІ століть. Вміщення в строгую структуру високих і палких емоцій – спільний фактор, що об'єднує «пісні свободи» Хуан Цзи. Новації художнього змісту обумовили численні музичні відкриття композитора у національній культурі, здійснені за рахунок уведення характерних ознак героїчного стилю, сформованих в європейському музичному мистецтві. Визначені в дослідженні принципи циклоутворення як «особливий тип інтеграції музичної форми», що, за Н.О. Говорухіною, «не зводиться до послідовності частин, ніби надбудовується над ними» [57, с.1], надають можливості тлумачити чотири пісні протесту Хуан Цзи 1932 – 1937 років як вокальний цикл. Після доби Хуан Цзи вокальний цикл, зокрема, прихований, стає досить поширеною жанровою сферою у китайському музичному мистецтві [155; 154]. Таким чином до китайського камерно-вокального музикування

входить «вокальний цикл як „крупна форма“» [57, с. 2].

Створеній 1935 року *китайській художній пісні «Закони неба» на вірші Чжун Шигень* належить особливе місце в творчості Хуан Цзи та історії вокального мистецтва Китаю 30-х років ХХ століття. Замислена як саундтрек до художнього фільму «Закони небом», успадкувавши його назву, в лаконічній формі узагальнивши його зміст і художню ідею, пісня Хуан Цзи здобула широку популярність. Історико-художнє значення пісні не обмежується її органічним зв'язком з фільмом. Пісня, якій була надана функція «основної» в контексті кінофільму, через властиві їй достоїнства дістала незалежності від відеоряду як самостійний музично-поетичний твір, що володіє високою художньою і філософсько-естетичною цінністю, значимою і в наші дні. Пісня Хуан Цзи, створена в «епоху тридцятирічного утиску патріотичних і релігійних ідей в Китаї» [121, с. 2], набула значення звернення до сучасників і наступників композитора. В образі головного героя пісні, що за своїм жанровим типом наближується до балади, постає знедолений народ, що переживав почуття сирітства, композитор втілює актуальну тему «пробудження загальної мрії і великої любові», «загальної боротьби за високі ідеали, прагнення до світла і щасливого життя» [там само]. Пісня, що відобразила особисті переживання композитора, і нині зберігає народну любов як «один з вокальних творів високого рівня художнього мислення і композиторської майстерності» [там само].

Народження пісні «Закони неба» обумовлено завданням протистояння історико-художньої ситуації, згубної для суспільного розвитку в Китаї. За Тсень Жень Кан, який досліджує твори і життєвій шлях композитора, поява пісні, «сповненої духом гуманності», обумовлена протистоянням її авторів негативним процесам, характерним для китайського суспільства 1930-х років. Хуан Цзи і Чжун Шигень виступили проти 30-річного утиску прогресивних ідей в Китаї, кризи релігійних ідеалів і впливу низькопробної музики на свідомість молоді, відроджуючи вічну значущість законів неба – божественного Дао.

На втілення творчої задачі духовного опору негативним процесам дійсності, що зумовив появу пісні «Закони неба», вказує Вань Юй Хе [40]. Автор праці про історію сучасної китайської музики підкреслює, що художнє завдання пісні полягало в створенні відповідного впливу на процес розвитку «суспільного мислення» в атмосфері «кризи віри, релігії і мистецтва». Хуан Цзи написав пісню, яка стала гімном молоді, студентів, прагнучих до перетворення естетичного смаку і внутрішнього світу співвітчизників, що сподівалися на те, що «наступні тридцять років» стануть епохою подолання порочних явищ у суспільстві. Властивий пісні понад-часовий зміст надає їй не застаріваючий сенс, актуальний у всі часи.

Пісня Хуан Цзи – результат синтезу національних і західних музичних традицій, обумовленого характером здобутої композитором «двосторонньої освіти» [40]. Європейська музична освіта значною мірою вплинула на створення вокальних композицій Хуан Цзи, знайшовши своє відображення в пісні «Закони неба». Якщо в поетичному вмісті пісні очевидний вплив традиційної конфуціанської ідеології, то в її музичній драматургії спостерігаються західні впливи, що виявляються, на думку Вань Юй Хе, в повторях основної теми і її елементів та сприяє вираженню «складних емоційних змін» стані головного героя [там само].

Аналізуючи пісню «Закони неба», Тсень Жень Кан відзначає, що впродовж «трьох етапів» розвитку твору, об'єднаних «емоційними переходами» [152], композитор розвиває ідею становлення особистості, що долає «власний біль сироти» в ім'я затвердження ідей, що мають, завдяки їх божественному походженню, загальне значення. Проте, відзначивши трьох-етапну побудову пісні, дослідник не вказує, де саме відбуваються внутрішні грані між її етапами, що конкретно уявляють собою емоційні переходи, а також не встановлює критерії їх встановлення.

Інтонаційно-драматургічний аналіз музично-поетичного тексту пісні Хуан Цзи – Чжун Шигень «Закони неба» дозволяє дійти наступних висновків відносно вмісту і формотворення твору, його релігійно-

філософської концепції. В основі пісенної драматургії – два монологи, що засвідчує наявність такої ознаки європейської балади, як поліперсонажність, втілену крізь призму єдиного вокального тембру (на кшталт «Лісового царя» Ф. Шуберта).

Лаконічний перший монолог (охоплює 15 тактів) – «скарга героя», самотнього сироти, який волає до неба у пошуках відповіді на питання про першопричину його нещастя. Розгорнутий другий монолог, що більш ніж в два рази перевершує скарги сина людського (дорівнює 34 тактам), належить Голосу неба, божеству, що провіщує «вівці», що заблукала, вічні закони всесвіту, проповідує заповіді заради позбавлення Страдника від земних мук, залучення до вищої мудрості. У підсумку пісня набуває значення діалогу Страдника і Голосу неба. Властива пісні діалогічна драматургія відбувається за структурою типу питання – відповідь. Якщо в поетичному тексті Чжун Шигень підкреслена роль глибокого контрасту між питальними репліками Страдника і імперативними закликами Голосу неба, то композитор поставив перед собою іншу мету – пом'якшити контраст за рахунок трансформованого розвитку в другому монологу деяких інтонаційних зворотів, сформованих в першому. Початковими зворотами тематичних побудов першого монологу пісні є три-звучні висхідні мотиви: помисли і питання Страдника незмінно звернені до Неба. Показово, що початок другого монологу (його перші 4 такти), пов'язаного з проголошенням Голосом Неба двох перших законів-заборон («Не вважай себе кинутим Агнцем! Не говори, що надірвалося серце!»), також базований на трансформації висхідних інтонацій, сформованих в першому монолозі. Інтонаційна спорідненість очевидна не лише у висхідних зворотах, але й у початкових чотири-тактах першого і другого монологів в цілому.

Відображуючи зміну боязких скарг і питань Страдника потужними веліннями-заборами Голосу неба, ввівши замість гомофонно-гармонічної фактури в партії фортепіано акордову, композитор, за допомогою похідного

інтонаційного контрасту, затверджує ідею духовної спільності між земним і небесним світами. Лише починаючи з викладу четвертого закону («Підбадьорися, сирота!» у 5 такті другого монологу) імперативи Голосу неба починають ґрунтуватися, здебільшого, на низхідних мелодичних зворотах. Однак і тоді духовна спорідненість між Агнцем і його небесним Батьком, відбита в інтонаційній драматургії пісні, зберігає своє значення: висхідним запитальним інтонаціям Страдника, зверненим до Неба, відповідають низхідні інтонації Голосу, що проповідує ідею самопожертвування в ім'я «ближнього свого» як умови спільної радості.

Чжун Шигень, іменуючи Страдника Агнцем, надає йому властиву Христу функцію Того, що «бере на себе гріхи світу», тоді як Голосу Неба – функцію Отця Небесного. У пісні відображені батьківсько-синовні стосунки між героями, втілені в діалогічній структурі (співвідношення двох монологів). Про відображення християнської релігійної свідомості в китайській художній пісні-баладі 1935 року свідчать ще декілька чинників. Про важливість введення до поетичного тексту такого «закону» біблейського походження, як «Подолай хворобливий стогін, коли віддав своє дитя» в контексті змісту пісні, свідчить той факт, що він є єдиним, повтореним двічі. Крім того, відповідність основам християнської релігії підкреслює також наявність десяти заповідей, проголошених від імені Неба.

Особливості інтонаційної драматургії пісні дозволяють дійти висновку, що відмічена китайським дослідником три-етапність змісту знаходить відтворення в музичній формі. Якщо монолог Страдника постає як одночастинна жалоба, то Монолог Голосу неба композитором розподілений на дві частини, друга з яких, відмічена авторською ремаркою *Langando*, відіграє роль *coda* пісні. Таким чином композитор відокремлює виклад перших восьми законів Піднебіння від двох завершальних. Сутність коди – загального висновку пісні – полягає в затвердженні блаженства людини, яка пізнала зміст вічних законів всесвіту, гармонію мікро- і макрокосму. Завдяки коді, «подвійність» структурної організації пісні

набуває потрійності, котру відзначив Тсень Жень Кай.

Пісня написана в складній двочастинній формі з кодою, мініатюрними фортепіанною прелюдією і постлюдією. Перший монолог (в простій двочастинній формі: 4+4; 4+3) відповідає 1 частині пісні; він заснований на чергуванні двох тем, що співвідносяться між собою за принципом похідного контрасту.

Грані усередині другого монологу пісні, написаному в простій тричастинній формі з кодою, визначаються не лише відповідно до викладу в ній десяти законів-заповідей, але і завдяки інтонаційній логіці. Першому розділу монологу властива проста три-частинна форма (4+3+4). Другий розділ монологу від імені Голосу Неба створений у подвійній двочастинній формі (4+4; 4+4). Інтонаційний світ репризи-коди заснований на послідовному проведенні музичного матеріалу другої тематичної побудови II частини, другої тематичної побудови I частини і початкового інтонаційного звороту I частини. Подібна послідовність тем в 10-тактній двофазній репризи-кодi, в якій викладені 9-й і 10-й закони Неба, дозволяє трактувати її як синтетичну, дзеркальну, скорочену.

Властиві тематизму пісні ознаки інтонаційної спільності свідчать про те, що композитор прагнув провести ідею початкової єдності людського світу і всесвіту. В той же час, поряд з затвердженням єдності мікро- і макрокосму, композитор розмежував внутрішні стадії розгортання музично-поетичної концепції. Про це, зокрема, свідчить розподіл за допомогою пауз між поетичними афоризмами в наративній, питальній (скарга героя) і імперативній формах (закони Неба). Виняток становить проголошення першого з «законів неба», введеного безпосередньо після питань Страдника без будь-якої зупинки «дії», за допомогою драматургії вторгнення. Такий прийом символізує не лише раптовість появи «Голосу Божого», але і Його всеприсутність у долі людини, яку Небо ніколи не залишає наодинці з самим собою, вказуючи йому дорогу, подаючи невидиму підтримку. Тріада викладених першими законів Неба (початок

другого монологу) за принципом драматургії вторгнення уводиться на межі першого і другого монологів.

Жалоба героя, який гостро переживає своє сирітство, звертається до неба у пошуках відповіді про першопричину страждань, що випали на його долю, долається відповідями вищої сили, що проголошує небесні закони, вимагає здолати відчуття богозалишеності, концентруватися на ідеях самовдосконалення і саможертвності, вселюдської любові, досягненні гармонії між людиною і всесвітом. Представлений в драматургії пісні перехід від особистих страждань до служіння загальній благій меті знаходить значення подолання самоти за допомогою досягнення єдності особистості і народу, спільного підпорядкування мудрим і вічним законам неба.

Збагненню сенсу пісні сприяє підкреслений Тсень Жан Кан «тісний зв'язок з пережитим композитором Хуан Цзи» [152]. Отже, пісні властивий автобіографічний характер: подібно до ліричного героя вокального опусу, композитор, переживши сирітство, звернувся до людства, призвавши його до об'єднання, спільного дотримання високих цілей, продиктованих Небом. Автобіографічний підтекст притаманний і властивому пісні пошуку «дороги єднання Китаю і Заходу» [там само]. У пісні, як і в творчому шляху композитора, відбиті результати взаємодії національної і західної культур, властиві китайській культурі 20-х – 30-х років ХХ століття.

У пісні «Закони неба» взаємодії національних і західних традицій виявляються не лише в інтонаційній драматургії, взаємодії фортепіанної і вокальної партій, але і в ідейній концепції. Найяскравіше близькість китайської філософії і основ християнської релігії в пісні «Закони неба» виявляється в зверненні земного Страдника, що шукає відповідь на питання про першопричину бід, котрі випали на його долю, звертаючись до Неба. Отримана відповідь в дусі проповіді містить християнські асоціації. Спільність християнських і китайських релігійних традицій позначається в метафоричному уподібненні ліричного героя «залишеному»,

«втраченому» Агнцеві, звернених до нього Небом закликає до пробудження, саможертвності, служіння в ім'я загального блага, досягнення любові, гармонії між всесвітом і людиною, що здолала власні страждання, знайшовши мудрість і просвітлення.

Відмінність від християнської моралі спостерігається у вмісті останнього закону: «У гармонії любові насолоджуйся законами Неба», оскільки культ насолоди не властивий християнству. Останній закон Неба містить вищу мудрість буття: здолавши власні страждання, відчувши духовний зв'язок з людством і всесвітом, навчившись жертвувати собою, досягнувши гармонії в любові, людина здатна насолоджуватися життям, виконуючи вищі закони. У цьому полягає сутність духовного шляху від страждання до насолоди, який має пройти ліричний герой пісні Хуан Цзи.

Увівши в драматичну кульмінацію пісні (початок 2 монологу) уподібнення героя Агнцеві, композитор і поет вимагають від нього дотримання цінностей вселюдського масштабу, серед яких такі: «Поважаючи людей похилого віку, піклуйся про всіх дітей», «Жертвуючи собою, не шукай винагороди».

У драматургії пісні спостерігається перехід від скорботи через саможертвність до вічних, незмінних основ буття, законів неба, дотримання яких возз'єднує страждаючого героя і людство, покоління минулого і майбутнього. Пророчий дух, властивий пісні, сприяє ствердженню такого переконання: досягнення світлого майбутнього можливе на основі відродження духовних принципів класичної китайської філософії і християнських принципів. Відродження ідей і принципів минулого сприяє досягненню майбутнього щастя.

Перший розділ 1 частини пісні — плач самотнього героя, що гостро переживає сирітство, завершується двічі повтореним питанням, зверненим до небес: «Де знайти першопричину?». Подальша побудова пісні (монолог Голосу неба, що вміщує другу частину і репризу-коду) є відповіддю (ланцюгом відповідей), посланою небесами Страднику. Суворий характер

викладу небесних законів дозволяє зробити висновок: вони проголошуються Голосом Божим як одкровення, послане небесами ліричному героєві твору. Під впливом законів неба відбувається перетворення героя зі страдника на мужню і мудру людину. Образом героя властиве художнє узагальнення: за його плачем відчувається страждання китайського народу.

У першому монолозі спостерігається прояв тих принципів художньої організації музично-поетичного мислення, що знайдуть свій розвиток у викладенні законів неба. Серед них — афористичність викладу відчуттів і думок у вигляді лаконічних побудов антіномічного («В кожного є мати, а я один. В кожного є батько, а я один») і метафоричного («Пташеня повертається туди, де гнізда вже немає. Син жадає повернутися туди, де човна вже немає») характеру, в яких відбиваються закономірності земного буття страждаючого героя. Окрім цього, в першому монолозі звертає на себе увагу і прообраз затвердженої в репризі-кодї ідеї вічності всесвіту, на даному етапі пов'язаною із збереженням класичного для китайської поезії пейзажу, що відтіняє своєю незворушністю страждання людини («Білі хмари спокійно плывуть, річка Янцзи тече на схід»). Як перехід від світу земного до світу небесного, від монологічного начала до діалогічного, постає двічі повторене питання героя, звернене до небес: «Де знайти першопричину?».

Укладені в пісні монолози слід трактувати як драматичні. У першому випадку людина волає до неба, звертаючи до нього питання, на які немає відповіді у земному світі; у другому – небо звертає свою промову до людини. У результаті виникає діалогічна структура, що охоплює всю структуру пісні-балади.

У другому монолозі (звернення Голосу неба до самотнього героя) викладено десять законів – десять заповідей, призначених людині на всі часи. Перший з законів свідчить: «Не говори, що Син — це покинутий Агнець!», другий – «Не говори, що надірвалося серце!», третій –

«Страждання всього світу перевищують скорботу від втрати батьків» (розташований в 2 розділі 1 частини); четвертий – «Підбадьорися!», п'ятий – «Прокинься, втрачений Агнець!», шостий – «Стримай хворобливий стогін, віддавши своє дитя», сьомий – «Поважаючи людей похилого віку, піклуйся про всіх дітей», восьмий – «Жертвуючи собою, не шукай винагороди» (містяться в II частини); дев'ятий – «Великий всесвіт справдна існує», десятий – «В гармонії любові насолоджуйся гармонією неба». Відповіді-постулати, дані Небом у вигляді законів, викладені у строгій послідовності. Логіку викладу законів Неба характеризує певна динаміка. Від заборон, направлених на подолання страждань і відчуття самотності ліричного героя пісні здійснюється перехід до закликів пробудження і відродження душі, потім – до повчань щодо саможертвності і служіння людству і, нарешті, до розкриття герою, що прозрів, законів макросвіту, гармонії людини і неба, пізнання і виконання яких обіцяє насолоду життям (реприза-кода). Закони неба проголошуються в чотири етапи, відповідно до розділів музичної форми: подолання страждань, пробудження-відродження душі, її готовність до самопожертвування-служіння, долучення до вічного всесвіту на основі закону гармонії і любові.

Висновки до Розділу 2

У Розділі 2 визначено багатозначність поняття «століття пісень», сформованого в китайському музикознавстві ХХ століття, з'ясовано понятійне співвідношення «століття пісень» і «двох золотих століть» у його межах. Осмислено сутність властивого «століттю пісень» подвійність його історичних меж, уточнено його структуру. Утвореному двома «золотими століттями» (1920 – 1940 рр. і 1980 – 1990 рр.), «століттю пісень» властиві переривчатість («перерваний цикл» розвитку). На основі вивчення природи поняття, наданий висновок щодо його метафоричного змісту.

Художнє значення вокальної творчості Хуан Цзи в контексті «століття пісень» обумовлено «першим золотим століттям» в історії китайської художньої пісні, точніше – з його серединним періодом (1931 – 1937 рр.). У творчості Хуан Цзи відбулося формування «*Liede*-ситуації» в Китаї, коли на основі німецької *Kunstliede* шубертівського типу було вироблено жанрово-стильову концепцію китайської художньої пісні. Загальне ім'я Хуан Цзи – «китайський Шуберт» – набуло символічного змісту як результат встановлення аналогій між двома творчими особистостями, між європейською та східною вокальними культурами. Романтичний тип світовідчуття, мелодизм, тлумачення партії фортепіано, вибір досконалого поетичного прообразу та його композиторська інтерпретація, породжена інтонацією прочитання віршів, – основи вокальної творчості Хуан Цзи, що відповідали шубертівському творчому методу.

Завдяки китайським композиторам «першого золотого століття», серед яких Хуан Цзи належить почесне місце, розпочався процес подолання розриву між західною і східною традиціями. Поглиблене вивчення китайської вокальної лірики з точки зору взаємодії європейської понятійно-методологічної системи і традицій китайського музикознавства призвело на рубежі ХХ – ХХІ століть до справжнього «вибуху» вітчизняної музикознавчої синології. Але відзначений В. Алексєєвим «розрив» між поглибленим осягненням образотворчих мистецтв, літератури і поезії Китаю в європейській науці і досягненнями музикознавчої синології зберігається й нині.

Вивчення особливостей композиторської інтерпретації образів класичної та сучасної китайської поезії в вокальних мініатюрах Хуан Цзи потребувало застосування принципу історизму, жанрово-стильового, інтонаційного, герменевтичного видів аналізу.

