

УДК 784.3 (510)

Цитування:

Чжан Цзунжуй. Стилістичні риси національної китайської вокально-пісенної творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 219–224.

Zhang Zongrui. (2023). Stylistic Features of National Chinese Vocal and Song Creativity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 219–224 [in Ukrainian].

Чжан Цзунжуй,
аспірант Сумського державного
педагогічного університету
імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0009-0002-0426-6853>
prontolviv@ukr.net

СТИЛІСТИЧНІ РИСИ НАЦІОНАЛЬНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНО-ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ

Стаття присвячена розгляду китайської пісенної культури з позиції її розвитку на основі фольклорних основ. **Метою статті** є визначення національних стилістичних ознак китайської вокально-пісенної культури відповідно до регіональних характеристик, а також у процесі соціокультурних змін країн. Серед основних завдань дослідження було висвітлити значення музичного фольклору Китаю відповідно до його місця у композиторській творчості, а також у контексті соціокультурних змін. **Методологічною базою** дослідження стали: діалектичний метод, як спосіб виокремлення стильових складових творчості китайських композиторів як єдності традицій і новацій; дедуктивний метод обумовлений спрямованістю дослідження від загального (соціо-історичного контексту) до конкретного (звернення до жанру); історико-культурологічний метод – для виявлення загальних стильових закономірностей естетико-світоглядного і соціокультурного рівнів у контексті історичних змін; елементи жанрово-стильового аналізу – для виявлення жанрової складової камерно-вокальної музики. Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському науковому просторі розглянуто вплив національних традицій як постійну якість вокально-пісенної творчості; поглиблено вивчення регіональної складової відповідно до розвитку китайської вокально-пісенної культури. Висновок. Результатом дослідження стало висвітлення китайської вокально-пісенної творчості як синтезу фольклорних та академічних впливів, де центральне значення мають фольклорні, пов'язані з особливостями фонетики та лексики, інтонації національної мови. У своєму розвитку та становленні композиторська вокально-пісенна школа Китаю створила потужну базу, що визначила подальший вектор китайської пісенної культури у цілому, а саме вокальні обробки народних мелодій, які логічно увійшли до жанру камерно-вокальної музики, де національно-стилістичні витоки у подальшому перетнулися з моделями західного пісенно-романсового стилю.

Ключові слова: національна стилістика, вокальна лірика, китайська музика, фольклор.

Zhang Zongrui, Postgraduate Student, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
Stylistic Features of National Chinese Vocal and Song Creativity

The article is devoted to the consideration of Chinese song culture from the standpoint of its development based on folklore. **The purpose of the article** is to identify national stylistic features of Chinese vocal and song culture in accordance with regional characteristics, as well as in the process of socio-cultural changes in the country. Among the main tasks of the study was to highlight the significance of the musical folklore of China in accordance with its place in the composer's creativity, as well as in the context of socio-cultural changes. **The research methodology:** the dialectical method as a way to distinguish the stylistic components of Chinese composers' work as a unity of traditions and innovations; the deductive method due to the research orientation from the general (socio-historical context) to the specific (reference to the genre); the historical and cultural method to identify general stylistic regularities of the aesthetic, ideological, and socio-cultural levels in the context of historical changes; elements of genre and style analysis to identify the genre component of chamber vocal music. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the fact that for the first time in the Ukrainian scientific space, the influence of national traditions as a permanent quality of vocal and song creativity is considered; the study of the regional component in accordance with the development of Chinese vocal and song culture is in-depth. **Conclusions.** The result of the study was the highlighting of Chinese vocal and song creativity as a synthesis of folklore and academic influences, where folklore, associated with the peculiarities of phonetics and vocabulary, intonations of the national language are of central importance. In its development and formation, the Chinese vocal and song composing school has created a powerful base that determined the further vector of Chinese song culture in general, namely vocal arrangements of folk melodies, which logically entered the genre of chamber music, where national and stylistic origins later intersected with models of the Western song-romance style.

