

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УДК 782.1.036.071.1:792.54]:781.7](510:4)(043.5)

ЧЖАН МІНЬ

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОПЕРА «СКОРБОТА ЗА ПОМЕРЛИМИ» ШИ ГУАННАНЯ: ВЗАЄМОДІЯ
НАЦІОНАЛЬНИХ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ**

025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва.

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

Чжан Мін

Zhang Min

数字签名者: Zhang Min

日期: 2026年4月23日19:02:25+05'00'

Науковий керівник: Сташевський Андрій Якович, доктор мистецтвознавства,
професор

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Чжан Мінь. Опера «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня: взаємодія національних та європейських традицій. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 Музичне мистецтво. – Харківська державна академія культури, Харків, 2026.

У дисертації наведено результати теоретичного узагальнення специфіки взаємодії національних і європейських традицій в опері видатного китайського композитора Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими».

Актуальність дослідження аргументована необхідністю наукового вивчення окремих аспектів китайської музичної культури, важливою галуззю якої є сучасне оперне мистецтво, що у своєму генезисі увібрало глибинні національно-пісенні традиції китайської нації та протягом свого тривалого розвитку пережило декілька трансформаційних етапів. Важливим періодом жанрового «ренесансу» китайської національної опери постає період кінця 1970-х – початку 80-х років, коли руйнівні для всієї соціокультурної сфери китайського суспільства процеси, викликані Культурною революцією, залишилися позаду і держава впевнено розвернулася до цивілізованого світу. У сфері опери в музичній культурі КНР ці зміни відбилися, як в постановках найкращих шедеврів світового оперного мистецтва у провідних театрах країни, так і в створенні китайськими композиторами власних масштабних проєктів, відзначених високою художньою вартістю і яскравою національною самобутністю, реалізованих на жанрових засадах класичного музичного мистецтва.

Одним з типових зразків такого художнього симбіозу можна вважати написану на початку 1980-х років оперу відомого китайського композитора Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими», що створена ним на честь 100-річчя від дня народження видатного письменника Лу Сіня та, представляючи собою вдалий синтез національних театральних традицій і класичних канонів

європейської академічної музики, ознаменувала новий виток розвитку оперного жанру в китайській музичній культурі останньої чверті XX століття. І якщо оперне мистецтво Китаю в різних аспектах вже ставало предметом наукового осмислення в українському сьогоденному музикознавстві, то сам оперний доробок Ши Гуаннаня, й зокрема його опера «Скорбота за померлими», поки що залишаються актуальними для ґрунтовних і деталізованих досліджень.

Наукова новизна дослідження полягає в такому. *Вперше*: опера видатного китайського композитора Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» постала як об'єкт спеціального музикознавчого вивчення в аспекті специфіки взаємодії національних і європейських традицій; досліджено і узагальнено особливості жанрово-стильової системи опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня; висвітлено специфіку композиційної структури та драматургії цієї опери; розроблено жанрову періодизацію композиторської творчості Ши Гуаннаня в контексті вивчення його життєвого шляху; систематизовано жанрові напрями вокальної творчості Ши Гуаннаня. *Уточнено* історію створення опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня та появи її сюжетної основи. *Набули подальшого розвитку* ідеї детермінантності пісенного доробку Ши Гуаннаня як жанрово-стильової бази для подальшого звернення композитора у своїй творчості до жанру опери.