Аналіз вокальних мініатюр Хуан Цзи на вірші китайських класичних поетів епох Тан і Сун (Су Ши, Лі Бо, Ван Шо, Бо Цзюйї) показав: композитор тяжів до пейзажної лірики, афористичності як принципу

художнього мислення, відображення образу героя, який в усамітненні, споглядаючи природу, шукав самоочищення. У взірцях «поетичної музики» Хуан Цзи спостерігаються такі типові ознаки: музична форма обумовлена структурою поетичного оригіналу; застосування прийому «слів-копій» сприяє розвитку національної традиції вокального інтонування віршів; ангемітонність у вокальній партії взаємодіє з гемітонністю у партії фортепіанній. Поруч зі спільними ознаками, кожен вокальну мініатюру виокремлює ряд особливих художніх відкриттів.

Хвильоподібний мелодичний рух вокальної партії у мініатюрі «Пливти в човні» на чотиривірш Лі Бо – «поета-святого» династії Тан – відображує характерну для «поезії гір і вод» графему поступових сходжень і нисходжень. У мікросвіті мініатюри Хуан Цзи–Лі Бо втілена космологічна єдність вертикального (гірського) і горизонтального (ріка) зрізів.

Імпресіоністична вокальна мініатюра на вірш Бо Цзюйї «Квітка — не квітка» відображує тему непізнаності швидкоплинного життя; лаконізм поєднується з невичерпністю змісту. Подвійна реальність у музиці відтворюється, завдяки дублюванню вокального голосу а фортепіанній партії (втілення принципу віддзеркалення). Засоби музичної виразності сприяють формуванню загальної споглядальності, об'єктивності спостереження «небесної дії». Спостережені прояви взаємодії пентатонних структур у вокальній партії і гемітонних – в фортепіанній.

Створення китайської художньої пісні у жанрі *оди* на вірші Ван Шо, відповідало історичній сучасності Хуан Цзи, що потребувала уславлення героїчних вчинків. Оду, герой якої долає земну повсякденність заради досягнення духовної вершини, переживає духовне перетворення, доречно віднести до «пісень спасіння» в творчості композитора. Об'єднання паралельних тональностей у верхньому і нижньому регістрах вокальної мініатюри сприяє відтворенню принципу «подвійного зору», втіленого у змісті вірша. Вокальна мініатюра Хуан Цзи в жанрі *оди* доповнює жанрову структуру китайської художньої пісні, подану в роботі У Хун Юаня [155].

Інтонаційна семантика та композиційна структура вокальної мініатюри «*Ворожбит*» обумовлена втіленням трагедії і величі геніального Су Ши – митця з натурою бунтівника і відлюдника, поета-вигнанця, який перебував між небом і землею. Оскільки внутрішні взаємодії об'єднують Су Ши і Хуан Цзи (обидва володіли системою талантів, цінували малу форму у мистецтві, тлумачили пейзаж як спосіб втілення власних переживань), вокальну мініатюру слід вважати втіленням своєрідного подвійного автобіографізму. У «*Ворожбиті*» відчувається вплив інтонаційної символіки імпресіонізму. Вертикальне поєднання гемітонності і ангемітонності у мініатюрі Хуан Цзи сприяє втіленню ідеї взаємодії небесного і земного світів у просторі зупиненого часу.

Одночасно з вокальними мініатюрами на вірші класичних китайських поетів, композитор писав твори на вірші сучасних йому поетів – *Harold Вей Ханьжан*, *Лун Чи*, *Лю Сюйань*, *Ляо Фушу*.

Синтез ознак виразності, притаманних музиці, поезії та живопису, алегоричний виклад сюжету вокальної мініатюри «*Йдучи снігом*» (на вірш учня композитора Лю Сюйань) сприяли зосередженню у малій формі об'ємного змісту: мандрівку з зими до весни тлумачено як символічне відображення шляху пізнання світу. Наявність *рухомого пейзажу* обумовила жанрове визначення вокальної мініатюри як *пісні-сувія*. В інтонаційній драматургії особлива увага надана інтономі дзвоника, котрій притаманна єдність символічної та реалістичної функцій.

У вокальній мініатюрі «*Що розповів західний вітер*» на вірш *Ляо Фушу* встановлено взаємодію прихованих сюжетів: пори року; перетворення свідомості учнів, завдяки знанням, наданим учителем; фрагменту музично-поетичної автобіографії композитора. Уведення «ілюзорного образу» – розквітлої квітці лотосу, червоне сяйво якої поширюється на весь світ як символ набутих учнями знань, що перетворює повсякденне на втілення краси, співпадає з кульмінацією у музичній драматургії пісні.

Вокальна мініатюра «Сини Півдня» відображує єдність музичного і поетичного генія Хуан Цзи. Інтонаційна природа дозволяє порівняти вокальну мініатюру з «піснями спасіння» на основі спільних ознак героїчної семантики. З іншого боку, за тематикою сходження на вершину гори мініатюра «Сини Півдня» кореспондує з Одою на вірш Ван Шо. У вокальній мініатюрі відбувається взаємопроникнення героїки сходження на вершину гори (спільна тональність, повільний темп, акордова пульсація у партії фортепіано) і героїки протесту (маршевість, урочистість, уведення образу «незавершеної війни»). У тематичній групі мініатюр, визначених як оди сходження на вершину гори, пейзажне перетворюється на героїчне.

Серед «пісень спасіння» Хуан Цзи в роботі розглянуто вокальні мініатюри «Ворожі солдати» (на вірш Хе Хіанг Пінг), «18 вересня», «Сплячий лев» (на вірші Н.Т. Harold), «Пісня гарячої крові» (на вірш Ве Зонг Хай), що утворюють тематичний вокальний цикл. Три з чотирьох пісень циклу (1, 2, 4) об'єднує проголошення ганьби, вироку нації, що не помстилася ворогам за поразку; як картина пробудження Китаю тлумачено пісню «Сплячий лев». Героїчний стиль, базований на китайській музичній традиції, об'єднує чотирьох-частинний цикл «пісень спасіння» Вміщення у строгу структуру високих і палких емоцій – фактор, що об'єднує «пісні спасіння». Функцію центру в циклі посідає пісня «Сплячий лев». У чотирьох-частинному вокальному циклі виокремлені чотири внутрішніх цикли, один з яких має аркову функцію, тоді як три інших тлумачні як малі. Концентрична драматургія сприяє циклоутворенню у чотирьох «піснях спасіння» Хуан Цзи. Починаючи з Хуан Цзи, до китайської камерно-вокальної творчості входить камерно-вокальний цикл як «“крупна форма” камерно-вокального музикування» [57, с. 2].

У пісні «Закони неба» (на вірш Чжун Шигень) в образі головного героя, що переживає почуття сирітства, втілена ідея духовного протистояння кризі релігійних ідеалів. В основі пісенної драматургії – два монологи, що складають діалог Страдника і Голосу неба. Масштабність, діалогічна

структура засвідчують наявність властивої пісні ознак поліперсонажної баладної дії. Відповідність основам християнської релігії підкреслює наявність десяти законів – десяти заповідей, проголошених від імені Неба. У драматургії пісні, що за своїм жанровим типом наближується до балади, спостерігається перехід від скорботи до вічних законів неба, дотримання яких возз'єднує страждаючого героя і людство. Під впливом законів Неба відбувається духовне перетворення героя – уособлення страждань китайського народу – зі Страдника на мужню і мудру людину. Закони неба, проголошені в чотири етапи, відповідають етапам викладу музичного змісту: подолання страждань, пробудження-відродження душі, готовність до самопожертвування-служіння, поєднання з вічним всесвітом на основі закону гармонії і любові.

Китайська художня пісня в творчому доробку Хуан Цзи набула різноманітного жанрового тлумачення – як романтична вокальна мініатюра (на вірші класичних і сучасних композитору поетів), ода, балада, тематичний вокальний цикл «пісень спасіння» (взірець «крупної форми»), хорові твори. «*Liede*-ситуація», сформована Хуан Цзи, визначила напрями розвитку китайської художньої пісні. Творчий розвиток генія китайської вокальної музики відбувався одночасно по декількох жанрово-стильових напрямках, не обмежуючись зверненням до вокальних мініатюр.

РОЗДІЛ 3. ТВОРИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ СПАДЩИНІ ХУАН ЦЗИ

3.1. Ораторія «Вічний жаль»: єдність трагічного і ліричного стилів у хоровій драматургії

Значним внеском у розвиток національної музичної культури постають хорові твори Хуан Цзи. У них композитор, вивчивши основи європейської поліфонічної техніки, заклав основи національного китайського багатоголосся та жанрової системи хорового мистецтва. Зазначимо, що досить часто композитор не робив спеціальних позначок щодо виконавського складу своїх вокальних багатоголосних творів, призначаючи їх як для хорового, так вокально-ансамблевого виконання. Серед взірців багатоголосної творчості Хуан Цзи такого роду на особливу увагу заслуговують: чотириголосна fuga («*Vocal Fugue for S.A.T.B.*», G-dur) на англomовний текст, складений Хуан Цзи, написана за часи навчання на консерваторських курсах у «західному світі» (про що, зокрема, засвідчує написання середніх голосів у ключах «до»), – перший досвід вокально-хорової поліфонії у творчості композитора; чотириголосна патріотична хорова пісня «Національний прапор в'ється», що набула значення другого національного гімну Китаю; три-голосна хорова пісня «Стара повозка, стара кобила». Найвеличнішим серед хорових творів композитора постає ораторія «Вічний жаль».

Хуан Цзи – автор першої в історії Китаю ораторії «Вічний жаль» (для мішаного хору та сопрано і баритона) на вірші сучасника композитора *Harold* Н.Т. Вей (інші переклади твору – «Пісня про вічну скорботу», «Арія одвічної ненависті»), над котрою композитор працював упродовж 1932 – 1934 років. Композитор замислював Ораторію у десяти частинах, однак не встиг реалізувати свій задум цілком (залишилися ненаписаними IV, VII, IX частини). З завершених частин Ораторії редакторами було зіставлено 7-частинну художню концепцію, що функціонує як самостійний художній

твір, в організації котрого спостерігаються циклічні взаємозв'язки. Отже, попри те, що задум Ораторії не був повністю завершений автором (6 із 7 написаних частин залишилися лише у клавірній версії), вона постає як цілісний твір.

Ораторія Хуан Цзи – перший зразок розвиненого хорового багатоголосся, мало типового для національного музичного мистецтва. Фундатор національного різновиду жанру заклав «ядро», з якого у подальшому виростає китайська хорова музика: композитор відтворив в Ораторії можливі шляхи майбутнього розвитку даного жанрового напрямку в хоровому мистецтві Піднебесної. Щодо виконавського складу Ораторії, то тут також необхідно звернути увагу на її інструментальне вирішення. 6 частин із 7 йдуть у фортепіанному викладі; тоді як передостання шоста частина призначена для фортепіано та струнного оркестру у складі: перші, другі скрипки та віолончелі. Оскільки партії перших і других скрипок виписані композитором *divisi* на двох нотних рядках кожна, слід припустити, що композитор мав намір відтворити тут склад класичного струнного квінтету. Поруч з цим, слід зробити ще одне припущення. Можливо, композитор передбачав створення оркестровки всієї Ораторії, але йому не судилося втілити намір у життя. Тому, можливо, що фортепіанний виклад інструментальної партії у шести частинах Ораторії постає лише як клавір, за яким Хуан Цзи планував створити інструментовку. В такому випадку Ораторія постає як неповністю реалізований творчий задум композитора.

Залучивши до Ораторії вірші про кохання, складені імператором доби Тан, композитор і поет проводили історико-художні паралелі між стародавньою і сучасною їм епохами. Не рідні землі, не величний Тянь Шань як символ батьківщини, але жіночу красу, вино і розваги любив злочасний імператор танської доби. Тому найвеличніші зізнання у коханні набувають в Ораторії не тільки зворушливо-ліричного, але й іронічного тлумачення. Подібно до імператора стародавнього Китаю, Гоміндан,

проводячи капітуляційну політику, залишався бездіяльним у той час, коли вороги напали на китайську землю у 1931 році.

Початок роботи композитора над Ораторією розпочався упродовж другого року від початку періодичних воєнних зіткнень імператорської Японії і республіканського Китаю, коли після вторгнення Японії в Маньчжурію (1931 р.) було утворено державу Маньчжоу-Го (1932 р.), де було встановлено про-японський режим. То був самий початок японської агресії проти Китаю, що тривав до серпня 1945 року. Хуан Цзи, як пророк, прозрівав довготривалі майбутні біди Китаю і призивав народ до опору загарбникам. Сучасні воєнні події в Ораторії Хуан Цзи віднайшли умовне, завуальоване втілення, немовби крізь призму далекого минулого – поразок Китаю доби династії Тан.

За тематикою Ораторія має відношення до «пісень спасіння», створених композитором як заклик до боротьби з японським агресором, як критика уряду за відсутність опору загарбникам. У змісті Ораторії взаємодіють небесне і земне, минуле і сучасність, любов і ненависть, життя і смерть, ілюзорне і реалістичне, іронія і лірика. В першій китайській Ораторії антиномії художнього світу поєднуються, завдяки образам природи, мистецтва, любові, історії, війни. Вертикаллю, що об'єднує земне і небесне, в Ораторії постає гора Лі і замок, розташований на її вершині, що з «палацу насолод» у першій частині перетворюється на «чертог довголіття» у другій частині; на вежу, з вершини котрої байдужі імператор і придворні доби династії Тан споглядають за безчинствами ворогів, що завойовують і грабують рідну землю (у третій, четвертій, п'ятій частинах); на ілюзію, нереальну у своїй красі сцену (у шостій частині); на втілення покинутого раю, де зустріч закоханих душ чи навряд можлива.

Численні символічні ряди властиві Ораторії Хуан Цзи – Harold H.T. Wei. Об'єднані художнім переосмисленням сучасних авторам твору історичних подій, символічні ряди тяжіють до виразу того Нескінченного, що символізує Дао. Розгорнення декількох сюжетів, об'єднаних наскрізною

темою вічного жалю, відбувається в Ораторії. Лірико-філософський сюжет і поданий у алегорично-гротесковій манері історичний сюжет, взаємодіючи між собою, відтворюють атмосферу того вічного жалю, що є художньою темою Ораторії. Стан вічного жалю викликає в душі ліричного героя відчуття короткочасності земної краси і любові, що не знає меж у небесно-гірському світі; вічний жаль визиває страждання батьківщини, що потерпає від нашествия ворожої сили. Вічний жаль визиває у душі ліричного героя і колишня старовина, коли існувала гармонія між земним і небесним світами, зраджена імператором доби Тан. На декількох рівнях символічного змісту виявляється наскрізна тема вічного жалю, що об'єднує художні сюжети Ораторії. Поглиблення стану жалю від частини до частини постає наскрізною ідеєю твору, що об'єднує ораторіальний цикл.

Якщо, за думкою Хуан Цзи-естетика, сум, печаль постають як вираз трагічного, то Ораторію, слід віднести до трагічного стилю в розумінні композитора. Згідно традиційним уявленням про трагічне у національній культурі, до особистого страждання тут приєднується сила релігійних обрядів. Але трагічне в Ораторії доповнює ліричний стиль в тих частинах, у котрих йдеться про пошуки кохання на землі і на небі. Таким чином, в Ораторії відображено два вокальних стилі, теоретична розробка яких міститься в музикознавчих працях композитора. В Ораторії спостерігається синтез різних родів хорового мистецтва, що набудуть розвитку в національній хоровій культурі майбутнього: епічного і ліричного, драматичного і трагічного. Тут закладені майбутні шляхи розвитку хорового мистецтва різних змістовних напрямків. В Ораторії, створеній за європейським взірцем, відтворено циклічну композицію.

Кожна з частин Ораторії має поетичний епіграф, в якому міститься своєрідний коментар, що лаконічно випереджає зміст частини.

У *I частині* – «*Неземні наспіви*» (*Allegro ma non troppo, Piu Andante, con gratia, Tempo primo; G-dur*, перемінний тактовий розмір – 2/4, 3/4, епіграф «Неземні, прекрасні мотиви, що летять з вітрами, досягли меж

країни») – втілює ідеальний образ гори Лі, що сягає блакитних небес. Таким чином, в Ораторії розпочинається формування міфологеми гори – центральної для будь-якої національної міфології [127; 128].

Фантастичний пейзаж та небачене свято у палаці насолод і мудрості, набуває в Ораторії не примарного, а реального характеру: китайські божества охороняють священні землі Піднебесної. У палаці насолод, розташованому на вершині світової гори, сакральному центрі Серединної країни, у місячному сяйві танцюють і співають прекрасні феї, звучить небесна музика, чистота алмазних звуків якої чи навряд була почута жодною людиною.

У три-частинній репризній формі створено I частину Ораторії. В її першому розділі (у дво-частинній формі *G-dur – D-dur*) відтворено образ недосяжного палацу задоволень на горі Лі («Високий палац задоволень на горі Лі досяг голубого неба»). I розділу властива хвильова драматургія, що відповідає художньому завданню відтворення своєрідного інтонаційного «абрису» гори. Інтонація призиву (рух по тонах висхідного тонічного тризвуку) завуальована тріольним оспівуванням кожного тону. Немов би неподоланна сила зазиває ліричного героя Ораторії до висот недосяжної гори Лі – виток нечуваних небесних музичних і митецьких насолод.

Середній розділ I частини Ораторії (*Piu andante, con grazia, B-dur – D-dur*) відтворює танець і спів прекрасних фей, вбраних у сніг та хмари. Крайні частини середнього розділу (у три-частинній репризній формі) втілюють образи фантастичного танцю, центральний – прекрасного небесного співу. Примарно-фантастичний характер, імітаційність розвитку примхливої мелодії у трьох верхніх голосах (на фоні пауз та прикінцевого підголоску в нижньому голосі), стрімке досягнення кульмінації та швидкий динамічний «спад» у крайніх (танцювальних) частинах середнього розділу створюють ефект набуття фантастичними істотами оформленості і стрімкого щезнення (розчинення) у повітрі. Що стосується відтвореного у центральному розділі небесного співу (супроводженого рухом), то тут в

імітаційному викладі спостерігається характерний розподіл фактури на два хорові пласти: чоловічий (баси і тенори) та жіночий (альти і сопрано). Характерною ознакою центральної частини середини постає наявність похідного контрасту між чарівним співом і ефемерним танцем фей: так композитор проводить ідею інтонаційної (духовної) єдності небесної музики – своєрідної «гармонії сфер».

Ознакою парадоксального мислення композитора слід вважати агогічну драматургію репризи середнього розділу 1 частини. На словах «вони плавають так тихо, що здається, що їх там немовби немає», композитор виписує *crescendo molto*, доводячи гучність до *ff*: автор ніби доводить музичну реальність невидимої небесної вокально-танцювальної феєрії.

Третій розділ (*Tempo primo*) 1 частини Ораторії – інтонаційна реприза до «Неземних наспівів» – базується на іншому вербальному тексті, ніж 1 розділ. Тут йдеться про кристально чисті звуки інструментів, що линуть з небес. 1 частина завершується питанням: «Хто-небудь коли-небудь чув цей небесний звук?». Запитальний характер обумовлює створення розімкненої драматургічної форми 1 частини Ораторії, обумовлюючи слухацьке очікування на відповідь у наступних частинах. Риторичним питанням нерідко завершуються китайські художні пісні «першого золотого століття», зокрема, й створені Хуан Цзи. Подібне завершення дозволяє провести паралелі між 1 частиною Ораторії і жанром китайської художньої пісні.

Створення репризної форми на основі інтонаційного об'єднання I і 3 розділів, супроводжуваних різним вербальним текстом, додає «Неземним мотивам» особливого художнього змісту. Його сутність полягає в тому, що пейзажний I розділ і пронизаний відчуттям незваної неземної музики III-ій співвідносяться між собою на основі принципу взаємодоповнюваності. Горячий пейзаж на початку частини від початку пронизаний неземною музикою палацу насолод, тоді як образ неземної музики, створений в

останньому розділі I частини Ораторії, постає як невід'ємна від фантастичних видінь палацу Лі частка. Композитор створює тут образ «пейзажу, що співає»: гора Лі, увінчана палацом мистецтв, випромінює музику нечуваної краси.

У I частині Ораторії спостерігається здатність композитора будувати форму, виходячи з музичних, але не з поетичних, структурних ознак. Про це свідчать, по-перше, обидві репризи (у середньому розділі і у частині в цілому). В обох випадках композитор створює репризні розділи, незалежно від вербального тексту. Якщо у поетичному тексті повторів немає, то композитор, виходячи зі структурних ознак складної три-частинної форми, вибудовує інтонаційні репризи на нових вербально-текстових конструкціях. Помітно тяжіння композитора до створення музичної форми, незалежно від структури поетичного тексту, в побудові I і 3 розділах. У поетичному тексті Harold H.T. Вей Ханьчжан словесні повтори відсутні. Натомість композитор двічі проводить музично-поетичні фрагменти як у I, так і у III частинах, що надає їм більш розгорнутого характеру. Якщо за формотворенням поетичного тексту початкові і заключні фрагменти мають значення, відповідно, прелюдії та епілогу, то у Хуан Цзи вони перетворюються на повноцінні частини, оточуючі центральний розділ.