Key words: national style, vocal lyrics, Chinese music, folklore.

Актуальність дослідження. Становлення національної стилістики у китайській камерно-вокальної музики тісно пов'язане з фольклором і, перш за все, з пісенним жанром. Народна музика є найважливішим джерелом формування національного стилю у китайському мистецтві, що не тільки дозволяє говорити про збереження традиційності, а також є відбитком політичних традицій та соціо національно-традиційних рис. Для китайської музики ХХ століття китайський фольклор став базою широкого засвоєння у сфері композиторської творчості. Одним із найулюбленіших музичних жанрів у Китаї є звернення до народної музики, зокрема пісенної культури. Варто наголосити, що вокальність як складова китайської музики є суттєвим аспектом, що вплинув на розвиток мистецької освіти, та культури в цілому. Водночас тема вивчення національної складової у процесі формування китайського стилю на сьогодні є актуальною саме з позицій взаємозв'язків вокально-пісенного мистецтва.

Аналіз літератури. В цілому тема національного впливу не одноразово привертала увагу таких китайських дослідників як Тянь Бянь [7], Люй Цзи [5], Ван Гуанзін [10], Вей Дзюнь [1], Лю Сілі [6], які зверталися до вивчення традиційності переважно з позицій вивчення інструментарію, його виникнення у історичному розрізі. Проблема «композиторська творчість та фольклор» знайшла відображення в роботах Бо Хе [8], Ян Веньян [4], Чжоу Чживей [3], а та ін. Але всі вони носили характер окремих наукових праць та статей, китайська камерно-вокальна музика практично не входить у комплексні дослідження, пов'язані з характеристикою її жанрів та авторських стилів в аспекті національної стилістики.

Виклад основного матеріалу. Китайський музикознавець Тянь Бянь стверджує, що китайська камерно-вокальна музика має давні витоки, які можна простежити ще епоху ранньої Цін (221–206 рр. е.). Генезис національної камерно-вокальної музики вчений бачить у високохудожніх стародавніх китайських піснях, називаючи також інші жанрові різновиди, серед яких: гімн, елегія, пісня, ода, вокальний цикл, арія та ін [7, 46].

Найвідомішою збіркою народної та традиційної пісні творчості Китаю є знаменита «Книга пісень» (Шицзін), складена близько двох тисяч років тому. Зібрані Конфуцієм 305 пісень Шицзіна є всебічною антологією народних пісень, а також творчості давніх поетів (поєми, оди, гімни ритуального

характеру). Найдавніші записи Шицзіна не мали зафіксованого музичного тексту пісень. Тим не менш, у трактаті «Мо Цзи» [9] вказується на те, що п'єси, що містяться в цих зборах у переважній більшості були саме піснями, нерозривно пов'язаними з музичним інтонуюванням. Розспівності декламації Шицзіна вимагає сама китайська мова, надзвичайно багата та різноманітний в інтонаційному відношенні.

Деякі мелодії з Шицзіна, які створені композиторами пізньої Хань та Чжоу, відомі в Китаї за нотними записами, зробленим у пізніші епохи. Вочевидь, що ці записи окрім музичного значення носять філософський сенс, зокрема у пердмові до них вказано, що Конфуцій, пояснюючи Шицзін своїм учням, співав ці пісні та гімни, акомпануючи собі на цині. Зміст 305 пісень, розміщених у Шицзіні, відрізняється великою різноманітністю сюжетів і тим, що охоплюють усі сторони народного життя.

Зазначимо, що китайська народно-пісня традиція – «складне та багатозначне явище, що поєднує релігію, філософію, мораль і відображає загальний рівень розвитку культури, включаючи художню культуру» [1, 19]. У китайській народній пісенній творчості виділяються чотири соціально-народжені моделі: Лао цзо ге (трудова пісня), Шан тен ге (лірико-протяжна пісня), Чин су ге (сімейно-побутова пісня) і Шо чан (пісня-сказання) [1, 32]. Варто сказати, що 56 національностей, які склали регіональну специфіку Китаю склали достатньо своєрідну базу для формування ознак ментальності соціуму. Як відомо, пісня завжди є носієм ознак ментальності народу, що реалізується конкретними музично-виразними засобами. Вербально-інтонаційна специфіка китайського пісенного фольклору заснована на пекінському діалекті, однак паралельно існує безліч інших діалектів, що значно відрізняються один від одного.