Практичне значення. Матеріали дисертації сприятимуть подальшому науковому осмисленню специфіки розвитку сучасного музичного мистецтва Китаю, зокрема його оперного жанру, в аспекті синтезу національних музичних традицій і канонів класичної європейської музики. Здійснений аналіз опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня дозволить виконавцям цього твору ретельніше досягнути й усвідомити його жанрово-стильову й композиційну специфіку, що сприятиме більш адекватному інтерпретаційно-виконавському втіленню його образного змісту. Висвітлення музичної творчості Ши Гуаннаня сприятиме популяризації та більш глибокому знайомству широкого кола музикантів з сучасною музичною культурою Китаю, зокрема в жанрі оперного мистецтва. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах

мистецьких закладів вищої освіти зокрема: «Історія світової музичної культури», «Історія оперно-вокального мистецтва», «Музична інтерпретація», «Оперний клас (опера студія)», а також в окремих спецкурсах і курсах за вибором студента (наприклад, «Сучасна музична культура країн азійсько-тихоокеанського регіону», «Оперне мистецтво азійських країн» та ін.).

У *першому* розділі дисертації («Творча постать Ши Гуаннаня в сучасному музичному мистецтві Китаю») аналізується історіографія і джерельна база дослідження, простежується життєвий шлях Ши Гуаннаня та вибудовується жанрова періодизація його музичної творчості. Крім того, в цьому розділі роботи аналізується пісенна творчість композитора як стильова детермінанта його оперного доробку.

Проведений аналіз історіографії та джерельної бази стосовно обраного в даній роботі об'єкту дослідження виявив недостатню розробленість питання специфіки взаємодії національних традицій і жанрових канонів європейської класичної музики в оперній творчості Ши Гуаннаня (й зокрема в його опері «Скорбота за померлими»), що й актуалізувало здійснення даного дослідження.

Відзначається, що композиторська творчість Ши Гуаннаня, відомого китайського митця і музично-громадського діяча в національній музичній культурі Китаю другої половини ХХ століття, позначена вагомим особистим внеском, насамперед – у розвиток жанру популярної пісні, яку він збагатив новими стильовими рисами і властивостями. Внесок композитора у музичну культуру Китаю другої половини ХХ століття також яскраво відзначений і його творчим доробком у сферу інших академічних жанрів, зокрема в оперу, балет, інструментальний концерт, в жанри камерної інструментальної і вокальної музики.

Констатується, що композиторська творчість Ши Гуаннаня, з точки зору жанрово-стильового її наповнення, поділяється на декілька життєвих періодів, які відзначені домінуванням в них тих чи інших музичних жанрів. Як результат аналізу жанрової сфери композиторського доробку Ши Гуаннаня пропонується *концепція жанрово-стильової періодизації* музичної творчості цього митця, яка

сформована з чотирьох блоків-періодів його творчої біографії, зокрема: *Перший період* творчості (допрофесійний, який включає дитинство й ранні юнацькі роки, тобто до 1956 р.), що характеризується музичним аматорством у жанрах дитячої і популярної пісні; *Другий період* (професійного становлення: 1957 – початок 1960-х рр.), який за жанровою спрямованістю можна відзначити як різножанровий; *Третій період* (творчої активності: початок 1960-х – 1970-ті рр.), що за жанровою спрямованістю можна визначити як виключно пісенний; *Четвертий період* (творчої зрілості: 1980-90 рр.), що характеризується зверненням композитора до великих і монументальних жанрів академічної музики.

Підкреслюється, що в композиторському доробку Ши Гуаннаня саме пісенний жанр виявляється найбільш плідним і магістральним, що підтверджується: зверненням композитора до жанру пісні протягом всього життя – від дитячих років й до своїх останніх днів; найбільшою кількістю творів, написаних саме в цьому жанрі (понад 300 пісень, з яких більше 100 виданих); наявністю окремого періоду життя митця, що охоплює майже десятиліття та присвяченого створенню виключно пісенному доробку; здобуттям широкої суспільної відомості й мистецької слави саме в обличчі успішного творця в жанрі пісні.

Наголошується, що жанрова система пісенної творчості Ши Гуаннаня являє собою сукупність низки окремих різновидів китайської пісні другої половини XX століття, зокрема: патріотична (також революційна) пісня; політична пісня; лірична пісня (як найпоширеніший різновид китайської художньої пісні); народна пісня (стилізація); популярна пісня.