У цілому в музичній драматургії I частини спостерігається концентрична драматургія, відсутня у поетичному тексті. Зовнішнім інтонаційним колом у структурі I частини постають I і III розділи (написані на різні поетичні тексти), у котрих відтворюється образ «пейзажу, що співає». Зовнішнє коло охоплює, по-перше, видіння гори Лі і палацу задоволень на її вершині і, по-друге, образ нечуваної музики, що ллється з вершини легендарної гори. Внутрішнє коло обумовлено створенням драматургічної «арки» у структурі середнього розділу: її утворюють картина примарного танцю і чутного, але невидимого, руху фей-танцівниць. Ці два кола концентричної драматургії I частини описані навколо музичного образу фантастичного «місячного співу» чарівних фей.

Поруч з концентризмом, I частині властива розімкненість музичної драматургії, чому сприяє запитальна інтонація на закінчення «Неземних наспівів». Діалектика замкненості і розімкненості, як і уся композиція I частини в цілому, засвідчує, що Хуан Цзи йшов шляхами розвитку традицій європейського музичного романтизму, для котрого подібна взаємодія була типовою. Взаємодія концентричності і розімкненості дозволяє дійти висновку щодо самодостатності концепції і композиції I частини у межах Ораторії. Така самодостатність передбачає можливість виконання I частини як окремого хорового твору.

На основі тембрового контрасту співвідносяться I і II частини Ораторії: мішаний хор у I частині контрастує звучанню жіночого хору (I і II сопрано і альти) з сольним розділом – діалогом сопрано і баритону – у II частині.

II частина Ораторії – «Чертог довголіття» (*Andante, E-dur, 4/4*, епіграф: «У сьомий день це було, у сьомий місяць, ми до чертогу довголіття увійшли») – присвячена розкриттю любовного почуття, що з земних просторів підіймає закоханих до небесних висот, де діють закони вічності і безкінечності, і знов повертається до земного часу-простору. Оформлення художнього змісту II частини набуває параболічного вигляду.

Поруч з цим, до II частини Ораторії вперше входять музично-поетичні прийоми іронії. З контексту сольного-ансамблевого розділу твору випливає, що діалог-дует закоханих відбувається між імператрицею (*Soprano*) і імператором (*Baritono*). Зайнятість самозакоханої імператриці лише думками про кохання до неї однієї імператора, та побоювання щодо втрати краси у тривожні для країни часи додає розкриттю теми вічного кохання особливої іронії у музично-поетичному соло *Soprano*. Вічне кохання втрачає тут свою однозначну позитивність. Слід припустити, що ораторіальна дія у II частині відбувається до початку нападу на китайські землі ворогів, тому кохання, за виключенням ознак іронічного показу образу руйнування краси імператриці, представлено тут як цілком ідеальне,

що зберігає свою значущість не тільки на землі, але й в раю.

II частина – приклад ліричного стилю Хуан Цзи, виключно тонкої і віртуозної інтонаційної роботи композитора. Семантизована музична драматургія II частини основана на переінтонувannya/пересемантизації інтонаційних комплексів, набуття ними нових змістовних відтінків. Тут втілено сцену клятви вічного кохання, передсмертного прощання закоханих (імператора і його коханої пані Ян), що і на землі, і на небі бажають залишитися нероз'єднаними, «як форма і тінь».

«Чертог довголіття» слід розподілити на два розділи – хоровий і сольо-ансамблевий. Сольо-ансамблевий розділ відіграє функцію середньої частини (монологи солюючих сопрано і баритону) і репризи (дует солюючих сопрано і баритону) у складі «Чертогу довголіття». У дво-частинному хоровому розділі представлений своєрідний перехід від земного пейзажу до небесного, що відтворюється завдяки спогляданню Чумацького шляху; у сцені на небесах відтворений образ щорічного свята закоханих, що бажають зустрітися.

Другий розділ оснований на, по-перше, контрастному зіставленні монологічних висловлюваннях сопрано і баритону і, по-друге, на дуєтному «заповіті любові». Сопрано постає як втілення вічно-жіночого начала, баритон – як символ чоловічої відданості любові. Зіставлені монологічні «сцени» перетворюються на діалог, а в заключному розділі II частини на дует – втілення єдності у коханні.

Великою мірою інтонаційною джерелом формування музичної драматургії у II частині Ораторії постає ідилічна фортепіанна прелюдія. Тут містяться дві інтонемі – висхідної і низхідної мелодичної організації, що набудуть перетлумачення упродовж формування музично-поетичного змісту II частини.

До складу теми Чумацького шляху (у хоровій партії I *Soprano*), котру відкриває інтонаційний злет у межах септими, входить переритмізована друга інтонема фортепіанної прелюдії. Підкреслимо, що тема Чумацького

шляху також набуває наскрізного розвитку у музичній драматургії II частини Ораторії.

II розділ II частини (сольно-дуетний), оснований на монологічно-дуетному викладенні, визначає пересемантизація первинного змісту тематичного матеріалу фортепіанної прелюдії та I частини, а також уведення нових символічно означених інтонацій. Першу інтонацію прелюдії, супроводжену ремаркою «*con amore*», покладено в основу фортепіанної інтерлюдії між хором і сольними розділами. Якщо у прелюдії вона мала природньо-ідилічний характер, то тут вона набуває ознак музичного втілення любовної пристрасності.

З двох монологів – сопрано соло і баритону соло – утворюється діалогічна сцена у центрі II частини Ораторії. *Solo Soprano* виконується від імені коханої жінки імператора, яка пишається його любов'ю і побоюється короткочасності своєї земної краси, що щезне, «мов осінній вітер, що з часом стає все холодніше». Втрата краси для жінки імператора означає втрату кохання. Ось чому монологічне висловлення *Soprano solo* набуває найдраматичнішого значення у контексті II частини Ораторії. Поширення дисонантності у монологі *Soprano solo* сприяє втіленню ідеї вікової деформації жіночої краси та її втрати. Уведена до монологу *Soprano solo* тема Чумацького шляху (на словах «Це велика честь, що імператор кохає тільки мене») має символізувати гіпертрофовану гордість жінки, що сягає небес. Інтонаційна деформація теми Чумацького шляху у монологі сопрано сприяє створенню атмосфери сумнівів щодо безумовності гордовитих сподівань героїні, яка шукає вічної любові. До інтонаційного складу монологічного вислову *Soprano* уведено тему, зміст котрої можна визначити як вираз побоювань втрати краси/любові. Проведена секвенційно, тема набуде розвитку в наступному монологі *Baritono*.

Монологічне висловлення солюючого баритону обумовлене розкриттям переваг любові земної над любов'ю небесною. Адже «пара на небесах зустрічається лише раз на рік», тоді як земні зустрічі закоханих

можуть відбуватися кожного ранку і увечері. Те, що основою інтонаційної драматургії в монолозі баритону стає тема побоювань втрати краси/любові (з монологу сопрано) на даному етапі розвитку драматургії набуває іншого значення – спокійного переконання у вартості земної любові, пори її швидкоплинність. Завершення монологу баритону першою інтонею із фортепіанної прелюдії надає двом монологічним епізодам певного обрамлення (адже з проведення цією інтоною розпочиналася сольний розділ II частини).

Фінальний розділ II частини – дует сопрано і баритону – клятва вічної любові, що об'єднує закоханих і на землі, і на небесах: «Ми, як форма і тінь, завжди разом». Кульмінація припадає на останню фразу клятви любові; драматургія, що крещендує, притаманна II частині Ораторії.

У фінальній клятві сопрано і баритону виявилася поліфонічна техніка Хуан Цзи. Тут проводяться переосмислені інтонами-образи I розділу. Початок імітаційно викладеної теми у сопрано і баритона «Давайте подивимося на зірки» постає як ракоход початкової побудови хорової теми I розділу II частини («Вітер дує крізь листя дерев»). Характерною ознакою поліфонічної техніки композитора є проведення у басовому голосі фортепіано у подвійному збільшенні теми, що імітаційно викладається у солістів. Показовим є проведення у фортепіанній партії першої інтоною прелюдії; тут вона відіграє функцію об'єднання двох етапів клятви любові. Тут перша інтонома фортепіанної прелюдії уведена до інтонаційного складу клятви любові. Наявність інтонаційної спільності з I розділом надає фінальній клятві любові ознак репризи, тоді як вся II частина Ораторії постає як складна три-частинна репризна форма.

Інтонаційна єдність II частини, у котрій розкривається взаємодія любові земної і небесної, сприяє утворенню наскрізної драматургії.

Розпочинаючи з III частини в Ораторії відбувається поступове поглиблення суму, печалі, що поступово охоплюють всі рівні

багатозначного хорового твору, набуваючи значення вічного жалю.

III і IV частини Ораторії утворюють внутрішній диптих на воєнну тематику. Поглиблення печалі обумовлено тут переживанням нашестя ворогів на китайські землі, нашестя, що не знає опору.

III частина «Звук бойових барабанів заколивав землю» переводить ораторіальну дію з умовного міфологічного хронотопу, властивого I і II частинам, до конкретизованого з історичної та географічної точок зору часу-простору. Час дії – династія Тан, коли знамениті китайські генерали схилили під напором «сильних солдат» ворожої армії; місце дії – палаюче місто Тонгуан, біля тодішньої столиці Чаньань, якій загрожує вторгнення, що може відбутися «через кілька днів». Але, поряд з художнім документалізмом (втіленням історичних фактів минулого), у III-й частині Ораторії міститься ще один історичний план, підтекст, завдяки якому утворюються паралелі з сучасним композитору часом – початком 1930-х років, коли Китай знову потерпав від нападу Японії. Представлена в Ораторії безпорадність імператора династії Тан відповідала сучасній Хуан Цзи історичній ситуації, який разом із поетом *Harold* осміював бездіяльність Гоміндану (націоналістичної партії), нездатного захистити рідні землі. Оцінка сучасних композитору подій відбувалася на основі аналогій і асоціацій з віддаленим історичним минулим.

Від I частини Ораторії до III тягнуться зв'язуючі «нитки», що набувають пересемантизації. Адже тут знову йдеться про палац, про танці красунь у його залах; але і палац, і красуні, замість втілення ідеального небесного світу, в № III набувають іронічної інтерпретації: замість того, щоби захищати державу від ворога, імператор та придворні красуні думають лише про розваги та насолоду.

На основі тембрового контрасту співвідносяться між собою II і III частини ораторії: жіночому хору «Чертогу довголіття» протистоїть чоловічий хор (тенори та баси *divisi*) «воєнної» частини Ораторії.

III частину – «Звук бойових барабанів заколивав землю» (*b-moll*) –

композитор призначив для чотириголосного чоловічого хору: чоловічі тембри відповідають відтворенню ідеї воєнного вторгнення до Китаю. У складній три-частинній репризній формі втілено сукупність ідей і образів, що дозволяють встановити паралелі між далеким минулим і подіями початку 1932 року: вороже нашествя, звинувачення китайського імператора династії Тан та безтурботних придворних красунь у підступній бездіяльності, загроза перемоги ворогів, що підкорюють і спалюють місто Тонгуан, розташоване біля тодішньої столиці Чаньань, визивають аналогії з історичною сучасністю Хуан Цзи і на вірші *Harold* Н.Т. Вей Ханьчжан.

I розділ «Звук барабанів війни» (у подвійній дво-частинній формі) оснований на співставлення жанрових моделей маршу на 2/4 (у розділах, що відтворюють вторгнення ворогів) та примхливого танцю (відображує безтурботність придворних красунь, що, знаходячись на вершині імператорського замку, думають лише про прикраси та розваги).

Хорова драматургія I розділу III частини побудована на основі взаємодії таких формо- та змісто-утворюючих принципів. Перший з них представляє собою жанрово-інтонаційний контраст-зіставлення епізодів ворожого нашествия (маршевого тематизму) та безтурботності палацового життя, сповненого розвагами. Другий принцип обумовлений створенням ефекту наближення хорової дії: у другій частині першого розділу, завдяки динамічним прийомам, віддалений марш нашествия набуває значення безпосередньої загрози миру; ефект наближення до імператорського палацу дає можливість більш наочно і диференційовано побачити ті безтурботні розваги, той «пір під час чуми», що, напередодні краху держави дозволяє собі огорожена неприступними стінами гірського палацу китайська еліта. Не змінюючи тематичний матеріал, композитор досягає грандіозного художнього ефекту.

Ефект посилення воєнної загрози, наближення ворожого війська досягнений завдяки таким засобам музичної виразності: перше хорове проведення теми «Звук барабанів війни» звучить у I і II басів на *tr*,

друге – у всьому чотири-голосному чоловічому складі на *f*. Крім того, створенню ефекту наближення супротивників сприяє і інструментальна партія: якщо у фортепіанній прелюдії тема «звуків барабанів війни» представлена у вигляді акцентованої октавної рецитації на тоні «f», до якої уводить потрійний висхідний форшлаг, то хоровому проведенню теми воєнних барабанів на початку II частини першого розділу передують висхідна децимоль: барабанний дріб, наближуючись, немовби «розгортається», з ледь чутного стає відчайдушно загрозливим. Але навіть смертельна загроза не змінює атмосфери безтурботності, в якій перебувають мешканці палацу. У другому розділі при відтворенні танцювального образу палацових розваг композитор застосовує прийом «наближення» дії: замість *p* у першому проведенні теми танцю придворних красунь, у другому використанні відтінки *mp* і *mf*, унісон баритонів змінюється на чотири-голосну хорову поліфонію.

Тематизм I і III розділів III частини має не тільки конкретно зображувальний, але й узагальнюючий характер. Тема «барабанів війни» набуває фатумного значення; змієподібна танцювальна тема символізує отруйну спокусу, що царює в атмосфері палацових втіх і розваг. Крім того, низхідний пунктирний рух у темі танцю розбещених придворних красунь у III частині Ораторії має споріднені риси з танцювальною образністю небесного жіночого танцю як символу ідеальної краси у I частині, дія якої відбувалася у примарному палаці на горі Лі. Але танцювальний образ з III частини позбавлений ідеально-романтичного флеру, властивого небесним феям.

Середній розділ III частини Ораторії у дво-частинній формі оснований на образно-тематичному контрасті. Перша частина середнього розділу звучить як вирок імператору, для якого не захист поневолених земель країни, але любов до вина має визначальне значення. Контрастом до образу беспорядного, злочинного імператора постає друга частина середнього розділу: тут втілений образ сильних солдат-чужинців, які все

ближче просуваються до столиці Чаньань, спаливши місто Тонгуан.

Перша частина середнього розділу («Імператор любить лише солодке вино») основана образно-тематичному контрасті, до якого долучається темброва драматургія. Образу сп'янілого імператора, псевдо-героїчна тема якого (звучить на *p* у партії баритонів) проводиться на фоні доволі примітивного інструментального супроводу, протистоїть тема-вирок («а не землі країни»). Тема-вирок проводиться в акордовому викладенні у квартеті чоловічого хору та у фортепіанній фактурі на «*f*» з подальшим *crecendo* та модуляцією у *C-dur* (у другому проведенні – до *G-dur*).

Друга частина середнього розділу, де відтворюється перемога ворожих солдат над «знаменитими генералами династії Тан» набуваючи значення кульмінації частини (втілення апокаліптичних видінь палаючих міст, загибелі китайського світу). Хорову фактуру композитор розподілив на два тембрових шари: один з них утворюють I і II тенори, другий – I і II баси. Імітаційний виклад низхідної теми у пунктирному ритмі з кульмінацією на *ff*, продовжений акордовим хроматичним рухом у партії фортепіано, породжує асоціацію з падінням палацової вежі як символом подолання імператорської влади.

Реприза I розділу має динамізований характер: домінування різновидів *f* – від *ff* до *mf* – означає нарощування гніву та іронії народу, викликаними бездіяльністю правителів, що без бою віддають батьківщину ворогам.

Лаконізм на рівні внутрішніх розділів і монументальність художнього цілого вирізняють музичну драматургію III частини Ораторії. Лаконічні епізоди, поєднані між собою на основі дії принципу монтажної драматургії та повтору у динамізованих репризах, організовані у доволі розгорнуту, масштабну картину воєнного нашестя, що не зустрічає супротиву з боку властителів Китаю. Хорова драма, втілена у III частині, набуває значення кульмінації конфлікту ораторіальної дії.

Як друга половина центрального воєнного диптиху Ораторії, IV

частина «Шість років безпорадності» (епіграф – «Шість армій не йшли... Що було робити?»), як і III, призначена для чотири-голосного чоловічого хору з жанровими ознаками маршу на 2/4 (*g-moll*). Образно-темпова характеристика – *Allegretto con ira* – відображає той стан гніву, що сповнює духовну атмосферу IV частини Ораторії.

Образ довгої, важкої ходи війська захисників по гірським дорогам війни відтворено у крайніх розділах IV частини. Епіграф до IV частини, та властива їй образно-темпова авторська ремарка сприяють відтворенню атмосфери безкінечно довгого очікування захисників, що мають відстояти батьківщину, та того гніву, що випромінює душа китайця, який спостерігає безчинства ворогів на завойованих землях.

У центральному розділі IV частини відтворені образи, сповнені паралелями з історичним минулим. Згадка значущих для історії Китаю імен – ненависної пані Ян (коханої дружини пасивного імператора доби династії Тан), безпорадного міністра Ян, що заслуговує на смерть як покарання за бездіяльність під час небезпеки для долі батьківщини – дозволяє провести паралелі з історичною сучасністю Хуан Цзи. Тут набувають історичної конкретизації образи закоханих з середнього розділу III частини. Нездатність пожертвувати особистим заради всенародного, бездіяльність, відсутність опору загарбникам, загроза втратити прекрасні гори (символ батьківщини) стали передумовою загибелі імператорської сім'ї («Хаотичні сім'ї розпалися і померли»). Така ж безславна доля, на думку авторів Ораторії, очікує й на їх сучасників, не здатних захистити батьківщину. Тут вперше в Ораторії, насиченої історичними аналогіями, вводиться тема авторського голосу, авторського коментаря, в якому безпосередньо відкривається ставлення композитора і поета до сучасних подій.

Усі три розділи IV частини, хоча і з різною мірою послідовності, пронизує наскрізна ритмо-формула войовничого маршу «*con ira*», що проводиться в партії фортепіано. У підсумку, попри інтонаційний контраст

у хорових партіях, розділи IV частини об'єднує маршова ритмоформула, надаючи їй жанрової єдності.

Динамізована реприза відтворює образ наближення військ, що подолали далекі гірські дороги та стали на захист рідної землі. Авторська ремарка «*con fuoco*», що супроводжують відсутні в експозиції повторення слова «дорога! дорога», та фортепіанні акорди *sfz*, а також музично-словесне доповнення на *fff* з ремаркою *allargando* створюють ефект того, що озброєне національне військо, пройшовши важкі шляхи, зупинилося, готове до бою, закривши від ворога рідні гори.

Завдяки засобам музичної драматургії, композитор у IV частині Ораторії подає ідею-образ, відсутню в словесному тексті. Йдеться про відтворення у динамізованій репризі частини образу сходження-подолання китайським військом довгого, важкого гірського шляху війни та готовності стати до захисту своїх земель. Попри історичні реалії, композитор відтворює тут образ небесного китайського воїнства, що стало на захист держави. У композиторській інтерпретації поетичного тексту шість армій, на появу яких очікував китайський народ (з епіграфу до IV частини), що потерпав від ворогів, нібито вийшли на захист рідної землі. Завдяки особливостям динамізованої репризи образ війська, що пройшло гірськими дорогами війни і закрило собою народ, набуває реалістичного значення; присутність міцного війська постає, ніби наочний факт.

Традицією поєднання слова і музики у національній поезії було обумовлено домінуючою роллю вербального начала, тоді як музика доповнювала закладені у ньому почуття і сенси. В Ораторії Хуан Цзи спостерігається формування іншого типу поєднання слова і музики. Композитор надає музики самостійного формотворчого та драматургічного значення, наслідком чого постає пересемантизація поетичного тексту, набуття художнім твором в цілому нового змістовного рівню. Хуан Цзи закладає новий тип співвідношення слова і музики у китайському вокальному мистецтві, наслідком чого стає створення суто музичної форми,

драматургії, музичного сенсу, що нерідко вирізняється від поетичного прообразу.