Музичний фольклор Китаю відрізняється надзвичайною різноманітністю змісту, форми та характеру, що визначаються способом життя, особливостями мови, звичаїв окремих областей та провінцій Китаю. Взаємозв'язок діалектних особливостей мови з пісенними традиціями виконання обумовлює єдність мовної та вокальної інтонації, що визначає специфіку вокального стилю китайського народу, його спільні риси та регіональну своєрідність. Так, наприклад, південні китайські народні пісні тяжіють до безперервного руху, що характеризується ходами терцій та квінт. Північні мелодії,

навпаки, прагнуть більш роз'єданого, кута вато-незручного руху, частіше використовуючи квартові інтервали. Поряд із пентатонними ладами, у китайському пісенному фольклорі зустрічається і семиступна гама. Серед специфічних ладів китайської музики, варто назвати додатковий лад «бяні», який пов'язаний зі змінами на IV та VII ступенях залежно від регіону. Однак на відміну від європейської музики, у китайській мелодії VII ступінь ніколи не відіграє ролі вступного тону. Традиційний автентичний оборот не є специфікою китайської музики, яка не завершується переходом до тоніки через VII щабель. «Бяні» є колористичними звуками, що збагачують мелодію.

Серед базових основ вокальної творчості китайських композиторів, стали фольклорні пісні. Що дійсно відбивають життя людини: лірико-протяжні пісні Шан тен, сімейно-побутові пісні Чин су ге, а також ті, що часто несли прообрази баладного мистецтва, пісні-казання Шо чан ге.

Лірико-протяжні пісні Шан тен ге («гірськостепова пісня») виконуються далеко від людей, «наодинці з горами (shan) та степами (ten)» [1, 14]. Вони є яскравим проявом втілення музичного матеріалу відповідно до територіальної специфіки провінцій Китаю. Так, шан ге – пісні гірських районів і тен ге – пісні рівнинних і степових районів. Серед основних характеристик пісень цього виду варто виділити такі, як індивідуальність, імпровізаційність виконання у достатньо широкому діапазоні. Суттєвим стає наявність проторомантичної тенденції звернення до особистого, тобто психологізм людини та відповідне емоційне наповнення. Водночас в них вже можна викрити й предтечі верістських якостей: крикливість, напруженість, відкритість звуку та протягування складів. У вокально-мовленнєвої інтонації переважають квартові співи, що імітують крик, злітаючі октавні ходи, фальцетне виконання нот верхнього регістру, використання форшлагів, тремоло, фермати на окремих звуках для підкреслення образності тощо.

Чин су ге як різновид сімейно-побутових пісень, що присвячені висвітленню життя людей, їх звичаїв та обрядовості. Найбільший вплив на камерно-вокальну творчість справили колицькі пісні яо ер ге, а також побутові пісні чин чуге, в яких відображені світоглядні та духовні установки людей, сімейні пісні чин ге, які називаються «душею нації» [3, 15]. Серед цих пісень часом зустрічаються жартівливі, гра-ві, які за змістом є зразками, що відбивають

народний гумор. Поряд із ними існують пісні ліричного змісту, що поетично відбивають прагнення, почуття і думки простого народу, його потяг до правди, до кращої долі. Пісні-казання Шо чан ге ставляться до найдавнішого виду китайського пісенного фольклору і пов'язані з творчістю народних оповідачів шошудів. Вершиною пісенно-оповідального мистецтва шошудів стали пісні танчан, що виконуються народним співаком у супроводі музичних інструментів хуциня чи пиби. Стиль виконання таких пісень-розповідей, як правило, речитативно-імпровізаційного характеру, величезне значення приділяється синтезу словесного тексту та музичного супроводу. Для цього співакові необхідно було мати не лише яскраві вокальні та акторські дані, але також вміння супроводжувати свій виступ грою на музичних інструментах. Форма музичних оповідань шошудів, шліфуючись протягом століть, набула художньої закінченості та архітектурної єдності, що зберігаються незважаючи на надзвичайну протяжність окремих оповідань-пісень.