Відзначається, що проаналізований вокальний доробок Ши Гуаннаня в контексті розвитку його композиторської творчості, дозволив простежити в ній певну жанрову еволюцію, що проявляється в зростаючій динаміці задіяних протягом цієї творчості жанрів, та виокремити в ній три основні фази розвитку, а саме: *перша фаза* – малі жанрові вокальні форми, тобто пісні (1950-60-ті

роки); *друга фаза* – розгорнуті вокальні форми, тобто вокальні цикли (переважно 1970-ті роки); *третьа фаза* – жанр камерної опери (1980-і роки).

Констатується, що, не зважаючи на велику кількість створених Ши Гуаннанем пісень в багатьох жанрових різновидах, саме в жанрі ліричної пісні найбільш яскраво і характерно проявилася така художня риса композитора як щирий мелодизм, що дозволила створювати йому виразні й поетичні мелодії, здатні передавати теплоту життя, настрої і почуття простих людей. Іншою домінуючою рисою пісенної творчості Ши Гуаннаня є міцний інтонаційний зв'язок з китайським народним мелосом, що характеризує вокальні твори митця як глибоко національні.

Акцентується увага на тому, що багаторічний і доволі плідний творчий досвід Ши Гуаннаня саме в пісенній галузі підготував не тільки художню й композиційно-технологічну базу для подальшого його звернення до більш масштабних вокальних і сценічних жанрів, а й заклав стильові основи майбутньої оперної творчості композитора, в якій традиції китайської національної пісенності здобули очевидних проявів, а щирий і виразний пісенний мелодизм став однією з характерних стильових ознак багатьох арій і музичних номерів опери «Скорбота за померлими».

У *другому* розділі дисертації («Опера «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня як приклад синтезу національних і європейських традицій в китайському оперному мистецтві останньої чверті XX століття») вивчається історія створення цієї опери та її сюжетна основа, досліджуються жанрово-стильові особливості та специфіка композиційно-драматургічної побудови твору.

Зазначається, що літературним джерелом, яке було обрано Ши Гуаннанем для своєї опери в якості сюжетної основи стало однойменне оповідання відомого письменника Лу Сіня, що розкриває нагальні соціальні проблеми і різні протиріччя суспільства (в тому числі, й питання прав китайської жінки). І в цьому річизі Лу Сінь став одним із перших письменників, який почав звертатися до такої тематики, а Ши Гуаннань – одним з перших композиторів,

який втілює її в оперному жанрі. Саме тому насичене психологічне тло, що супроводжує оповідання Лу Сіня стало характерною ознакою опери Ши Гуаннаня та визначило її ідейно-образну та жанрову спрямованість.

Здійснений аналіз зовнішньо-жанрових рис опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня дозволив виявити особливості жанрової системи цього твору, що проявляються у наявності атрибутів цілої низки оперних різновидів та інших споріднених жанрів, як-от: камерна опера перетину XIX-XX століть; лірико-філософська опера; веристська опера; китайська народна опера; китайська театральна драма малої сцени; вокальний цикл.

Відзначається, що жанрова специфіка опери «Скорбота за померлими», з огляду на задіяні в її внутрішній структурі жанрові моделі, засвідчує орієнтацію автора на художні канони і досвід визнаних оперних майстрів XIX століття та прихильність працювати в традиційному для цього жанру творчому річищі. Разом з тим, деякі номери опери свідомо представлені композитором у вигляді менш типових для опери вокальних жанрів, що засвідчує намагання композитора підійти максимально глибоко й ретельно до розкриття характерів і образного змісту цих номерів.