V частині Ораторії (епіграф: «Поки пані Ян не було вбито кобилою») властивий суперечливий, неоднозначний художній зміст, що обумовлено властивою їй функцією переходу від тематики воєнного диптиху до лірико-філософського роздуму про вічне кохання (як, зокрема, у II частині).

Новий рівень поглиблення печалі у *V частині Ораторії* обумовлений усвідомленням невмолимості кохання та розлукою люблячих сердець.

V частина (*Adagio lagrimoso*, $\frac{3}{4}$, *cis-moll*, двох-частинна репризна форма) – сольна вокальна мініатюра з жанровими ознаками сарабанди, насичена глибоким, суперечливим змістом. Єдина у структурі *Ораторії* сольна «сцена» набуває значення повільного центру циклічного твору.

Жанровою моделлю *V номера Ораторії* слід вважати *aria-lamento* доби європейського бароко з ознаками сарабанди, що спостерігаються в I розділі і в фортепіанній постлюдії. Якщо зважити на те, що один з можливих перекладів *Ораторії* – «Арія одвічної ненависті», то звернення до цього жанру у *V частині* постає як обумовлене самою жанровою ідеєю циклічного твору. Китайська *aria-lamento* у традиціях європейського бароко у процесі формування концепції *Ораторії* як втілення «вічного жалю» доповнює його багатогранні прояви. До втілення художньої концепції вічного жалю композитор на певному етапі її розвитку залучив жанрові ознаки барочної *aria-lamento*.

Ознаки барочного стилю поширюються тут і на виконавське буття арії. Слідуючи барочній традиції поліваріантності виконавського призначення твору, Хуан Цзи не зазначає, для якого саме сольного голосу (або сольної хорової партії) призначена арія у барочному стилі. Однак, виходячи з діапазону арії, слід зробити такі припущення: арія за її змістом та викладом має бути сольною, призначеною для виконання сопрано, що проголошує ідею незмінності вічної любові, що зберігається і в раю, і на

землі, любові, невід'ємної від страждань і розлуки. Як і в барочних взірцях жанру, в оригінальному поетичному тексті китайською у I розділі присутні слова «жалітися» («жалітися на долю»), «надто сумна», «сльози» («і сльози висохли на моїх очах») як вербальні вирази ламентозного змісту твору (завдяки вербальному аналогу конкретизується музичний зміст вокального твору).

В арії діє бароковий принцип домінування єдиного афекту (ламентозного), тонко і багато нюансованого, поширеного на два інтонаційно контрастні розділи арії. Ламентозний стиль виявляється у насиченій хроматикою драматичній мелодії, домінуванні низхідного руху, пунктирного ритму, наявності стрибків, широкого вокального діапазону, у межах якого нібито відбувається поєднання земного і небесного.

У китайській *aria-lamento* в європейському барочному стилі метроритмічна основа сарабанди домінує в I розділі («Надто сумна любов до тебе невблаганна, і сльози висохли на моїх очах»), зникає у розділі II і повертається у фортепіанній постлюдії, завдяки чому утворюється траурна «рама», що обрамлює сольну мініатюру. Зберігаючи ознаки сарабанди на рівні метроритму, темпу, емоційного стану, драматичної мелодики, композитор не дотримується «квадратної» танцювальної схеми, надаючи свободи виразу ламентозного змісту.

Якщо ритм сарабанди пронизує перший розділ дво-частинної форми сольної мініатюри, то в її другому розділі спостерігається відхід від магії ритмоостінато іспанського траурного танцю. Зникнення ознак сарабанди у II розділі арії спостерігається у відмові від остінатного метроритму, появи фрагментів з перемінним (на 2/4, 4/4) ритмом. Поруч з тим, напруженість, драматизм інтонаційної лінії, загального темпово-виразного визначення *Adagio lagrimoso* дозволяє зробити висновок щодо приналежності II розділу до жанрової константи *aria-lamento*.

Відхід від жанрових ознак сарабанди у другому розділі V частини Ораторії обумовлений введенням нетипового для барокової арії

вербального тексту, але обумовленого загальним ораторіальним контекстом та історичними реаліями сучасного Хуан Цзи Китаю: «Не сумно порадити імператору вбити пані Ян і берегти країну!». Відзначимо, що завдяки саме цій фразі вербального тексту арії пояснюється зміст епіграфу до *aria-lamento* і встановлюються внутрішні зв'язки між II, III, IV і V частинами, в котрих містяться «вставні сцени» про трагедію любові китайського імператора до прекрасної пані Ян.

До середини барочної *aria-lamento* уведено спогад про вічний жаль як своєрідну вставку-ремінісценцію за ознаками драматургії вторгнення, визваний байдужістю закоханого імператора до країни, що потерпає від нашестя ворогів. Наслідком цієї вставки постає утворення зв'язків V частини не тільки з лірико-філософським контекстом Ораторії, але й з її «воєнним» змістовним планом, воєнним – диптихом, а точніше – середнім розділом IV частини Ораторії («Ненависна пані Ян»).

Зречення від суму як головної ознаки *aria-lamento* у вербальному тексті («Не сумно порадити імператору!») обумовлює відмову від жанрових властивостей сарабанди у другому розділі V частини. Але зречення від суму кохання не означає тут відмови від стану вічного жалю як головної теми Ораторії: туга за свободою батьківщини не залишає серце ліричного герою твору. Тому вторгнення вербальної ремінісценції із попередньої (воєнної) частини на початку II розділу не порушує єдність інтонаційного змісту барочної *aria-lamento*: відбувається зміна предмету оплакування. Не навколо вічного кохання, але байдужості імператора до долі країни створюється тут «ламентозний сюжет» Ораторії.

На завершення II розділу відбувається повернення ламентозної семантики до вербального ряду: в словесних зворотах втілено віру у безкінечність справжньої любові («Справжня любов триває довго»), в то, що серця закоханих «знайдуть одне одного в раю або на землі». Тимчасової любові імператора тут протиставлено вічне кохання, що не знає меж а ні в земному, а ні в небесному часі-просторі. Саме з останньою сентенцією

композитор пов'язує кульмінацію китайської арії в бароковому стилі. Про це засвідчує не тільки єдине упродовж арії уведення відтінку *f*, але й максимальне розширення вокального діапазону. Уведення найвищого («g» другої октави) і найнижчого («с» першої октави) тонів арії відповідає втіленню наскрізної ідеї лірико-філософської лінії Ораторії: поєднання, завдяки істинної любові, небесного і земного світів.

Повернення остінатного метроритму сарабанди у фортепіанній постлюдії надає арії ознак скороченої репризи, арочної композиції. Невичерпність жалю за коханням вкладається в композиційну «раму», що нібито «огортає» китайську арію в бароковому стилі.

VI частина – «Гора в ілюзорному просторі» (*Andantino sostenuto*, 4/4/, *c-moll*, для триголосного жіночого хору у складній дво-частинній формі) – повертає ораторіальну дію до пейзажної лірики I і II частин, до примхливого, примарного гірського пейзажу. Місце дії тут переноситься на небеса, з висот яких відкривається можливість споглядання гори, уможлиблюється усвідомлення ілюзорності людських прижиттєвих страждань та ефемерності земної радості.

Характер викладення музичних пластів, співвідношення мелодичного та фактурного пластів на основі принципу відображення, повільний темп, загальний настрій дозволяють дійти висновку щодо його імпресіоністичної природи. Петатонні звукові ряди дозволяють тлумачити цю хорову сцену як взірець китайського імпресіонізму.

Поглиблення печалі у VI частині обумовлено переходом образу світової гори як ведучого символу Ораторії з реального до ілюзорного плану: сутність сакрального центру національної картини розкривається з понад-земної точки зору.

Епіграф до частини «Казкові гори над морем, що то з'являлися, то щезали серед хмар» розкриває властиву небесно-гірському пейзажу єдність незмінності і постійного видозмінення. Тут композитор створює типовий для традиційного китайського мистецтва «ілюзорний образ», уведення

якого до музичного мистецтва 1930-х років пов'язано з ім'я Хуан Цзи. Якщо зазвичай ілюзорний образ у китайському музично-поетичному мистецтві має локальний обсяг, то у VI частині Ораторії Хуан Цзи він охоплює весь її об'єм. Вся VI частина з її пейзажною лірикою і філософськими роздумами набуває значення нереальної у своїй красі сцени (останній поетичний рядок частини), де у неподільній єдності постають небесне і підземне, мука і радість, любов і ненависть, те, що відображується, і те, що відображує. Якщо шукати паралелей між VI частиною Ораторії та вокальними творами Хуан Цзи на основі їх близькості до ілюзорної семантики, то тут, безсумнівно, слід згадати вокальну мініатюру «Квітка – не квітка», в туманній атмосфері котрої предметний світ втрачає реальну природу, розчиняючись у фантастичному та безперервному перетворенні.

«Гора в ілюзії» – єдина частина Ораторії, основана на ангемітоніці. Утворення пентатонічних послідовностей має не тільки лінійний характер, але і (певною мірою) «пуантилістичний»: пентатоніка виникає завдяки «нанизуванню» ангемітонної послідовності звуків з різних голосів партитури. Пентатоніка набуває і вертикального викладення: відповідні звуки набувають одночасного поєднання у часі-просторі твору.

Звернення до пентатоніки обумовлюється бажанням композитора створити колорит ілюзорності, властивий національному китайському мистецтву. Ілюзорність, втілена в інтонаційній драматургії, полягає у поєднанні змінюваності і незмінності (змінюваної незмінності або незмінюваної змінності), адже тематичний матеріал VI частини, побудований на пентатонних рядах, виключає докорінний інтонаційний контраст, залишаючи місто лише для контрасту похідного.

У кожному з двох розділів композитор будує ангемітонні послідовності навколо різних пентатонічних рядів. У розділі I – на основі мінорного пентатонного ряду від «с»; у II розділі – навколо мажорної пентатоніки від «es». Опора на пентатонні ряди обумовила домінування

похідного контрасту між тематичним матеріалом розділів. Контрастні співставлення у вербальному тексті немовби розчиняються в інтонаційній єдності музичної драматургії. Кожен з двох розділів VI частини постає як новий зріз відтворення ілюзорного образу, до інтонаційного втілення якого долучаються варіативні послідовності пентатонічного ряду.

У I розділі («Густий туман і розмитий пейзаж, різнокорольові хмари оточують гори») ілюзорний образ вибудовується завдяки своєрідній звуковій «грі» у межах мінорної пентатоніки від «с». Вершина гори, вкрита різнокольоровим туманом, та її надра, нібито перегортаються, змінюючись містами: видіння «розмивають» властиву реалістичному пейзажу чіткість форм і ліній. Вертикалізовану топографію I розділу утворюють вершина гори, вкрита густим туманом, оточена різнокольоровими хмарами, що затьмарюють її справжній абрис, та казковий острів Пенлай з печерою, прикрашеною кришталево чистим, немовби засніженим, камінням нефриту. Музична тема печери постає як ракоход початкового звороту теми гори: композитор досягає тут ілюзорного образу, тлумачачи вершину гори і її підземний шар на основі принципу інтонаційного відображення, інтонаційної подоби.

У II розділі («Зміни у світі»), базованому на інтонаційному розвитку, оснований на варіантах мажорної пентатоніки від «es», відбувається переніс ілюзорного образу з природного на людський світ. З висот небесного життя як ілюзії постають кохання і ворожнеча, страждання і щастя, розставання і зустрічі; природне і людське життя – «лише нереальна сцена». Важливого значення тут набуває ідея відображення віддзеркалення квітів у дзеркалі, місяця у воді. Ідею відображення/віддзеркалення композитор відтворює завдяки прийомам секвенціювання та імітації, завдяки чому згладжується різниця між тим, що відображується, і тим, що відображує. Тотальна ілюзія набуває значення головного образу VI частини Ораторії.

У VII частині – «Безмежний жаль» (*Adagietto Lamentando*, 4/4, h-

moll, для мішаного хору і баритону соло, три-частинна форма) – поглиблення жалю спостерігається на усіх рівнях ораторіальної дії: небесної і земної, ілюзорної і реальної, драми божественної і людської. Воєнне нашествя на землі Піднебесної руйнує вічний світ її богів. Безмежне кохання імператора до прекрасної пані Ян вмерло, оплакуване осіннім дощем, відійшло у минуле, перетворившись на сухе листя спогадів, що хаотично насипано на мармурові сходи палацу Лі. Умовно Фінал Ораторії можна було би визначити як «Загибель китайських богів»: замість того, щоби боронити рідні землі, імператорська сім'я, прагнучі вічного кохання, дозволила чужинцям підкорити країну, що обумовило згасання «старого світу».

Фінал Ораторії представляє собою основу на пересемантизації образу репризи I частини. Ораторіальна дія знову відбувається біля підніжжя високої гори з самотнім палацом Лі на її вершині. Попри те, що місто дії те ж саме, що і на початку Ораторії, за образним станом I і VII частини співвідносяться між собою як день і сутінки, як світла весна і похмура осінь, як надія і безнадійність. Замість сповненого танцями фей та звуками нечуваної у земному світі музики (у I частині) палац у фіналі Ораторії вражає безлюдністю. Розлуку між мертвими і живими оплакує ліричний герой Ораторії, в душі якого навічно поселилися «старе кохання і нова ненависть», коли зустріч розлучених смертю закоханих унеможлиблюється навіть в раю. Трагічний Фінал Ораторії слід тлумачити як художнє прозіння у трагічне майбутнє, яке очікує Піднебесну в тому випадку, якщо ворог завоює її святині. Тоді відбудеться загибель споконвічних уявлень релігії і філософії, гірського палацу Лі – оплоту небожителів, чертогу довголіття, мистецтва, краси, місця зустрічі та раю закоханих.

Перші два розділи VII частини пронизані акордовою (у першому розділі) та октавною (у другому розділі) пульсацією у партії фортепіано; весь третій розділ насичений акордовим тремоло. Тут Хуан Цзи яскраво

втілює свій талант як «композитор вітру» (за Ван Цін). У змістовному контексті подібного роду виразові прийоми набувають символічного значення: з ними композитор пов'язує втілення образу вічного дощу, що не припиняється у спустілому палаці Лі та лунає як єдиний звук, що звучить у покинутому храмі мудрості та краси.

Три розділи містить Фінал Ораторії. I розділ (у простій двох-частинній репризній формі) набуває значення самотійної мініатюри, взірця китайської хорової пейзажної лірики, що створює образ спустошеного, покинутого палацу Лі, квіти якого зав'язали під вітром і дощем. Композитор використовує тут різноманітні типи хорової фактури. У I частині I розділу («Холодний осінній дощ окроплює платан») переважає варіантна імітаційність; хорові голоси сходинно-подібно від сопрано до басу вступають з часовим інтервалом в одну чверть. У підсумку поліфонічна фактура набуває образно-символічного змісту: таким чином відтворюється образ дощу, що зливою зливається з пустинних сходів небесного палацу Лі. Лаконічна мелодія-остінато, акордова пульсація у партії фортепіано сприяють створенню почуття незмінного жалю, що охоплює серце ліричного героя твору, який спостерігає спустошений, помертвілий палац Лі, що колись бував райдужним цвітінням.

Початок II частини I розділу («Пустинні південні сходи з мармуру») оснований на розподілі чотири-голосного мішаного хору на два шари – жіночий та чоловічий, між якими (на початку) виникають імітаційні співвідношення. Лаконічна реприза I розділу має своєрідний синтетичний характер: мелодична основа I частини (у партії I *Soprano*) поєднується з вербальним текстом II частини («Пустинні південні сходи з мармуру»). Що стосується трьох інших голосів хору, то з ними композитор пов'язує функцію кадансування наприкінці I розділу.

Важливе значення у формуванні змісту Фіналу Ораторії належить фортепіанній інтерлюдії між I і II розділами. Основана на хроматичному низхідному русі в басовому регістрі та остінатній фігурі у верхньому

голосі (з фортепіанного супроводу I частини) фортепіанна інтерлюдія поглиблює трагізм, властивий змісту останньої частини Ораторії.

Центральний розділ заключної частини Ораторії (у формі періоду неповторної побудови) – драматичний монолог-роздум солюючого баритону («В один довгий рік мертві та живі були розділені») на фоні октавної пульсації у басовому регістрі фортепіано (на тоні «а») та акордовому руху униз (у верхньому та середньому регістрах фортепіанного діапазону). Широкий діапазон, ораторський пафос, рух на дисонуючі інтервали (зменшена квінта та зменшена кварта угору), низхідний рух по тонах хроматичної гами («Відтепер буду боятися слухати пісню дощу»). Хроматичний низхідний рух у партії баритону (друге речення) створює атмосферу зреченості самотньої душі, що втратила надію на зустріч з коханою.

III розділ Фіналу Ораторії, супроводжений авторською ремаркою *Largamente* («Глибокі спогади, старе кохання, нова ненависть»), вирішений композитором як діалог баритону і чоловічого хору. Хор набуває тут семантичної функції луни, що доповнює, підтверджує нерадісні думки ліричного героя твору. Остання вокально-хорова фраза Фіналу повертає ораторіальну дію до однієї з наскрізних тем твору: можливості зустрічі закоханих в раю. Фінальна відповідь заперечує можливість такої зустрічі. З нею пов'язана драматична кульмінація заключної частини і всієї Ораторії. В останніх тактах Ораторії з *Adagietto Lamentando* темп змінюється на *Adagio*, а партії тенорів та фортепіанній партії єдиний раз проводиться остінатний зворот з початкового розділу VII частини, створюючи мініатюрну ремінісценцію до образу вкритого дощами самотнього палацу Лі, що перестав бути притулком для закоханих душ. Вічний жаль – єдине, що залишається в самотній душі ліричного героя Ораторії.

Поруч з тим, що кожна частина Ораторії містить безліч оригінальних художніх відкриттів, її цілісний композиторський задум засвідчує, що Хуан Цзи, завдяки системним функціонально-структурним та семантичним

зв'язкам між етапами становлення хорової партитури, виробив циклічну концепцію твору.

В Ораторії розкрився геній Хуан Цзи як майстра великої вокально-хорової форми.

Принципи єдності і контрасту пронизують ораторіальну цілісність.

В Ораторії на різних рівнях художньої цілісності спостерігаються ознаки концентричної драматургії.

Якщо виходити з логіки циклотворення на рівні виконавського складу, то слід зробити висновки щодо наступної конструкції твору. Зовнішнє коло формується між I і VII частинами, призначеними для мішаного хору. Внутрішнє коло утворено II і VI частинами, виконання яких пов'язано з жіночим хором. III і IV частини, написані для чоловічого складу хору, утворюють своєрідну темброву «пару» (диптих), що набуває значення центру, навколо якого описані два концентричних кола – зовнішнє (для мішаного хору) і внутрішнє (для жіночого хору.) Функція центру поширюється і на V – єдину в Ораторії сольну частину. Враховуючи темброве вирішення II частини, написаної для жіночого хору та діалогу/дуету сопрано і баритону, та VII частині, у котрій до мішаного хору приєднується соло баритон, слід зробити висновок, що в V частині відбувається концентроване вираження сольного начала Ораторії. Отже, з точки зору темброво-виконавського складу концентрична драматургія формується навколо III, IV та V частин, у вигляді двох кіл – зовнішнього і внутрішнього.

З точки зору образного змісту, концентрична драматургія Ораторії формується навколо образу гори як символу світової вісі китайського всесвіту [127; 128]. Образні кола базуються тут на трансформаційних процесах, перетвореннях первинного змісту, пов'язаного з символікою гори. Зовнішнє коло і в цьому випадку охоплює I і VII частини: в обох частинах відтворений образ гори Лі і палацу на її вершині. У I частині небесний палац Лі сповнений життям, натхнений красою і мистецтвом, у

Фіналі – холодний, спустошений, самотній. Образи гори Лі у першій і останній частинах співвідносяться між собою як весняний і осінній гірські пейзажі. Внутрішнє коло також утворюють гірські пейзажі (частини II – VI). Одухотворений коханням, що об'єднує небо і землю у II частині, гірський пейзаж, як і любовні переживання, перетворюється на втілення ілюзії у VI частині. Дві центральні «чоловічі» частини також невід'ємні від гірського пейзажу. Як втілення національної ганьби постає гірська семантика у IV частині; як подолання дороги війни та втілення захисту – у V частині: центральне коло Ораторії також основане на модифікації символіки гори. VI частина – єдина в ораторіальному циклі, в котрій відсутній образ гори. Його заміщує вертикаль як аналог гори: утворена завдяки справжньому кохання, вона об'єднує рай і землю.