Прояв мовного початку у вокальних жанрах, поряд із загальними закономірностями, визначається і національною стилістикою, яка виявляє національний елемент у творах, що реалізується: на рівні стилізації, яка виступає як імітація народного стилю, власне композиторського, авторського стилю, який базується на національних складових.

Отже, національна стилістика являє собою складне «багатоскладове музично-мовне явище, яке формується різними шляхами і поєднує як реальні інтонаційні моменти, властиві фольклору або автору, як носію національного менталітету, так і свого роду авторський вигадка – комплекс уявлень про музику якого-небудь або регіону, що часто не підкріплений конкретикою» [1, 19].

Специфіка вокально-пісенного інтонування, співучості та обертоновості є традиційною характерною рисою національної стилістики в мистецтві співу й саме фольклорні витоки визначають цю специфічність. Національні витоки китайської вокальної стилістики, як й будь-якої іншої, тісно пов'язані з виконавським втіленням відповідно до можливостей вербальної мови, діалектом, жанром, тобто всім що й визначає народну манеру співу. Китайський вокальний стиль у всіх його проявах є синтезом фольклорних та академічних впливів, де центральне значення мають фольклорні, пов'язані з особливостями фонетики та лексики, інтонації національної мови. Вокальна музика пов'язана зі словом, що

завжди означає головуюче значення мовної інтонації. «Звучання мови є домінантою у створенні «звукового» образу виконавцем: фоніка мови впливає і на поетичну творчість, і на творчість композитора, виконавця, перекладача, – стверджує Т. Мадишева. – Визнання універсального характеру інтонаційно-фонетичного підходу до вокального виконання дозволяє розглядати вокальне виконавство як результат виявлення логіки розвитку цілого комплексу засобів мовної виразності. Мовленнєва інтонаційність не тільки розширює межі виразних засобів, вона також розкриває численні фонетико-семантичні грані музично-поетичного образу і можливості трактування» [2, 7].

У статті «Тезисиз з вивчення народної музики» [5] Люй Цзи вказував, що єдино правильний шлях розвитку китайської композиторської творчості – це творчість на основі народної пісні, глибокого розуміння її духу. Будучи знавцем китайського народно-пісенного мистецтва, інший науковець Сі Сінхай вказував на народження нового стилю в творчості китайських композиторів, – як спробу збереження та втілення, насамперед через вокальну музику, всього неосяжного багатства китайської народної музики в нових формах, «що народжуються у боротьбі за новий прогресивний зміст, у боротьбі за нову культуру» [10, 13].

Накопичувальний етап, пов'язаний із систематизацією фольклору, знаходив природне продовження в авторській творчості, де на початковому жанрі була обробка, а паралельно з нею виникали й оригінальні твори пісенно-романсового жанру, такі як пісні з акомпанементом для фортепіано Сі Сінхая, Не Ера, Хо Лу тина та інших композиторів. Обробки народних пісень містять фольклорний матеріал, що складає інтонаційне ядро композиції. На відміну від обробок, в авторських піснях композитори не цитують фольклорний матеріал, але найчастіше осягають народну музику так глибоко, що вона стає їхнім способом мислення. Іншими словами відбувається інтеграція, взаємопроникнення, певний синтез фольклорних елементів, як рушійної сили відповідного сучасного композиторського письма у межах жанрової сфери музики. Найважливіший елемент – відбір специфічного та художньо цінного матеріалу. Таке поєднання фольклору і композиторської творчості як двох принципово різних систем художнього мислення йде логічним подовження відповідно до філософії Китаю та яке потім призвело до органічної асиміляції

європейських жанрів через призму китайської народної та композиторської музики. Специфіка національного матеріалу підказувала відношення до відбору засобів вокального виконання. Так формувалася стилістика китайської вокальної музики.