Циклічності Ораторії надають її ознаки жанрової хорової сюїти. I частина має жанрові властивості пісні і танцю: їх звуки лунають з небес; II частина – ноктюрн, про що засвідчує як поетичний текст («Козацький шлях, котрий можна побачити в осінньому небі») і музичні ознаки (ноктюрнова фактура в партії фортепіано, повільний темп, загальна атмосфера споглядання); III і IV частини – два дводольні марші; V частина – сольна *aria-lamento* з жанровими ознаками сарабанди; фактурні паралелі з симфонічними «Хмарами» К. Дебюссі дозволяють визначити жанр VI частини Ораторії як хоровий ноктюрн; VII частина, сповнена нескінченного жалю, постає як хорове *lamento*.

Арочний принцип драматургії (за виключенням I частини) спостерігається на рівні жанрової концепції твору. З точки зору арочної драматургії I частина постає як своєрідний «пролог» до жанрової дії (за типом розгорнутої фантазії). Однак усі подальші номери мають свою жанрову «пару». Ноктюрнова жанрова «арка» утворюється між II і VI частинами; маршева – між III і IV частинами; ламентозна – між V і VII частинами. Характерно, що ноктюрнова арка пов'язана з тембральною фарбою жіночого хору, маршева – чоловічого, ламентозна базована на

тембровому перетворенні: сольне *lamento* V частини перетворюється на хорове у фінальній VII частині.

Привертає увагу темпова логіка ораторіального циклу. У I частині композитор закладає головний темповий контраст твору (швидко – повільно), котрий упродовж становлення авторського задуму варіативно відтворюється. Зі співставлення *Allegro* і *Andante* у I частині народжується принцип темпового контрасту частин Ораторії. Серії повільних та помірно повільних частин – II (*Andante*), V (*Adagio lagrimoso*), VI (*Andantino sostenuto*), VII (*Adagietto*) – контрастують (окрім крайніх розділів I частини) помірно швидкі центральні (III та IV) маршеві частини (*Marziale*, *Allegretto con ira*). Ораторії властиво домінування повільних та помірно повільних темпів, що оточують дві маршеві «сцени». Найглибший темповий контраст ораторіального циклу Хуан Цзи розміщений між IV і V частинами циклу, тобто між його центральними частинами. Цей темповий контраст постає трансформованим відображенням темпового співставлення швидкого та повільного темпів у I частині Ораторії.

Тональна логіка ораторіального циклу також підкорює своєю красою. Трьом першим мажорним частинам контрастують чотири наступних мінорні частини. Вододіл між мажорним і мінорним циклами Ораторії проходить між двома маршами. Початок мінорного циклу з *g-moll* – однойменного мінору до *G-dur* – тональності I частини, засвідчує начало нового «кола» у тональній побудові циклу. IV – *g-moll'ну* – частину також оточують однойменні (за умов енгармонічної заміни) частини: III (у *Des-dur*) і V (у *cis-moll*). Таким чином, між I і IV частинами, а також III і V вибудовуються тональні арки. Тональності три-частинного мажорного циклу у своїй послідовності утворюють низхідний рух по тонах зменшеного тризвуку (за умов енгармонічної заміни тону «*des*» на «*cis*» – *G*, *E*, *Cis*). Тональності трьох останніх частин мінорного циклу (V, VI, VII) складаються у хроматичний низхідний рух (*cis*, *c*, *h*). Драматичний хроматичний рух у заключній частині Ораторії, вміщений у партії

фортепіано між хором і баритональними розділами як один з інтонаційних виразів вічного жалю, відтворюється і на рівні розташування тональностей трьох завершальних частин. Відчуття вічного жалю, що має концепційне значення в Ораторії, поглиблюється на тональному рівні.

Краса, втілена в емоціональному і раціональному планах Ораторії, властивий їй інтелектуалізм, виражений у побудові твору, затверджуючи відтворення гармонії світобудови як запоруки майбутнього національного відродження.

Хоча перша китайська ораторія, створення якої відноситься до 1930-х рр., за історичним показником не відповідає періоду сучасного хорового письма, пов'язаного з кінцем ХХ – початку ХХІ століть, у «Вічному жалю» Хуан Цзи спостерігається такі його ознаки: наслідування попереднього досвіду «фіксації композиторського твору» та віддзеркалення пошуку «нових ланок історично усталеного процесу музичної комунікації»; постаючи як «фіксована багаторівнева знакова система, що скеровує логіку композиторського мислення на втілення світоглядних настанов», як виклад «тематичного матеріалу через сукупність складових хорового мислення митця з метою втілення його художнього світогляду» [162, с. 8].

Перша китайська ораторія відповідає ключовим положенням жанру, що склалися в європейській традиції: за виконавським складом (призначена для хору, оркестру, солістів), сюжетом, в якому драматичні події національного стародавнього світу спроекційовані на сучасність історичну сучасність, концертністю стилю. Генеза першої китайської ораторії, як і ораторії європейської, пов'язана з національним середньовіччям. Але, якщо в історії європейської ораторії було пройдено великий шлях від середньовіччя до сучасності, в першій ораторії китайській спостерігається вертикалізація (синтез) історичних шарів – від середньовіччя до першої третини ХХ століття. Середньовічний і сучасний хронотопічні типи об'єднані спільними «проклятими питаннями», що набувають свого розв'язання у розкритті теми «вічного жалю». В Ораторії

Хуан Цзи втілена подвійність хронотопічної картини світу, завдяки чому відбувається духовний зв'язок між історичними епохами розвитку китайської культури, а безначальність і безкінечність сакральної дії набувають значення ознак ораторіальної драматургії.

Ораторія Хуан Цзи відповідає жанрово-стильовій моделі світу, сформованої Н. Б. Шепеленко, що спостерігається у триєдності символіки, онтології, сакральності, відображенні «національної (ментальної) сакральності, хронотопу людського Буття у двох вимірах – онтологічному і психологічному» [191, с. 169]. Наявність типових ознак ораторії засвідчує: в її першому китайському взірці відбулося збереження «пам'яті жанру». Спостерігається в першому національному взірці жанру і така ознака «ораторіального часопростору», як «ієрархічність Всесвіту» [там само], що у творі Хуан Цзи спостерігається в образі світової гори Лі, що об'єднує земне і небесне, божественне і людське, вічне і тимчасове.

Хуан Цзи в Ораторії «Вічний жаль» заклав передумови розвитку великої форми у національному хоровому мистецтві.

3.2. Симфонічна спадщина Хуан Цзи: європейські основи китайського інструменталізму

Фундатор національного академічного музичного мистецтва ХХ століття Хуан Цзи здебільшого ушлюблений як автор китайських художніх пісень – героїко-патріотичних і ліричних, призначених для дорослих та дітей, написаних як китайською, так і англійською мовами. Але історико-художнє значення Хуан Цзи як одного із засновників національної композиторської школи ХХ століття не обмежується виключно вокальним спадком Майстра. «Китайський Шуберт», як і його європейський прототип, залишив свій внесок не лише у сфері вокального та хорового мистецтва, але й у сфері симфонічної творчості: «лідер національного інструменталізму» (за Дін Шанде), Хуан Цзи створив перші в історії китайської музики інструментальні твори, написані за традиціями жанрів

європейського походження.

Симфонічні твори Хуан Цзи не набули ґрунтовного аналітичного вивчення у китайській музичній науці, де містяться лише хронологічні згадки відносно цієї гілки творчої спадщини композитора. Приміром, Ло Шіі зазначає, що «Твори композитора Хуан Цзи є класикою симфонічної музики 20-х – 30-х років двадцятого століття» [93], не надаючи їм аргументованого аналізу.

Причиною відсутності аналітичного розгляду симфонічних творів Хуан Цзи у китайському музикознавстві слід вважати такі фактори. Симфонічна увертюра, написана у роки учнівства (як дипломна робота по закінченні навчання в Європі), довгий час майже не виконувалася на батьківщині Хуан Цзи. Створена Хуан Цзи в Серединній країні симфонічна п'єса «Ілюзорне місто» (як музика до однойменного фільму) після значного успіху у сучасників викликала нищівну критику у період забуття та звинувачень композитора (доба «культурної революції»). На симфонічну музику Хуан Цзи прийшовся найстрашніший «удар» з боку очільників «культурної революції», на неї прийшлася найжорсткіша критика, адже вона має «позанаціональний» характер. Нарешті, інструментальні твори Хуан Цзи найдовший час залишалися у вигляді автографів, набувши публікації лише у 1990-і рр.

Необхідність дослідження взірців симфонічної спадщини Хуан Цзи на сучасному етапі розвитку китайської музичної культури не визиває сумнівів. Саме роки учнівства сприяли подальшому розквіту таланту Хуан Цзи, кристалізації національного стилю, збагаченого європейським досвідом. Симфонічні твори композитора витримали справжнє випробування часом, набувши значення історично перших взірців національної китайської музики відповідних жанрів, художній рівень яких відповідає високим вимогам професіонального музичного мистецтва. Відродження симфонічних творів Хуан Цзи призвело до визначення історичної місії композитора як «піонера нової інструментальної музики»

(за Дін Шанде). Симфонічні твори Хуан Цзи, разом з творчими роботами Сяо Юмея, набули значення перших взірців національної класики, сприяли уведенню до виконавської практики класичного складу симфонічного оркестру, класичних європейських музичних жанрів – симфонічної увертюри, симфонічної п'єси.

Симфонічні твори Хуан Цзи потребують вивчення з позицій жанрово-стильового підходу, а також аналізу інтонаційної драматургії.

Нечисленні взірці інструментальної музики у творчості китайського композитора: Увертюра «*In memoriam*» (або «Ностальгія»), присвячена пам'яті жінки композитора Ху Юнчжен, що передчасно пішла з життя, і п'єса «Ілюзорне місто» (написана на основі саундтреку до однойменного кінофільму).

Попри невелику загальну кількість, симфонічні твори Хуан Цзи мають велике значення у контексті національної музичної культури. Згідно китайської традиції, саме вокальна творчість поставала як вираз національної душі народу; тому їй надавалася першість у музичному мистецтві початку ХХ століття, тоді як інструментальна музика в той час посідала другорядне місце. Хуан Цзи був тим композитором, хто приніс досвід європейської музичної традиції до китайської інструментальної музичної культури у сферах стилю, жанру, виконавського складу, звернувшись до симфонічної та фортепіанної творчості.

Наведена на початку видання інструментальних творів Хуан Цзи афіша симфонічного концерту містить важливу інформацію щодо Симфонічної увертюри композитора. На афіші міститься інформація щодо виконання 31 травня 1929 року симфонічних творів студентів «*School of Music*» в Обердині, що навчалися в класі Девіда Станлі Сміта, до числа яких в ті часи входив і Хуан Цзи. Диригентом симфонічного оркестру, під керівництвом якого виконувалися студентські твори, був Хуго Корчак. Увертюру було представлено як випускний екзаменаційний твір. Афіша – історичний факт, завдяки якому прояснюються об'єктивні умови, за яких

китайським композитором було створено Симфонічну увертюру «*In memoriam*».

Історико-художнє значення Хуан Цзи в контексті розвитку національної симфонічної музики не обмежується оригінальними творами композитора: 1935 р. він заснував «*Shanghai Orchestra*». Як керівник оркестру Хуан Цзи запроваджував традиції європейської симфонічної музики, включаючи формування оркестрових груп, репертуар, виконавські диригентські прийоми. Значним фактором діяльності оркестру під керівництвом Хуан Цзи була спроба поєднання західних і національних традицій. Нажаль, оркестр під керівництвом Хуан Цзи існував як повноцінний колектив лише два роки.

Лише єдиний твір Хуан Цзи з інструментального доробку композитора був написаний «на заказ» і не має «навчального» походження. Йдеться про музику до художнього фільму «Ілюзорне місто», на основі якої композитор склав однойменну оркестрову п'єсу. «Міська фантазія» (таким чином можна визначити жанрову природу п'єси) стала першим взірцем кінематографічної музики у Китаї (прем'єра кінофільму відбулася 1930 р. у Шанхаї за ініціативою італійського диригента – маестро Маріо Пасі).

Симфонічна увертюра Хуан Цзи обумовила надання її автору «композиторського ступеню», що визнається у світі. З цим твором навчального походження пов'язано досягнення класичних оркестрових жанрів європейської традиції у національному китайському музичному мистецтві. Хуан Цзи має відношення до тих талановитих композиторів, чії навчальні твори переросли межі учнівських та набули художнього значення, що підкреслює їх публікація у відповідному томі повного видання творів Майстра. Хоча видання відбулося більше, ніж через півстоліття після передчасної смерті композитора, на сучасному етапі розвитку національної музики йому надається належне. Хуан Цзи долучився до формування основ інструментальної композиторської творчості в Китаї.

В інструментальному мистецтві Хуан Цзи відображено пріоритети

його наукової думки як історика, теоретика та естетика музики. У розвиток проблематики музичного мистецтва європейського романтизму, китайський композитор, який займався розробкою питань щодо програмної та «чистої» («ідеальної») музики, створив художні взірці, що мають відношення до обох інструментальних напрямів. Симфонічні твори – Увертюра «*In memoriam*» та симфонічна п'єса «Фантастичне місто», призначені для великого симфонічного оркестру, відносячись до музики програмної, водночас, не мають розгорнутого авторського програмного коментарю. Поліфонічні фортепіанні твори Хуан Цзи – взірці «чистої музики», мають історико-художнє значення національного переусвідомлення поліфонічного стилю письма європейської традиції, що дістала розвитку у китайському музичному мистецтві майбутнього. Оскільки а ні симфонічний оркестровий стиль, а ні поліфонічне мислення національному музичному мистецтву не властиві, Хуан Цзи виступив тут як першопроходець, заклавши основи національного інструменталізму.

Апробація європейських інструментальних жанрів у творчості китайського композитора є невід'ємною від втілення відповідних художніх концепцій та засвоєння музичних форм.

Умовою об'єднання, здавалося би, необ'єднаного: віддалених інтонаційних та жанрово-стильових світів, у симфонічних творах Хуан Цзи стало звернення до вічних тем мистецтва, що набули вселюдського масштабу: любові і смерті (у симфонічній увертюрі), вільного польоту уяви (у симфонічній п'єсі).

Увертюру «In memoriam» (1929, g-moll) – першого в Китаї «макросимфонічного твору» (за Сюй Цянь) – вирізняє яскравий тематизм, переконливий інтонаційний розвиток, конфліктна драматургія, володіння симфонічним оркестром та формотворчими засадами, вміння викласти розгорнуту симфонічну концепцію. Романтичній за стилем та світовідчуттям Симфонічній увертюрі Хуан Цзи властива щирість почуттів, що поєднувалася з майстерністю засвоєння європейської

композиторської техніки.

Вступ *Adagio non troppo* – найповільніший розділ Симфонічної увертюри, який змінює сонатна форма у темпі *Allegro*, надає можливість провести аналогії з гайдновою традицією формування I частини сонатно-симфонічних циклах у Лондонських симфоніях. Однак за змістом контрастне зіставлення вступу і головної партії виходить за межі гайднової традиції. Контрастне зіставлення повільного вступу і розділу теми головної партії сонатної форми (*Allegro*) не постає як образний контраст суму і радості, властивий гайдновому симфонізму. У партитурі китайського композитора відчай, властивий вступу, набуває продовження у головній партії, зрощеної з теми *Adagio non troppo*.

Внутрішньо-інтонаційний контраст містить тема вступного *Adagio non troppo*. Фанфарна інтонація-привіт у пунктирному ритмі (висхідний квартовий заклик, вперше проведений у партіях віолончелей та контрабасів) у процесі розвитку переходить до низхідного хроматичного руху: злет і падіння, порив і безсилля поєднуються у вступній темі Симфонічної увертюри. П'ятиразово варіативно проводиться у Вступі тема злету/падіння. Від *pp* до *ff* у кульмінації (четверте проведення) і повернення до *pp* – таким є динамічний розвиток у Вступі, що за типом розвитку слід віднести до драматургічної хвилі. Проникнення прийомів розробковості породжує появу інтонаційних варіантів теми Вступу. Тематична варіантність спостерігається у висхідному інтервалі заклику (замість кварта у другому проведенні теми відбувається «злет» на велику сексту; у кульмінаційному четвертому проведенні тема «злету» набуває акордового проведення). У кульмінаційній зоні до акордового проведення теми приєднується її варіант у вигляді рецитації на одному тоні: лише у ритмоінтонації зберігається інтонаційне «зерно» теми. Тут інтонаційна значущість першого елемента теми вступу як символу фатуму стає найочевиднішою. Повернення до квартового (інваріантного) викладу в третьому і заключному проведеннях сприяє втіленню ідеї взаємодії

змінюваного і незмінного у розгорненні теми заклику/падіння.

Тема головної партії (*Allegro*) народжується з теми вступу (*Adagio non troppo*). Ці теми об'єднує похідний контраст. Самий принцип внутрішньо-тематичного контрасту успадковує тема головної партії з інтонаційної основи Вступу: фанфарну інтонацію у пунктирному ритмі, що має символіку фатуму, доповнює інтонація суму. З першого тематичного «ядра» теми Вступу вибудовується розгорнена тематична побудова: тричі повторюється інтонація призиву, основана на поступовому розширенні висхідного ходу від чистої кварта до малої септими, а потім і до малої нони. Як і у Вступі, у головній партії героїчний порив завершується низхідним рухом – інтонацією змушеної покірності фатуму. Друге – кульмінаційне – проведення теми головної партії охоплює усі шари оркестрової фактури. У різних пластах партитури проводяться відголоски першого інтонаційного «ядра» теми головної партії, що наприкінці розділу набуває *tutti*'йного проведення. Внутрішня розробка у межах головної партії сприяє монументалізації цього етапу експозиції сонатної форми.

Стрімка кульмінація (*tutti, ff*) у зоні головної партії обривається: її змінює нижня тема. Аналіз тематизму та музичної драматургії ліричної зони експозиції Симфонічної увертюри дозволяє дійти висновку: композитор уводить дві теми побічної партії: *Piu andante quasi pastorale* і *A tempo con tenerezza*. Відсутність сполучної партії в експозиції Симфонічної увертюри дозволяє провести паралель з пісенним симфонізмом, основи якого було закладено у 8 симфонії Ф. Шуберта. Початок першої побічної партії викладений у партії солюючого гобоя, до якого поступово долучаються струнні, а у подальшому – кларнет (на фоні тремоло струнних), а потім – і квартет дерев'яних духових. Попри те, що побічна партія може бути уподібненою нескінченій мелодії, ідилічне видіння-спогад, представлене у ній, є швидкоплинним. Прориви ритмоформули фатуму, поступово витісняючи першу побічну тему, руйнують квазі-пасторальне видіння.

Фрагмент *stringendo poco a poco*, оснований на грандіозному хроматичному підйомі, що доходить до кульмінаційного проведення варіантів інтонемі фатуму, розподіляє дві теми побічної партії. Отже, відсутність мполоучної партії між головною і побічною компенсує уведення епізоду *stringendo poco a poco* між першою (*Piu andante quasi pastorale*) і другою (*A tempo con tenerezza*) побічними партіями. Друга побічна партія основана на основі сплетіння підголосків (у партіях дерев'яних духових інструментів), до яких поступово долучаються струнні. Молитовне завершення сонатної експозиції (*A tempo Sempre religioso*) – лаконічний прообраз майбутньої коди – привносить до симфонічної дії ілюзорне заспокоєння.

Проведення теми вступу (*Tempo primo*) у головній тональності (*g-moll*) постає як вододіл, що розподіляє експозицію і розробку. Таким чином виникає арка, що обрамлює експозицію.

Драматична розробка *Allegro*, побудована на розвитку теми головної партії, переходить в епізод, оснований на альтернації фрагментів *grazioso* (ілюзорні видіння образу прекрасної Коханої) і *maestoso* (тут вторгнення пунктирної ритмоформули фатуму поступово стає все більш погрозливим; див. тт. 195, 200 – 204).

Репризу (*Allegro*) визначає скорочення розділу головної партії, що сприяє ліризації цього розділу сонатної форми. Лише «сполох» інтонемі фатуму у фрагменті *stringendo* додає репризі драматизації.

У розгорнутій коді (*A tempo semplice religioso*, т. 282), прообразом якої є відповідний розділ наприкінці експозиції, стверджується фінальна ідея прощання. Під впливом оркестрового хоралу-відспівування відбувається пом'якшення теми головної партії, її пересемантизація: проведена у високому регістрі у партії солюючої скрипки, на фоні педалей духових та пасажей арфи, вона набуває символіки супроводу вознесіння душі у небесні емпіреї.

Симфонічна увертюра «In memoriam» – монументальний

одночастинний твір – написаний у сонатній формі зі вступом, епізодом у розробці та кодою-прощанням. У меморіальному симфонічному творі композитор звернувся до форми, пов'язаної з виразом найвищої концепційності в європейському професійному музичному мистецтві. Художня концепція, основана на протистоянні трагічного і ідилічно-пасторального світів, віднаходить відповідне втілення у тематизмі: образно-тематичний контраст закладений в основі Симфонічної увертюри. Образи фатуму, протесту проти жорстокості невблаганної долі контрастують ліричним образам-видінням, що втілюють граціозний, просвітлений образ Коханої. Ознакою сонатної форми Симфонічної увертюри постає відмова від сполучної партії між головною та побічною як зовнішня ознака пісенного симфонізму. Але не лише відсутність сполучної партії у сонатній формі є свідомством близькості симфонічної концепції Хуан Цзи пісенному симфонізму. Самий тип тематизму, властивий Увертюрі, має пісенний характер. Хуан Цзи створює ряд тем-мелодій, що змінюють одна одну.

Аналіз партитури Увертюри Хуан Цзи засвідчує: молодий китайський композитор опанував прийоми європейського оркестрового письма, основи тембрової драматургії, тип симфонічного мислення, жанр симфонічної увертюри. «Китайський Шуберт» не тільки у пісенній, але й у симфонічній творчості розвинув традиції австрійського генія у національному китайському інструментальному мистецтві.

Симфонічна п'єса «Ілюзорне місто» (інший переклад – «Ілюзія міського пейзажу») як «міська фантазія» (D-dur) – блискуче віртуозне скерцо, оркестрова феєрія. Як «увертюра» до однойменного фільму, в якому йшлося про підступність керівництва Шанхаю, симфонічна «Ілюзія» відобразила не тільки геній Хуан-Цзи – композитора, але й керівника великого симфонічного оркестру. Тут композитор звернувся до одного з найхарактерніших для класичного китайського мистецтва типів змісту – створення ілюзорного образу. Але, якщо, наприклад, у класичній

китайській поезії або в китайській художній пісні ілюзорний образ, як правило, охоплює лише певний (нерідко кульмінаційний) фрагмент художнього цілого, то в Симфонічній п'єсі Хуан Цзи створення ілюзорного часу-простору міста-фантазії охоплює весь твір. Сяюче місто, вкрите вогнями, блискавичні відтінки якого відтіняють ліричні арабески, постає як ілюзія примарного міста, що постає як витвір фантазії.

У Симфонічній п'єсі композитор продемонстрував блискуче володіння оркестровим письмом, оркестровою фактурою, тембровою драматургією, формуючи симфонічну єдність партитури на основі диференціації музичної тканини на темброво-звукові «пласти». Тяжіння до мініатюризації, властиве національному китайському художньому мисленню, притаманно музичній драматургії оркестрової п'єси Хуан Цзи. Часті зміни лаконічних тем-образів укладено в форму, в якій спостерігаються ознаки сонатності. Певна фрагментарність калейдоскопічної зміни контрастних епізодів обумовлюється завданням втілення художньої теми твору – нестримного буяння фантазії, що охоплює вечірнє місто.

Що стосується визначення жанру, то тут слід відзначити поєднання жанрових ознак фантазії і скерцо. Творча свобода в об'єднанні епізодів надає п'єсі жанрових ознак фантазії, що спостерігаються у властивих «Ілюзії» ознаках складно-складеної форми. Ознаки скерцо унаочнюються, завдяки «ельфійній» легкості крайніх епізодів п'єси, розміщенні черги ліричних образів у серединній частині (у п'єсі наявні риси складної тричастинної форми). Як це і властиво жанру романтичної фантазії, в «Ілюзії» присутні ознаки сонатності, своєрідно тлумачної сонатної форми у мініатюрі. Своєрідність відзначається на кожному етапі розвитку сонатної форми.

Феєричний пасаж *ff* (у дерев'яних духових і струнних на фоні педалей мідних) обрамлює фантастичне скерцо: таким чином у симфонічній п'єсі формуються ознаки арочної драматургії. Тож феєрична арка обрамлює

симфонічну «Ілюзію». Головна партія в експозиції вирішена як тема і дві варіації. Варіаційні проведення теми в інших тональностях (*D-dur*, *a-moll*, *Cis-dur*), попри незмінність загальної семи-тактової структури, потребують їх визначення як вільних. Динаміка головної партії розгортається від *pp* до *f*. Шости-тактова сполучна побудова приводить до першого ліричного образу «Ілюзії» (*H-dur*) – *Andante con moto*, що виконує функцію побічної партії (*pp*). В ній (як і в усій п'єсі) переважає експозиційність: проведення теми у партії флейти (три-тактове) і – кларнета (також упродовж трьох тактів), супроводжуване «ноктюрновим» фоном у струнних і арфи, змінюється семи-тактовою побудовою сполучної функції: *poco animato* змінює *Allergando*, котре переходить до *Andante Maestoso (ff)* – кульмінацію повільного розділу експозиції, де у партіях гобоїв і кларнетів звучить ремінісценція теми головної партії. Тема заключної партії (*Tempo primo, D-dur*), у відповідності до європейської традиції тлумачення сонатної експозиції, народжена з духу теми головної партії. Невеличке *Andante religioso* у духових інструментів (10 тактів), уведенне безпосередньо перед репризою, вносить до симфонічної п'єси атмосферу хоральної споглядальності, молитовності, відсторонення від симфонічної дії. За своєю функцією у структурі сонатної форми симфонічної п'єси *Andante religioso* слід визначити як епізод у розробковій частині. Паузою розподіляє композитор хоральний епізод і початок стрімкого руху теми вступу (*Tempo primo*): цей матеріал, проведений на фоні хроматичного висхідного руху у діапазоні збільшеної октави у басовому голосі (контрабаси), складає (умовну) розробкову частину сонатної форми. Уведення теми вступного розділу до сонатної форми – характерна для європейської сонатності традиція. Але Хуан Цзи замінює всю розробку зміненим проведенням теми вступу. Повернення теми вступу на завершення симфонічної п'єси у головній тональності (*D-dur*) відіграє неоднозначну роль: це і побудова аркової конструкції, і кода, і своєрідна реприза сонатної форми, адже будь-яка тема експозиції в її контексті відсутня. Повернення до початкового

тематичного матеріалу наприкінці твору відтворює головні ідеї симфонічного скерцо – швидкоплинність людського буття, його примарність, єдність замкненості і розімкненості.

Висновки до Розділу 3.

Для китайської музичної науки й дотепер більш характерним залишається вивчення вокальної спадщини Хуан Цзи, тоді як його хорова і симфонічна творчість як взірці великої форми залишається менш дослідженою китайськими музикознавцями. Вивчення ораторії і симфонічних творів Хуан Цзи дозволило визначити історичне значення китайського композитора як фундатора національного хорового і інструментального мистецтва, європеїзованого за своїм походженням, базованим на освоєнні класичних жанрів, форм, тематизму та основ композиторської техніки, але таким, що розкриває національну тематику та образно-символічний світ.

Твори великої форми відіграють значну роль не тільки у творчості Хуан Цзи, але й у китайському музичному академічному мистецтві нового типу в цілому. Коли традиційна національна культура здебільшого знаходила свій вираз у мініатюрі, «китайський Шуберт» заклав основи тлумачення великих форм у Серединній країні.

У хорових творах Хуан Цзи сформовано основи національного багатоголосся та жанрової системи. В першій в Китаї ораторії «Вічний жаль» (1932 – 1934) Хуан Цзи втілює вічні теми – любові до батьківщини, пошуків земного і небесного кохання, вічної краси та швидкоплинності людського щастя. Ораторія Хуан Цзи стала тим «ядром», з якого виростає китайська хорова музика нового типу; композитор передчує можливі шляхи майбутнього розвитку хорового мистецтва Піднебесної. За тематикою та призначенням Ораторія долучається до «пісень спасіння». Властиві Ораторії взаємодія ліричного і трагічного, іронії і героїки, паралелі між далеким минулим і історичною сучасністю сприяли

виявленню ставлення композитора до капітуляційної політики тогочасного уряду.

У семи-частинній Ораторії Хуан Цзи проявив себе як майстр великої вокально-хорової форми, об'єднуюча вертикаль якої – світова гора, семантична функція якої змінюється («палац насолод»; «чертог довголіття»; вежа, з вершини котрої відкривається картина нашестя ворогів; ілюзія; покинутий рай). Наскрізне значення в Ораторії має тема вічного жалю, що поглиблюється від частини до частини.

Цілісний композиторський задум розкривається через системні функціонально-структурні та семантичні зв'язки між етапами становлення художнього змісту; циклічна концепція утворюється на основі взаємодії принципів єдності і контрасту. Виходячи з логіки циклоутворення на рівні виконавського складу, образного змісту, ознак жанрової сюїти, темпової та тональної логіки, виявлено ознаки концентричної драматургії, властиві Ораторії. Функцію драматургічного центру відведено призначеним для чоловічого хору III і IV частинам, а також єдиній в Ораторії сольній частині (V) – китайській *aria-lamento*, що постає одночасно найвищим проявом ліричного і трагічного стилів.

В Ораторії виявлено ознаки хорової сюїти. I частина має жанрові властивості пісні і танцю; II і VI частини відповідають жанровій моделі ноктюрна, III і IV частини – маршу; V і VII частини мають ознаки сольного і хорового *lamento*. Закладений у I частині темповий контраст варіативно відтворюється упродовж хорової партитури. Повільним та помірно повільним частинам – II (*Andante*), V (*Adagio lagrimoso*), VI (*Andantino sostenuto*), VII (*Adagietto*) – контрастують центральні частини (*Marziale*, *Allegretto con ira*). Найглибший темповий контраст ораторіального циклу вміщений між центральними IV (*Allegretto con ira*) і V (*Adagio lagrimoso*) частинами циклу як трансформоване відображення темпового співставлення швидкого та повільного темпів у I частині Ораторії.

Відповідність першої китайської ораторії властивостям жанрового

архетипу, сформованому в європейській традиції, спостережена у виконавському складі (призначена для мішаного хору та сопрано і баритона), концертності, сюжеті (поєднання драматичних подій стародавнього Китаю та історичної сучасності Хуан Цзи), генезі (зв'язок з національним середньовіччям). Вертикалізація (синтез) історичних шарів – від середньовіччя до першої третини ХХ століття – обумовлюється відтворенням спільної теми «вічного жалю». Безначальність і безкінечність сакральної дії, відтворення духовного зв'язку між історичними епохами розвитку китайської культури обумовлює подвійність хронотопічної картини світу Ораторії.

Ораторія Хуан Цзи відповідає жанрово-стильовій моделі світу (триєдність символіки, онтології, сакральності; двовимірність хронотопу людського Буття – онтологічного і психологічного), «ієрархічність Всесвіту», [191, с. 169]), що дозволяє дійти висновку щодо збереження «пам'яті жанру» у «Вічному жалю».

Симфонічні твори Хуан Цзи – «лідера національного інструменталізму» (за Дін Шанде) набули, згідно Ло Шиї, значення класики 20-х – 30-х років ХХ століття лише у 1990 роки. Увертюра «*In memoriam*» (1929) і оркестрова п'єса «Ілюзорне місто» (1930) вивчені в даній роботі з позицій жанрово-стильового підходу, аналізу інтонаційної драматургії.

У романтичній за світовідчуттям Увертюрі «*In memoriam*» – першого в Китаї «макросимфонічного твору» (за Сюй Цянь) – композитор звернувся до форми, пов'язаної з виразом вищої концепційності в європейському професійному музичному мистецтві (сонатна форма зі вступом, епізодом у розробці та кодою-прощанням), опанував прийоми європейського оркестрового письма, тембрової драматургії, тип симфонічного мислення, жанр симфонічної увертюри.

Симфонічна п'єса «Ілюзорне місто» як «міська фантазія» відтворює характерний для класичного китайського мистецтва ілюзорний образ, що,

на відміну від фрагментарності у китайській художній пісні, охоплює весь твір. Тяжіння до мініатюризації у музичній драматургії оркестрової п'єси спостерігається у змінах лаконічних тем-образів у формі з ознаками сонатності, жанровими властивостями фантазії і скерцо. Головні ідеї симфонічного скерцо – швидкоплинність та примарність людського буття, єдність замкненості і розімкненості.

У симфонічних творах китайський композитор втілює дві іпостасі європейського чотирьох-частинного симфонічного циклу (визначені М. Арановським): «*homo sapiens*», що в Увертюрі «*In memoriam*» специфікується як «*homo lyrical*», і «*homo ludens*» (в п'єсі «Люзорне місто»).

«Китайський Шуберт» втілює свій геній не тільки у пісенній, але й у хоровій та симфонічній творчості, став не лише майстром вокальної мініатюри, але й лідером у формуванні основ великої хорової і оркестрової форми в національному музичному мистецтві.

ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі здійснено історичне та теоретичне обґрунтування значущості творчої спадщини Хуан Цзи як фундатора китайського музичного академічного мистецтва першої третини ХХ століття. Хуан Цзи – визнаний класик і новатор національного музичного мистецтва, разом з його старшим сучасником Сяо Юмеєм, заснував новітню музичну школу Китаю, заклавши основи професійної музичної освіти Піднебесної, системно охопивши її композиторський, музикознавчий, викладацький, музично-діяльнісний напрями. Історичне значення творчої особистості та діяльності Хуан Цзи виходить як за межі його історичної доби, так і за межі географічно-державні: знайдені митцем шляхи об'єднання музичного мистецтва Сходу і Заходу зберегли актуальність в ХХІ столітті. Художні відкриття першого в історії Піднебесної «китайського Шуберта» були розвинуті його нащадками.

1. Розкрито сутність історичного часу Хуан Цзи як перехідної доби в історії Китаю, визначено протиріччя посмертної долі творчої спадщини «китайського Шуберта». Перехідність вирізняє сутність доби Хуан Цзи, обумовлену кризою державності (Сінхханьська революція, ліквідація монархії, утворення Китайської республіки, період першої громадянської війни, вторгнення Японії на китайські землі), зміною парадигм в музичному мистецтві. Час потребував появи універсальної особистості, яка би сформувала основи майбутнього розвитку національної музичної культури. У відповідності до типологічних ознак перехідності пошуки нового змісту в мистецтві обумовили феномен першого «золотого століття» у розвитку китайської художньої пісні. Як герой перехідної доби, Хуан Цзи заклав основи національного музичного мистецтва нового типу.

Докорінна переоцінка творчого спадку Хуан Цзи засвідчує: перехідність як стан національної культури періодично виникала упродовж ХХ століття. У період «культурної революції» Хуан Цзи вважали зрадником національних інтересів. Наступний переломний етап в

тлумаченні історико-художньої ролі Хуан Цзи відбувся у 1990-і рр., коли музиканта було реабілітовано як засновника нової національної композиторської школи Китаю. Доба Хуан Цзи не обмежується 1930 рр.: відродження особистості і творчості тлумачено як другу добу «китайського Шуберта» – час повернення національного класика до китайської музичної культури. Хуан Цзи належить до тих композиторів-пророків, які випередили свій час, сприяючи розвитку національного мистецтва майбутнього. Особистості Хуан Цзи притаманне і понад-часове значення у контексті національної музичної китайської культури.

2. Визначено коло творчих звершень Хуан Цзи як фундатора китайського професійного музичного мистецтва у сферах композиторського, наукового, педагогічного напрямів діяльності. *Хуан Цзи-композитор* упродовж 1929 – 1937 рр. заклав основи національно-стильового перетлумачення вокальних, хорових та інструментальних (фортепіанно-поліфонічних та симфонічних) музичних жанрів європейського походження, сповідуючи принцип «Засвоювати спадок минулого та іноземного». Пріоритет романтичної жанрово-стильової складової в авторському стилі Хуан Цзи обумовив торжество *китайського музичного романтизму* аж до початку XXI століття. Хуан Цзи виробив шляхи специфікації жанрів та стилів європейського професійного мистецтва до національної музичної культури, зв'язавши їх з основами національної музичної мови, китайськими естетичними ідеалами.

Серед художніх відкриттів творця «*Liede*-ситуації» – китайська художня пісня, вокальні ансамблі (дуети, тріо, квартети), пісні для дітей («китайський Шуберт» – *родоначальник жанру національної професійної дитячої пісні*), *патріотична пісня*, що представляє «музику спасіння (цзюван іньюе)», жанр обробки народної пісні, твори англійською мовою, хорові твори великої (перша в історії китайської музики ораторія «Вічний жаль») та малої форми. Вокально-хорові твори Хуан Цзи об'єднують належність до художньої *цілісності поемного типу, музичної поезії*.

Національні музичні стилі – *трагічний*, призначений для висловлення героїко-патріотичного змісту та *ліричний*, обумовлений спогляданням пейзажу, крізь яке розкриваються почуття героя, сформовані Хуан Цзи у вокально-хоровій творчості. *Формування основ вокальної поліфонії* і гармонічного мислення в китайській музиці також великою мірою пов'язано з творчістю Хуан Цзи. Щодо жанрово-стильових основ *національної інструментальної музики*, то Хуан Цзи посприяв професіоналізації фортепіанного мистецтва країни на основі засад європейської поліфонічної техніки. Перший китайський «макросимфонічний твір» (за Сюй Цянь) – увертюра «Ностальгія» (1929) – засвідчив: успадкування європейських традицій набуло значення стильового принципу в національному мистецтві.

Як музичний вчений, Хуан Цзи формував основи історії та теорії китайського музикознавства, музичної естетики та музичної педагогіки на основі переосмислення здобутків європейської музичної науки. Наукові роботи Хуан Цзи розподілено на такі, що мають відношення до історичного, теоретичного музикознавства, музичної педагогіки, музичної естетики. За Хуан Цзи, який заклав *основи історизму в китайській музичній науці*, «мистецтво є виразом життя відповідної доби». Творчі настанови і принципи, викладені Хуан Цзи-музикознавцем, втілені в творчості Хуан Цзи-композитора. У роботах теоретичного характеру Хуан Цзи вивчав проблему пристосування західних теоретичних і практичних методів композиції до китайської професіональної музики, вивчаючи основи тональності, метроритму, мелодики, ладо-тональності відхилення, модуляції, гармонії, форми. Актуальним завданням своєї доби Хуан Цзи-вчений вважав створення національного китайського стилю, вирізняючи в його структурі індивідуальний, національний, історичний типи.

Як музичний естетик, Хуан Цзи вивчав проблеми краси, суспільних функцій музичного мистецтва, розподілу емоцій на види, проблеми співвідношення змісту і форми художніх творів. Різниця між історичними

епохами, етнічними, соціальними особливостями обумовлюють неоднозначність у тлумаченні музичної краси, ідею рівності західної і китайської музики з точки зору естетичної цінності. Хуан Цзи приділив увагу розробці поняття настроїв, категорій комічного і трагічного у музиці, питанню взаємодії «чистої» («ідеальної») і програмної музики, що засвідчує впливи європейської музичної естетики. Виховання *людини естетичної*, згідно Хуан Цзи, – завдання музичної культури.

Хуан Цзи тлумачив музичне навчання як «постійний процес» виховання шляхетної людини, що самовдосконалюється, досягаючи духовного стану мудреця. Властива Хуан Цзи особиста цілеспрямованість постала запорукою об'ємної творчої спадщини «китайського Шуберта», залишеної упродовж короткочасного земного життя. Принцип Хуан Цзи – «навчання закінчується смертю», підтверджений Учителем на прикладі власного життя.