Революція 1911 року скинула династію Цинь, і ця подія призвела до кінця 5000-річного імперського правління. З цього моменту китайці отримали можливість виїжджати до західних країн для здобуття музичної освіти. У Китаї починається масове знайомство з музичною культурою інших країн, запроваджується європейська система нотації. Число китайської молоді, що постійно збільшується, слухало західну музику, вчилася грати на західних інструментах і навіть шукало шляхів, які дозволили б адаптувати західну музику до китайської культури.

Важливим етапом у розвитку китайської вокальної музики став початок ХХ століття, коли багато китайських музикантів вирушили за кордон, сподіваючись здобути музичну освіту європейської традиції. Китайські музиканти не втрачаючи базових настанов китайської традиціоналістики, починають опановувати з цих позицій іноземну – європейську, американську та японську – музику. Так, до Європи та США вирушили навчатися Ксяо Юмей, Лі Шутонг, Чен Жимін, Шен Ксінгон, а пізніше Ван Гуанзін. Відповідно до Японії для здобуття освіти рушили Цзянг Фуксінг, Чонг Сайксінг, Лю Куаншенг, Гао Чунхуа, Лін Жіншенг, Даї Фенжі та ін. Після повернення на батьківщину молоді музиканти сприяли збільшенню ролі західної музики в країні. Династія Цинь також здійснила реформу, в результаті якої в 1904 році до законодавства було внесено низку змін – було введено обов'язкові уроки шкільної пісні. Вперше включення музики як дисципліни до програми навчання загальноосвітньої школи зафіксовано 8 травня 1907 року у «Статуті Міністерства освіти Китаю», який наказував запровадження уроків музики у початкових жіночих навчальних закладах. У Китаї були запрошені японські педагоги для навчання китайців у питаннях зміни системи шкільної освіти, а саме призвело до поширення практичних занять з музикування у вигляді шкільної пісні, формування хорових груп, знайомство з національною та іноземною музичною культурою та інструментарієм.

Китайська професійна музика, що сформувалася лише у ХХ столітті, спочатку базувалася на фольклорі. Це підтверджується творчістю класиків китайської

композиторської школи – Хе Лутіна, Не Ера, Сі Сінхая, Люй Цзи, Люй Сюаня та ін. рідних пісень та танцювальних мелодій, систематизували в науково-теоретичному плані їх характерні риси.

Оригінальна пісенно-романсова творчість китайських композиторів сформувала основи національного вокального стилю та досягла розквіту до 1970–1980-х років, коли отримала творче втілення найрізноманітніших стилістичних засад і жанрових форм китайської музичної мови, ключем до якої стала саме народна вербальна та музична лексика.

Найбільш яскравими представниками пісенно-романсової сфери стали композитори Чжу Цзяньєра, Чжу Сююня, Сюй Цзяньчана та ін. Які сформували за суттю такі вектори відповідно до історії сучасної їм музики: 1940-ті – «Солдатські пісні»; 1950-ті – створення вокально-інструментальних партитур; 1960-ті – написання хорової та камерно-вокальної музики. Ці твори стали настільки популярними, що їх виконують у концертах, на радіо та телебаченні, вони стали частиною культури всієї китайської нації. Багато років музика цього композитора визначала норми моралі китайського суспільства. У 1980-ті роки, коли була проголошена політика «Відкритих дверей», його творчість нарешті набула заслуженого всенародного визнання та любові. Чжу Цзяньєр є автором численних творів камерно-вокальної музики, багатих на нові ідеї. Ці твори не тільки принесли Чжу Цзяньєру артистичну популярність і авторитет першопрохідника в сучасній китайській музиці, але також показали енергію композитора, яка більш властива юності, ніж старшому поколінню» [8, 156-157].