Хуан Цзи – педагог заклав основи сучасної китайської композиторської школи, зростивши перше покоління національних композиторів Китаю. «Чотири великі учні Хуан Цзи» – Хе Лютін, Чень Тяньхе, Цзянь Дінсянь, Лю Сюйянь» – продовжили розвиток національної вокальної та інструментальної музики, представляючи «перше золоте століття» в історії китайської художньої пісні. Учні Хуан Цзи значно звузили композиторський універсалізм учителя, концентруючи увагу на китайській художній пісні. Поруч з тим, універсалізм творчої особистості Учителя відобразився у спадщині його «чотирьох великих учнів».

3. Надано типологію творчої особистості Хуан Цзи та його «чотирьох великих учнів». Розробку універсальної творчої особистості у межах китайського музичного мистецтва здійснено з урахуванням специфіки національної художньої культури та історичного часу. Оскільки для китайського мистецтва пріоритетну роль відіграє вокальна культура, творчий універсалізм китайського композитора проявляється, перш за все, у вокальному мистецтві.

Хуан Цзи (у розвиток концепції О. Коенди) віднесено до типу музиканта-творця, в структурі індивідуальності якого поєднуються шість типів універсальної творчої особистості – композитор, поет, музикознавець, викладач, диригент, музичний діяч, п'ять з яких мають безпосереднє відношення до музичної сфери. Чотири сфери творчого самовиразу повноцінно репрезентують структуру універсальної творчої особистості Хуан Цзи: композиторська, наукова, викладацька, музично-громадська. Особистість Хуан Цзи віднесено до типу «класичного універсала», для якого характерна «рання сформованість структури особистості», «рівновага всіх видів діяльності» (за О. І. Коендою), при домінуванні композиторської творчості «китайського Шуберта». Останнє дозволило визначити Хуан Цзи як «універсала-композитора».

«Чотири великі учні Хуан Цзи» успадкували від вчителя особливості творчого універсалізму, як і тип композитора-універсала. Якщо у творчості Хуан Цзи проявилася одночасність вияву талантів, то процесу формування творчих індивідуальностей представників першого композиторського покоління в музичній історії Китаю, властива «сходинчатість». *Перший учень Хе Лютин* – композитор, вчений, викладач, музичний діяч, як і Хуан Цзи, віднесений до чотиридіяльнісного типу структури універсалізму. *Другому учню Хуан Цзи – Чень Тяньхе* – композитору, викладачу, музичному діячу – властива тридіяльнісна структура особистості. Шестидіяльнісна структура особистості притаманна третьому великому учню Хуан Цзи – *Цзянь Динсянь*, композитору, виконавцю, музичному редактору, викладачу, науковцю, музичному діячу. Семидіяльнісний тип структури творчого універсалізму Лю Сюйянь – четвертого великого учня Хуан Цзи – утворюють іпостасі композитора, педагога, виконавця, музичного критика і редактора, музичного консультанта Китайської кіностудії, музичного діяча. Об'єднуючою для п'яťох музикантів є композиторська праця, належність до періоду «першого золотого століття» в історії китайської художньої пісні.

4. Встановлено внутрішньо-жанрову структуру камерно-вокальної творчості «китайського Шуберта», обумовлено багатозначність поняття «століття пісень», його співвідношення з «двома золотими століттями» у межах ХХ століття; відзначено властиву «століттю пісень» переривчатість розвитку. Історико-художнє значення вокальної творчості Хуан Цзи у контексті «століття пісень» обумовлено контекстом «першого золотого століття» в історії китайської художньої пісні. Формування «*Liede*-ситуації» в творчості Хуан Цзи обумовило жанрово-стильову концепцію китайської художньої пісні. Загальне ім'я Хуан Цзи – «китайський Шуберт» – відповідає романтичному типу світовідчуття, відображеному в пісенній творчості композитора.

Вокальні мініатюри Хуан Цзи на вірші китайських класичних поетів епох Тан і Сун (Су Ши, Лі Бо, Ван Шо, Бо Цзюйї) втілюють властиві композитору тягіння до пейзажної лірики, афористичності, відображення образу усамітненого героя-поета. У вірцях «поетичної музики» (за Лю Сюйянь) Хуан Цзи спостережено такі ознаки: обумовленість музичної форми структурою поетичного оригіналу; застосування у прийому «слівкопій»; взаємодію ангемітонності у вокальній партії і гемітонності в партії фортепіанній. В мініатюрі «*Пливти в човні*» на чотиривірш Лі Бо відображено характерну для «поезії гір і вод» графему сходжень і низходжень. Вокальна мініатюра на вірш Бо Цзюйї «*Квітка — не квітка*» відображує тему непізнаності швидкоплинного життя. Китайська художня пісня в жанрі *оди* на вірші Ван Шо відповідала історичній сучасності Хуан Цзи, що потребувала уславлення героїчних вчинків, подолання повсякденності заради досягнення духовної вершини. Вокальну мініатюру «*Ворожбит*» (на вірш Су Ши) тлумачено як втілення своєрідного подвійного автобіографізму.

Вокальні мініатюри Хуан Цзи на вірші сучасних йому поетів за тематикою розподілено на дві групи: в одній відображуються традиції класичної поезії, тоді як в іншій – сучасна «китайському Шуберту»

проблематика.

У вокальній мініатюрі «*Йдучи снігом*» (на вірш учня композитора Лю Сюйянь) наявність *рухомого пейзажу* обумовила жанрове визначення вокальної мініатюри як *пісні-сувія*. У вокальній мініатюрі «*Що розповів західний вітер*» (на вірш Ляо Фушу) визначені приховані сюжети (пори року; перетворення свідомості учнів, завдяки знанням, наданим учителем; фрагменту автобіографії композитора). У вокальній мініатюрі «*Сини Півдня*» розкрито єдність музичного і поетичного генія Хуан Цзи, взаємопроникнення героїки сходження на вершину гори (спільна тональність, повільний темп, акордова пульсація у партії фортепіано) і героїки протесту (маршевість, урочистість, уведення образу «незавершеної війни»). Розглянуто «пісні спасіння» – «Ворожі солдати» (на вірш Хе Хіанг Пінг), «18 вересня» і «Сплячий лев» (обидві – на вірші Н.Т. Harold), «Пісня гарячої крові» (Ве Зонг Хай). Написані в знак протесту проти японської агресії, «пісні спасіння» утворюють тематичний вокальний цикл, обумовлений єдністю героїчного стилю і палких емоцій. У *пісні «Закони неба»* (на вірш Чжун Шигень) – саундтреку до однойменного художнього фільму – втілено ідею протистояння кризі релігійних ідеалів. В основі пісенної драматургії – два монолози, що складаються в діалог Страдника і Голосу неба. Плач героя символізує страждання китайського народу. Голос неба, що провіщує вищі закони, підіймає сироту з безодні страждань до відчуття національної єдності, подолання відчуття осиротілості.

Хуан Цзи, створивши «*Liede-ситуацію*» в історико-художньому контексті «першого золотого століття», визначив подальший розвиток китайського вокального мистецтва.

5. Виявлено історичне значення та жанрово-стильові особливості творів великої форми у творчості композитора. Твори великої форми відіграли значну роль у китайському музичному академічному мистецтві нового типу в цілому. В першій китайській ораторії «Вічний жаль» (у 7 частинах, для мішаного хору та солуючих сопрано і баритона) Хуан Цзи

розкрив вічні теми національного мистецтва, співвідносячи зміст хорового твору з трагічним положенням Серединної країни, що потерпала від нападу ворогів. Тому за своєю тематикою Ораторію доцільно долучити до кола «пісень спасіння» в творчості композитора. Ораторію вирізняє багатовимірне авторське ставлення до оцінки історичних подій, що проявилось у взаємодії ліричного і трагічного, іронії і героїки, паралелях між далеким минулим і історичною сучасністю. Об'єднуюча змістовна вертикаль Ораторії – світова гора, втілення образу якої вирізняє система семантичних функцій. Тема вічного жалю як вираз духовного стану композитора поглиблюється від частини до частини Ораторії.

Встановлено логіку циклотворення Ораторії на рівні виконавського складу, образного змісту, ознак жанрової сюрти, темпової та тональної логіки; виявлено ознаки концентричної драматургії хорового твору; хорової сюрти.

Перша китайська ораторія відповідає ключовим положенням жанру європейської традиції за виконавським складом, сюжетом, концертністю стилю, вертикалізацією історичних шарів (національне середньовіччя – перша третина ХХ століття), об'єднаних розкриттям теми «вічного жалю». Подвійність хронотопічної картини світу обумовлює духовний зв'язок між історичними епохами розвитку китайської культури, ознаками якої стають безначальність і безкінечність. Ораторіальна жанрово-стильова модель світу (за визначенням Н. Б. Шепеленко) у «Вічному жалю» спостерігається в національній (ментальній) сакральності, онтологічному і психологічному хронотопу людського Буття, ієрархічності Всесвіту (образ світової гори Лі об'єднує земне і небесне).

Симфонічні твори Хуан Цзи – Увертюра «*In memoriam*» (перший в Китаї «макросимфонічний твір», за Сюй Цянь) і п'єса «Ілюзорне місто» вивчені з позицій жанрово-стильового підходу, аналізу інтонаційної драматургії. Опанувавши прийоми європейського оркестрового письма, тембрової драматургії, типу симфонічного мислення, жанр симфонічної

увертюри, сонатної форми в Увертюрі, композитор відтворив у «міській фантазії» ілюзорний образ, властивий національному китайському мистецтву.

Дві іпостасі європейського чотирьох-частинного симфонічного циклу (за М. Арановським [184]) – «*homo sapiens*» (в Увертюрі «*In memoriam*» специфікується як «*homo lirical*») і «*homo ludens*» (в п'єсі «Ілюзорне місто»), втілені у творчості Хуан Цзи, і досі постають як основні в структурі китайського сонатно-симфонічного циклу.

Універсалізм творчої індивідуальності Хуан Цзи, втілений в його діяльності композитора, педагога, засновника першої національної композиторської школи, музикознавця, музичного діяча, обумовив значущість його спадщини не тільки як класика 1930-х років, але як музичного генія, масштаб обдарованості якого набув актуалізації у добу національного відродження Китаю, починаючи з 1990-х років.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев В. М. Китайская литература: избр. тр. М. : Наука, Гл. ред. вост. лит., 1978. 596 с.
2. Алексеев Л. Н. О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов // *Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования* : сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1986. С. 86–100.
3. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование : звуковысотный аспект. М. : Совет. композитор, 1986. 240 с.
4. Алимов И. А. Лес записей: китайские авторские сборники XIII веков в очерках и переводах. СПб: Петербургское востоковедение, 2009. С. 459 – 527.
5. Алімова Е. С. Кримськотатарська пісня та романс: риси національної стилістики : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
6. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / Дальневост. гос. акад. искусств. Владивосток, 2001. 40 с.
7. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / отв. ред. О. П. Козловский. Л. : Музыка, 1998. 352 с.
8. Ангуладзе Н. Номо cantor : очерк вокального искусства. М. : Аграф, 2003. 240 с.
9. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности. Ч. 1. М. : Музыка, 1996. 192 с.
10. Анисимова П. А. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX века: основные направления и тенденции развития. Выпускная

квалификационная работа по направлению 033000 – культурология. Основная образовательная программа : «Китайская культура». СПб: СПб гос. ун-т, 2017. 80 с.

11. Антология китайской поэзии. Т. 1 : пер. с кит. / под общ. ред. Го Жо-Жо, Н. Т. Федоренко. М. : Гослитиздат, 1957. 423 с.

12. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Укр. ідея, 1999. 24 с.

13. Арановский М. Г. Интонация: отношение, процесс // *Совет. музыка*. 1984. № 12. С. 80–87.

14. Арановский М. Мышление, язык, семантика // *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. М., 1974. С. 90 – 128.

15. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской симфонической музыке 1960 – 1975 годов. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 286 с.

16. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // *Музыкальный современник* : сб. ст. / редкол.: В. В. Задерацкий, В. И. Зак. М., 1987. Вып. 6. С. 5–44.

17. Арзаманов Ф. Заметки о современном развитии музыки Китая // *Сообщения института истории искусств*. М. : Изд-во АН СССР, 1959. Вып. 15 : Музыка. С. 159–169.

18. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Изд. 2-е. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.

19. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М. ; Л. : Музыка, 1965. 136 с.

20. Асафьев Б. В. Русский романс XIX века // *Русская музыка от начала XIX столетия*. Л. ; М., 1930. С. 56–104.

21. Аспелунд Д. Л. Основные вопросы вокально-речевой культуры / под ред. М. Львова. М. ; Л. : Гос. муз. изд-во, 1956. 192 с.
22. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса / под ред. М. Львова. М. ; Л. : Гос. муз. изд-во, 1956. 192 с.
23. Афанасьев А. Г. Борьба против конфуцианства в период «Движения за новую культуру» // *Конфуцианство в Китае: проблемы теории и практики* / отв. ред. Л. П. Делюсин. М., 1982. С. 249–262.
24. Бабенко-Жирнова М. Рецепція перехідної доби у творчості сучасних українських поетів Словаччини // *Філологічний дискурс*. 2016. Вип. 4. С. 9 – 14.
25. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1. Старая итальянская и французская школа. М. : Музсектор, 1927. 247 с.
26. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2. Немецкая школа, новая итальянская школа, новая французская школа, послесловие. М. : Гос. муз. изд-во, 1932. 256 с.
27. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 3. Вып. 1. М. : Гос. муз. изд-во, 1937. 256 с.
28. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Гос. муз. изд-во, 1956. 268 с.
29. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва: Советский композитор, 1975. 495 с.
30. Басса О. М. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 19 с.
31. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 16 с.

32. Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб. : Азбука–классика, 2001. 489 с.
33. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970. 225 с.
34. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык, речь, мышление : Опыт системного исследования музыкального искусства : монография. СПб. : Композитор, 2006. 646 с.
35. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй : Пекинская опера : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2011. 29 с.
36. Будаева Т. Б. Современные реалии китайского традиционного театра сицзюй // *Вестник музыкальной науки*. 2016. № 1. С. 21–29.
37. Ван Те. Явище національного стилю в контексті поетики опери : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
38. Ван Шижан. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. // *Современные проблемы науки и образования*. 2015. № 2, ч. 1. URL: <http://www.scienceeducation.ru/122-20743> (дата обращения: 12.12.2018).
39. Ван Шижан. Художественная песня в музыкальной культуре Китая 20–40-х годов XX века // *Сборник статей иностранцев, обучающихся в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова*. СПб., 2012. Вып. 5. С. 19–32.
40. Вань Юй Хе. История современной китайской музыки. Пекин: Пекинское национальное издательство, 1994.
41. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. [Ч. 1]. Ритмика. М. : Музыка, 1972. 150 с.

42. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. М.: Музыка, 1978. 367 с.
43. Васина-Гроссман В. А. Песня // *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. М., 1978. Т. 4. С. 263 – 266.
44. Васина-Гроссман В. А. Романс // *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. М., 1978. Т. 4. С. 694 – 698.
45. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. М. : Музыка, 1966. 406 с.
46. Веремйова М. М. Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольдї та романтичний Gesamtkunstwerk : автореф. дис. ... канд. мист.: 17. 00.03 / Харків. нац. ун-т мист. імені І. П. Котляревського. Х, 2012. 18 с.
47. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2006. 24 с.
48. Вей Дзюнь. Філософські та релігійні засади традиційної народно-пісенної культури Китаю // *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 47. Музичне виконавство. Книга 11. Київ, 2005. С. 136 – 160.
49. Вирановский Г. Музыкально-теоретическая система древнего Китая: (краткий очерк) // *Одесский музыковед*, 93 / ред.-сост. Е. Семенов. Одесса, 1993. С. 54 — 72.
50. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 15 с.
51. Вульфийус П. От истоков до заката романтической песни // П. Вульфийус. *Статьи. Воспоминания. Публицистика* Л., 1980. С. 243–256.

52. Гайда И. В. Китайский традиционный театр синцзюй. М.: Наука, 1971. 126 с.
53. Гарсиа М. Полный трактат об искусстве пения / пер. с фр. под ред. В. А. Багадунова. М. : Музгиз, 1957. 258 с.
54. Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. М. : Эксмо, 2003. 544 с.
55. Гегель Г. Ф. Феноменологія духу (переклад з нім. П. Таращук). Київ: Основи, 2004. 277 с.
56. Гегель Г. Ф. Феноменологія духу (переклад з нім. П. Таращук). Київ: Основи, 2004. 277 с.
57. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
58. Голубев И. О. Су Дун-по и его поэзия // *Су Дун-по. Стихи, мелодии, поэмы*. М., 1975.
59. Горюхина Н. А. Отчуждение в музыке // *Українське музикознавство*: зб. наук. пр. Київ, 1998. Вип. 28. С. 127–143.
60. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев, 1985. 112 с.
61. Го Найань. Современная музыка и наследие прошлого // *Древняя и современная культура Китая. Культуры – диалог народов мира*. ЮНЕСКО, Франция, Париж 75700. 1994. № 4. С. 65 – 71.
62. Грубе В. Духовная культура Китая. М.: Евролинц, 2003. 216 с.
63. Дао Дэ Цзин. Книга пути и благодати /пер. с кит. Ян Хиншуна. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 399 с.

64. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. / Харків. ін-т мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2002. 20 с.
65. Друскин М. Задачи музыкальной историографии (на зарубежном материале) // *Друскин М. Избранное. Монографии. Статьи.* М.: Сов. композитор, 1981. С. 258 – 290.
66. Друскин М. О биографическом методе // *М. Друскин. Очерки. Статьи. Заметки.* Л.: Сов. композитор, 1987. С. 232 – 243.
67. Ду Сывэй. Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. М., 2008. 215 с.
68. Ду Чжоу. Традиционные и инновационные аспекты изучения камерно-вокального цикла: к вопросу о своеобразии камерно-вокального цикла Ф. Шуберта // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 1997. С. 186 – 195.
69. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.
70. Є Сяньвей. Вокальний цикл віршів з музикою у структурі опери Сан Бо «Метелик» // *Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад.* Одеса, 2016. Вип. 21. С. 29–40.
71. Є Сяньвей. «Метелик» Сан Бо як національний оперний міф : автореф. автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Сумський держ. пед. цн-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2019. 20 с.
72. Жуань Цзин. Становление жанра романса в китайской музыке. К вопросу терминологии // *Музыкальная культура глазами молодых ученых :*

сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. СПб., 2013. Вып 8. С. 142–149.

73. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М. : Глав. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1977. 168 с.

74. Заверуха О. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис. канд ... мист.: 17.00.03. Харків. нац. ун-т мист-в ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 19 с.

75. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М. : Знание, 1997. 415 с.

76. История Китая : учебник / под ред. А. В. Меликсетова. М. : Изд-во МГУ : Изд. Дом «ОНИКС. 21 век», 2004. 736 с.

77. Китайская философия: энцикл. слов / Рос. АН, ИН-т Дальнего Востока. М.: Мысль, 1994. 573 с.

78. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі. Монографія. Київ: НАКККім, 2014. 264 с.

79. Колоратура // *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. М., 1974. Т. 2. С. 877–878.

80. Коннов В. Песни Гуго Вольфа. М. : Музыка, 1988. 95 с.

81. Конрад Н. И. Запад и Восток : статьи. М. : Наука, 1972. 496 с.

82. Корыхалова Н. П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства : авторев. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1981. 40 с.

83. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: автореф. дис. ... докт. мист.: 17.00.03. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 33 с.
84. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреаса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 18 с.
85. Курбанова Л. В. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01 / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 20 с.
86. Ламперти Ф. Искусство пения. М. ; Петроград : Госиздат, 1923. 283 с.
87. Ли Эр Юн. Исполнительские традиции в современном искусстве Китая : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Беларус. Гос. академия музыки. Минск, 2012. 23 с.
88. Лисевич И. С. Древнекитайская поэзия и народная песня (Юэфу конца III до н. э. - начала IIIв. н. э.). М.: Наука, 1969. 287 с.
М. : Наука, 1969. 287 с.
89. Лисевич И. О том, что остается за строкой // *Китайская пейзажная лирика III – XIV вв.* М. Издательство МГУ, 1984. С. 5 – 20.
90. Лисса З. О сущности национального стиля // *Вопросы эстетики* : сб. ст. / Ин-т истории искусств. М., 1964. Вып. 6. С. 191–222.
91. Литвиненко А. І. Метець у тоталітарному режимі (лабіринтами професійної долі Володимира Кабачка). *Young Scientist*. 2016. № 11 (38). С. 275 – 278.
92. Лицвенко И. Вокализация // *Музыкальная энциклопедия*: в 6 тт. Т. 1. М.: сов. Энциклопедия, 1973. С. 829.

93. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / РАМ имени Гнесиных. Москва, 2003. 28 с.
94. Луковська С. В. Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 18 с.
95. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
96. Лю И. Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Т. 46. С. 233–246.
97. Лю Цин. Музыкально-педагогическое образование Китая в период 1949–1956 годов // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2008. № 82, ч. 2. С. 100–102.
98. Лю Юйтен. Типологічні риси китайської камерно-вокальної лірики в світлі актуальних музикознавчих підходів // *Музичне мистецтво і культура*. 2016. Вип. 22. С. 179–188.
99. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від ХІХ до ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 20 с.
100. Лю Юйтен. Жанровов-стильова діалогічність камерно-вокальної творчості як предмет музикознавчого дискурсу // *Музичне мистецтво і культура*. 2016. Вип. 24. С. 426–438.

101. Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
102. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
103. Мадішева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу : теорія і практика : навч. посіб. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
104. Малявін В. В. Китайская цивилизация. М. : Дизайн. Информация. Картография, 2003. 627 с.
105. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. ... д-ра искусств : спец. 17.00.02 / Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 38 с.
106. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства. Научное обоснование и проблемы педагогики. Киев : Муз. Україна, 1990. 182 с.
107. Мартинюк Т. В. «Перехідний етап» як історико-теоретична проблема музичної україністики : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ., Нац. маз. акад. імені П. І. Чайковського. Київ, 1997. 20 с.
108. Медушевский В.В. Исторический параллелизм в развитии вербального и музыкального языков // *Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова*. Материалы научных конференций. Москва: Московская гос. консерватория, 2002. С. 51 – 71.
109. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // *Совет. музыка*. 1973. № 3. С. 30–39.
110. Медушевский В. В. О музыкальных универсалиях // *С. С. Скребков. Статьи и воспоминания*. М. : Сов. Композитор, 1979. С. 179 – 212.
111. Михайлов М. Стиль в музыке. Л. : Музыка, 1961. 262 с.

112. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної музики Франсіса Пуленка : автореф. дис. ... канд. мист : 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
113. Мірзоян К. О. Мистецтво хорового та сольного вокалу: генезис та еволюційні взаємодії : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська нац. академія музики ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 19 с.
114. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Л. : Наука, 1967. 203 с.
115. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Киев : КГК, 1994. 157 с.
116. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» // *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / ред. М. Головащенко. Київ, 1987. В. 28. С. 48 – 53.
117. Музыкальная эстетика стран Востока / под общ. ред. В. П. Шестакова. М. : Музыка, 1967. 414 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли).
118. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Владос, 1982. 319 с.
119. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
120. Орлов Г. Семантика музыки // *Проблемы музыкальной науки*. М.: Сов. Композитор, 1973. С. 434 – 479.
121. Панкратова В. Вокальная баллада // *Музыкальные жанры*. Москва: Музыка, 1968. С. 31 – 42.
122. Полячок Д. Вокальний цикл «Пісні шаленого муедзина» як зразок орієнталізму у творчості Кароля Шимановського // *Музичне мистецтво і культура*. Наук. Вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, Асторопринт, 2013. С. 158 –167.

123. Поплавська-Мельниченко Ю. В. Взаємодія вербального і музичного компоненту в комунікативних процесах : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 17 с.
124. Проблемы музыкального романтизма. Л. : ЛГИТМиК, 1987. 144 с.
125. Рощенко О. Г. «Кавказ» С. Людкевича – Т. Шевченка: світова вісь українського космосу // *Людкевич у фокусі ХХ століття*. Львів: Галицьке Музичне Товариство, 2020. С. 75 –84.
126. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
127. Рощенко О. Г. Символіка Монсальвату і Валгалли у музичній драматургії оперного міфу Р. Вагнера «Лоенгрін» // *Вісник НАКККІМ*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 3. С. 166 – 171.
128. Рощенко Е. Г. Универсализм творческой личности виолончелиста Г.Б. Аверьянова // *Музичне мистецтво і культура*. Наук. вісник Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Вип. 17. Одеса: Астропринт, 2013. С. 317 – 328.
129. Ручьевская Е. Мелодия сквозь призму жанра // *Критика и музыкознание* : сб. ст. Л., 1980. Вып. 2. С. 35–53.
130. Рябуха Т. Н. Искусство пения – искусство речи: объективные и субъективные элементы // *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Зб. наук. праць. Луганськ: Луганський державний інститут культури і мистецтв, 2009. – С. 245 – 250.
131. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Сполум, 2008. 320 с.

132. Садовенко С. М. Особливості художнього процесу перехідної доби ХХ – ХХІ століть: загально-теоретичні аспекти // *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2012. № 2. С. 107 – 113.
133. Самойленко А. Актуальные аспекты диалога музыковедения и культурологии: к проблеме методологических инноваций науки о музыке // *Київське музикознавство* : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2005. Вип. 18. С. 222–233.
134. Самойленко А. Интердисциплинарные тенденции современного музыковедения // *Восток – Запад: культура и цивилизация*. Одесса, 2004. С. 64–78.
135. Самойленко А. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мист. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 27 с.
136. Саяпин К. Р. История КНР. М. : Вост. лит., 2002. 256 с.
137. Семенов А. Н. Восток и Запад: два типа исторического сознания // *Путь Востока* : III Молодеж. науч. конф. / С.-Петербург. гос. ун-т. СПб., 2000. Вып. 4. С. 45–50.
138. Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. М., 2006. 35 с.
139. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей М.: Музыка, 1973. 448 с.
140. Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII – XIV вв. М. : Наука, 1979. 336 с.

141. Сорокин В. Ф. Рассуждение о пении (Чан Лунь) // *Историко-филологические исследования*. М. : Наука, 1967. С. 487–492.
142. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : исследование. Киев : ГМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.
143. Стахевич О. Г. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII – середини XIX ст. : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.02 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 23 с.
144. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
145. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дис. ... канд. искусств. : спец. 17.00.03 / Львов. нац. муз. акад. им. Н. В. Лысенко. Львов, 2016. 183 с.
146. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с.
147. Тань Аошуан. Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность. М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 272 с.
148. Сун Дун-по. Стихи. Мелодии. Поэмы. М.: Худ. литра, 1975. 83 с.
149. Су Ши. Лес заповедей Дун-по. Записки из Чоучи / перевод и комментарий И. А. Алимова. 69 с.
150. Тан Ян, Лян Цай. Современный фольклор, поэзия и песня // *Древняя и современная культура Китая. Культуры – диалог народов мира*. ЮНЕСКО, Франция, Париж 75700. 1894. № 4. С. 80 – 87.
151. Топорцов С. Жизнеописание Ли Бо – Поэта и Небожителя. Москва: Гос. учреждение Российской академии наук; Институт Дальнего Востока, 2009. 355 с.

152. Тсень Жень Кан. Произведения и жизнь Хуан Цзы. Пекин: Пекинское национальное издательство, 1997.
153. У Ген-Ир. Китай // *История музыки Восточной Азии. Китай, Корея, Япония*. СПб., 2011. С. 21–79.
154. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX – XX століть: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
155. У Хун Юань. Китайская художественная песня: история и теория жанра. Монография. Киев: Лира – К, 2019. 223 с.
156. Фан Динь Тан. Проблема «Восток – Запад» и Дальневосточная художественная культура. К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1998. 310 с.
157. Философия и религия на зарубежном Востоке. XX век. М.: Наука, 1985.
158. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб: Лань, 2001. 490 с.
159. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. Пособие. СПб: Лань, 2000. 320 с.
160. Холопова В. Н. Язык музыкальный и язык словесный: их системное сопоставление // *Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова*. Материалы научных конференций. Москва: Московская гос. консерватория, 2002. С. 43 – 51.
161. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта. Черты стиля. М. : Музыка, 1987. 302 с.
162. Хуторська А. В. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мист. імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.

163. Цао Хе. Специфіка композиторської інтерпретації у трилогії вокальних балад Шан Деї за мотивами прозаїчних творів Лу Сіня // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 3. С. 99–105.
164. Цао Хе. Три пісні про розлуку в спадку Шан Деї: жанрові ознаки прихованого вокального циклу // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 61. С. 223–232.
165. Царева Е. М. Баллада // *Муз. енциклопедия*. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 307 – 310.
166. Цинь Тянь. Образ рідного краю в фортепіанних творах китайських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.
167. Цинь Тянь. Образ родной природы в фортепианных сочинениях китайских композиторов // *Вісник ХДАДМ*, 2011. №5. С. 180 – 183.
168. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: Монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.
169. Чень Менмен. Герменевтические глубины композиторской интерпретации образов классической китайской поэзии в вокальных миниатюрах Хуан Цзы // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2017. С. 174 – 182.
170. Чень Менмен. Інструментальний спадок Хуан Цзи: у витоків формування національної музичної культури ХХ століття // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2019. В. 65. С. 120 – 130.

171. Чень Менмен. Ораторія Хуан Цзи «Вечное сожаление»: концентрическая форма как способ раскрытия национальной символики // *The European Journal of Arts*. № 3. Vienna: Premier Publishing, 2020. С. 174 – 178.

172. Чень Менмен. Приховані сюжети вокальної мініатюри Хуан Цзи «Що розповів західний вітер» на вірші Ляо Фушу // *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень*. Матеріали міжнародної науково-творчої конференції. ОНМА імені А. В. Нежданової. 30 квітня – 2 травня, 2020. Одеса: Астропринт, 2020. С. 254 – 258.

173. Чень Менмен. Релігійно-філософська концепція пісні Хуан Цзи «Закони неба» // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2018. В. 59. С. 101 – 110.

174. Чень Менмен. Специфіка взаємодії змісту й форми у вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірші Лью Сиан «Ідучи снігом» // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2018. В. 61. С. 233 – 241.

175. Чень Менмен. Хуан Цзи: композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури Новітньої доби // *Культура і сучасність: альманах*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 210 – 215.

176. Чень Менмен. Хуан Цзи – фундатор національної музичної школи Китаю // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*. Матеріали міжнародної наукової конференції (22 – 23 листопада 2018 року). Харків, ХДАК, 2018. С. 296 – 298.

177. Чень Менмен. Шляхи розвитку китайської вокальної культури 1920-1940 рр. // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*.

Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених 20-21 квітня 2017 р. Харків, ХДАК, 2017. С. 140.

178. Чередниченко Т. Ценностный анализ музыки и поэтический текст // *LAUDAMUS: к шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова*: сб. статей // Моск. Гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; сост.: В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. М., 1992. С. 79 – 86.

179. Чердакова О. И. Роль китайской традиции в японской живописи «бундзинга» XVIII – первой половины XIX вв. : автореферат дис. ... канд. искусств. : 17.00.04. Гос. ин-т искусствоведения Мин-ва культуры РФ. Москва, 2016. 22 с.

180. Чжан Лу. Искусство бельканто на современной китайской сцене. Черты вокальной стилистики Ляо Чанби // *Культура: открытый формат* : сб. науч. работ / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск, 2011. С. 204–208.

181. Чжан Лу. Особенности народной исполнительской манеры Го Ланьши // *Аутэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання* : зб. навук. пр. уздельнікаў VI Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 27–29 красавіка 2012 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Мінск, 2012. С. 184–197.

182. Чжан Цзюнь. Современная китайская литература // *Древняя и современная культура Китая. – Культуры – диалог народов мира. – ЮНЕСКО, Франция, Париж 75700. 1984. № 4. С. 72– 79.*

183. Чжан-Цян. Китайская живопись: традиции и развитие. Древняя и современная культура Китая // *Культуры – диалог народов мира. Париж, 1984. С. 9–19.*

184. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мист.

: 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.

185. Чжен Кеу. Сяо Юмэй и його роль в становлении современного китайского музыкознания : автореф. дис. ... канд. дис. : 17.00.02. Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2017. 21 с.

186. Чжен Синци. Многогранное искусство традиционной китайской оперы // *Древняя и современная культура Китая. Культуры – диалог народов мира*. ЮНЕСКО, Франция, Париж 75700. 1894. № 4. С. 88–97.

187. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., Советский композитор, 1983. 153 с.

188. Шейко В. М., Богущкий Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології та мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.

189. Шекєра Я. Китайський романс доби Сун (X–XIII ст.): генеза та образотворення. Сучасний погляд // *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Київ, 2009. Вип. 75. С. 337–348.

190. Шєпєленко Н. Б. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західно-європейських і вітчизняних композиторів XVII – XXI століть: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 19 с.

191. Шєпєленко Н. Б. Ораторія як жанрово-смистова модель світу у західно-європейській традиції // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 168 – 174.

192. Шицзин. Книга песен и гимнов / Пер. с китайского А. Шуткина М.: Худ. Литература, 1987. 351 с.
193. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
194. Щербаков А. История и философия китайского пейзажа: язык Гор и Вод. Над суетой. Октябрь, 2015. URL: <http://nad-suetoi/livejournal/com/2170858.html>.
195. Эдлин Л. З. История китайской литературы в трудах академика В. М. Алексеева // *Китайская литература : избр. тр.* / В. М. Алексеев. М., 1978. С. 2–28.
196. Эолова арфа. Антология баллады. М. : ВШ, 1989. 104 с.
197. Юдкин И. Н. Проблема «Восток – Запад» в исследовании музыкальной культуры: попытка определения // *Проблемы музыкальной культуры* : сб. ст. Киев, 1989. Вып. 2. С. 40–51.
198. Юдкин-Рипун И. Н. Культура романтики. К.: НАНУ, 2001. 408 с.
199. Юнусова В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. М., 1995. 35 с.
200. Ян Бо. Динамика развития профессионального пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Нижегородская гос. конс. им. М. И. Глинки. Н. Новгород, 2016. 25 с.
201. Ян Бо. Распространение бельканто и его влияние на китайскую вокальную культуру // *Социальные и гуманитарные науки: образование и общество* : материалы V междунар. науч.-практ. конф. Н. Новгород, 2013. Т. 2. С. 196–198.

202. Ян Бо. Сольное народное пение в Китае: проблемы становления в условиях межкультурной коммуникации // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2014. № 2. С. 68–71.

203. Liu Lihui. Modern Chinese art song : genre specificity // *The European Journal of Arts*. № 2. Vienna: Premier Publishing, 2020. P. 59 – 64.

204. 贺绿汀. 回忆黄自先生. 乐坛, 1983, 8:2

(Хе Лютін. Спогади пана Хуан Цзи // *Музична сцена*, 1983. № 8. С. 2)

205. . 戴鹏海. 黄自年谱. 音乐艺术 1981, 2:17 19

(Д’єн Пенхай. Хуан Цзи. Хронологія // *Музичне мистецтво*. 1981.№ 2. С. 17)

206. 李岚清 · 探索创建我国民族乐派的先驱和一代宗师—黄自[J]. 音乐艺术：上海音乐学院学报 · 2008, 2

(Лю Юйцін. Вивчення творчості новатора і великого фундатора національної музичної школи Китаю – Хуан Цзи // *Музичне мистецтво*. 2008. № 2).

207. 冯 芸. 中国第一部清唱剧及其作者—为《长恨歌》问世 70 周年而作. 苏州大学学报 (工科版) , 2002,12:59

(Фен Вей. Первая ораторія Китаю і її автор – до 70-річчя «Вічного жалю» // *Музичне мистецтво*. 2008. № 2.)

208. 缙瑛 · 黄自艺术歌曲的美学特征[D]. 华中师范大学 · 2007. 5 : 38

(Гоу Ін. Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи // *Центральний Китайський педагогічний університет*. 2007. № 5).

209. 、张敏·音乐与黄自[J]. 安阳师范学院学报·2007, 4.

(Чжан Мін. Музика Хуан Цзи // Журнал Анянського педагогічного інституту. 2007. № 4)

210. 、赵春美·黄自及黄自艺术歌曲的特点[J]. 吉林教育, 2010, 6 : 27

(Чжао Чуньмей. Характеристика Хуан Цзи та його творчості // Освіта. 2010. № 6. 27 с.)

89.、钱仁康·黄自的生活与创作[M]. 人民音乐出版社·1997.

(Цянь Ренькан. Життя і творчість Хуан Цзи // Видавничий дім народної музики. 1997.)

211. 《论陈田鹤及其歌曲创作》作者：常罡

期刊：《音乐研究》1985年第1期72-91页

(Чан Ган. Про Чень Тяньхе та його композиторську діяльність. 1985. Вип. 1. С. 72 – 91).

《中国艺术歌曲美学特征初探》作者：王慧琴 李彦荣

期刊：《兰州大学学报》2009年第s1期117-120页

(Ван Хуэйцинь, Ли Яньжун. Начальное исследование характерных особенностей эстетики китайского академического пения // Вестник Ланьчжоуского университета. 2000. №1. С.117-120).

212. 《对中国艺术歌曲演唱的几点看法》作者：郭彪 陕国瑜 (

Xia Guoyu)

期刊：《上海师范大学学报》1992年第2期135-140页

(Го Бяо, Ся Гоюй. Мнение об исполнении произведений китайского академического пения // Вестник Шанхайского педагогического университета. 1992. №2. С. 135-140).

213. 《用中文演唱西方艺术歌曲的思考》 作者：姜筑

期刊：《贵州大学学报》2007年 第3期

(Цзян Чжу. Анализ исполнения произведений западного академического пения на китайском языке // Вестник Гуйчжоуского университета. 2007. №3).

214. 《浅谈格局与艺术歌曲之间的差异》 作者：严锦红

期刊：《福建论坛》2008年 第s2期

(Янь Цзиньхун. Краткий анализ различий в структуре произведений академического пения // Форум Фуцзяня. 2008. №2).

215. 《从艺术歌曲的角度谈音乐与文学的关系》 作者：靳晓莉

期刊：《文教资料》2008年 第12期 74-75页

(Цзинь Сяоли. Анализ отношений между музыкой и литературой с точки зрения академического пения // Культурно-просветительские материалы. 2008. №12. С. 74-75)

216. 《论声乐史对艺术歌曲学习的重要性》 作者：韩尚晏

期刊：《文教资料》2006年 第1期 61-62页

(Хань Шанянь. О важности истории вокальной музыки для изучения академического пения // Культурно-просветительские материалы. 2006. №1. С.61-62).

217. 《艺术歌曲在声乐演唱及教学中的意义》作者：陈磊

期刊：《文教资料》2006年 第15期 133页

(Чень Лей. Значение академического пения в изучении и исполнении вокальной музыки // Культурно-просветительские материалы. 2006. №15. С. 133).

试论我国三四十年代艺术歌曲的发展脉络及其在声乐教学中的应用价值》

作者：冯元元 期刊《清华大学学报》1997年第2期 83-87页

(Фэн Юаньюань. О системе развития китайского академического пения 30-х гг. XX века и о его ценности для изучения вокальной музыки // Вестник университета Цинхуа. 1997. №2. С.83-87).

218. 《论陈田鹤及其歌曲创作》 作者：常罡 期刊：《音乐研究》1985年第1期 72-91页

(Чан Ган. О Чень Тяньхэ и его композиторской деятельности // Изучение музыки». 1985. №1. С. 72-91).

219. 《从民族视角透视中国现代声乐艺术的审美取向》 作者：郑璐 汪涛 期刊：《江西社会科学》2015年第12期 244-246页

(Чжэн Лу, Ван Тао. Эстетическое направление современного китайского вокального искусства с национальной точки зрения // Общественные науки Цзянси. 2015. №12. С. 244-246).

220. 《中国声乐艺术的发展轨迹》 作者：周小燕

期刊：《音乐艺术：上海音乐学院学报》1992年第2期 36-46页

(Чжоу Сяоянь. Следы развития китайского вокального искусства // Музыкальное искусство: вестник Шанхайского музыкального института. 1992. №2. С. 36-46).

221. 《中国民族声乐探源》 作者：刘东

期刊：《天津音乐学院学报》 1999 年第 2 期 21-22 页

(Лю Дун. Исследование основ китайского народного вокального искусства // Вестник Тяньцзиньского музыкального института. 1999. №2. С. 21-22).

222. 《20 世纪中国声乐心理学术研究的回顾与思考》 作者：徐行效

徐茜 期刊：《音乐研究》 2002 年第 2 期 94-101 页

(Сюй Синсяо, Сюй Си. Ретроспектива и размышления на тему научных исследований психологии китайского вокальной музыки XX столетия // Исследование музыки. 2002. №2 С. 94-101).