Перехідний етап ХХ–ХХІ століть – час справжнього розквіту китайської професійної музики у різних жанрах, зокрема й ведучому для національної стилістики пісенно-романсовому. Серед нових векторів та тенденцій цієї сфери переважно відносяться пошуки нових засобів виразності відповідно до ідейно-образного змісту, переосмислення жанрів, стилістичні пошуки, але відповідно до національної лексичної основи, що збагачується симфонічними методами, технічних новацій в галузі ладо-гармонії і фактури у творчості композиторів молодого покоління Хуан Лонга, Чен І, Брайта Шенга, Лян Лея та ін, що працюють в жанрі камерно-вокальної музики. Сміливі композиторські новації демонстрували оновлення музичної мови, звучання голосу та фортепіано в результаті використання традиційних

китайських мелодій із вільним контрапунктом, поєднання народного пісенного матеріалу з політональністю, перші спроби застосування дванадцятитонові серійної техніки композиції.

Висновки. Жанр пісні є основою формування китайської національної стилістики у професійній творчості. У своєму розвитку та становленні композиторська вокально-пісенна школа Китаю створила потужну базу, що визначила подальший вектор китайської пісенної культури у цілому, а саме вокальні обробки народних мелодій, які логічно увійшли у жанр камерно-вокальної музики, де національно-стилістичні витoki у подальшому перетнулися з моделями західного пісенно-романсового стилю. Популярність камерно-вокальної музики китайських композиторів демонструє, які можливості може надати трансформація національного мистецтва у контексті свого збереження та взамовпливів. Після багаторічних культурних трансформацій, пошук істинного духу Китаю в музиці залишається головним завданням навіть для сучасного суспільства.

Література

1. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю. дис. ... канд. искусствоведения. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 221 с.
2. Мадішева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика Харків. 2002. 160 с.
3. Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до інонаціональних виконавських традицій: дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2012. 179 с.
4. Ян Венъян. Про значення національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2011. Вип. 12. С. 362 —371.
5. 刘琦. 民族音乐研究. 新音乐. 哈尔滨. 1949. №4. 页 17—19.
6. 刘希里. 孔子的音乐人生. XINWEN AINAOZHE. 2009. № 12. 页 120—121.
7. 姜卡, 单颂. 中国音乐史. 上海: 上海音乐, 1937. 276 页.
8. 叶博贺. 中国音乐史. 第一册. 北京: 文化, 1922. 24 页.
9. 石井. 歌曲和讚美詩的書. 北京, 1987. 351 页.
10. 王光祈. 中国音乐史. 台北: 中华书局, 1956. 382 页.

References

1. Wei Jun (2006). Genre system of folk song culture of China. thesis ... candidate art studies National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 221. [in Ukrainian].
2. Madysheva, T. P. (2002). The singer and the language. Culture of singing in the original language: theory and practice Kharkiv. 160. [in Ukrainian].
3. Zhou Zhiwei. (2012). Comparative interpretology: ways of singer's adaptation to non-national performing traditions: diss. ... candidate art studies Kharkiv. 179. [in Ukrainian].
4. Yang Wenyang. (2011). About the importance of national style in the development of musical performance: before posing the question. Musical art and culture. Odesa, Vol. 12. P. 362 -371. [in Ukrainian].
5. 刘琦。民族音乐研究。(1949) 新音乐。哈尔滨· №4. 页 17—19 [in Chinese]
6. 刘希里。(2009). 孔子的音乐人生. XINWEN AIHAOZHE. № 12. 页 120—121. [in Chinese]
7. 姜卞, 单颂。(1937)中国音乐史. 上海: 上海音乐. 276. [in Chinese]
8. 叶博贺。(1922). 中国音乐史. 第一册. 北京: 文化. 24. [in Chinese]
9. 石井。(1987). 歌曲和讚美詩的書。北京, 351.[in Chinese]
10. 王光祈。(1956). 中国音乐史. 台北: 中华书局 . 382. [in Chinese]

*Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 18.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023*