Здійснена в роботі систематика жанрових моделей, залучених Ши Гуаннанем у своїй опері (внутрішньо-жанровий рівень), пропонується у вигляді чотирьох груп: *Перша* група – виключно оркестрові номери, що представлені двома жанрами: увертюра, яка власне розпочинає оперу; оркестрові інтермецо, що знаменують початок кожної нової дії. *Друга* група – сольні вокальні жанри: арії й аріозо; речитативи; монологи; балада; народна пісня романтична пісня; романс. *Третя* група – ансамблеві вокальні жанри: вокальний дует; діалог; речитатив-діалог; вокальний квартет. *Четверта* група – масові жанри і форми: речитатив з хором; дует з хором; хорова сцена; заключна хорова сцена (з солістами).

Акцентується увага на виявлених особливостях *стилістики* опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими», що проявляються насамперед в її *музичній мові* та спрямовуються на стильові канони музичного романтизму. Музичній

мові твору притаманні щирий і витончений мелодизм, широта і виразність тематичного викладу, прозорість гармонії, ясна організованість і впорядкованість мелодико-тематичних структур тощо. Композитор продовжує розвивати особливий і оригінальний вокальний стиль, що склався в китайській опері європейського зразка у XX століття та який поєднав у собі виконавську техніку академічної музики і манеру виконання, властиву китайській пісенній творчості. З іншого боку, в стилістиці опери Ши Гуаннаня «Скорботі за померлими» яскраво просвічуються характерні музично-національні орієнтири, а саме: манера співу, що вміщує риси, властиві національній співочій традиції; ладова основа на якій будується мелодика і тематизм окремих номерів; оркестровка, що містить певні інтонації і темброві стилізації, властиві китайській інструментальній музиці.

Виявлені в опері Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» її *композиційні й драматургічні* особливості пропонується до узагальнення наступним чином. *По-перше*: залучення в її драматургію додаткового складу учасників (так званих «відсторонених» персонажів), які мають власну сюжетну лінію але не приймають участі у театральній грі: співак і співачка в ролі коментаторів; оповідач (головний герой вже у літньому віці). Такий художній прийом сприяє посиленню психологічної аури твору та його драматургічній глибині.

По-друге: реалізація художньої концепції змін пір року на рівні загальної композиції опери, що ув'язує її і з романтичною естетикою, і власне з традиціями китайського національного фольклору. З одного боку – це семантичний прийом, спрямований на інтерполяцію в змістовну площину опери самої філософської моделі «пори року – періоди людського життя», з іншого – ця ідея трансформувалася в конкретну композиційну структуру, що постає як новаторське рішення для китайської сучасної опери.

По-третє: найбільш цікавою і оригінальною особливістю композиційної побудови опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» виявляється задіяна в ній структурна модель *сонатного алегро*, що є найбільш розповсюдженою формою великих інструментальних жанрів. В цьому аспекті драматургія опери

отримує певного впливу великих форм академічної інструментальної музики (зокрема сонатно-симфонічного циклу). Щодо основного драматургічного ядра сонатного алегро, представленого традиційним співставленням двох образних сфер у вигляді головної і побічної партій, то в опері «Скорбота за померлими» воно проявляється на іншому інформаційно-змістовному рівні. Так, роль головної партії виконує не конкретна музична тема, а ідея соціальних протиріч, представлена різними художніми засобами і образами на різних етапах музичного оповідання. Побічна ж партія – навпаки – вона і ідея (ідея щирого й палкого кохання), і власне музична тема (тема «квіти гліцинії», що уособлює це кохання). Саме на протистоянні цих двох образних сфер і формується весь драматургічний розвиток цієї опери.

Отже, *специфіка взаємодії національних і європейських традицій*, що була відстежена і виявлена в опері Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» у процесі її аналізу та узагальнена у висновках дисертації, представляє собою декілька щаблів свого прояву (тобто: ідейно-образний, композиційно-драматургічний, жанровий, стильовий), що й запропоновано до трозгляду у зведеній порівняльній таблиці.

Ключові слова: Ши Гуаннань, опера «Скорбота за померлими», музичне мистецтво, композиторська творчість, виконавство, інтерпретація, музичний тезаурус, китайська музика, вокальна музика, жанр, стиль, опера, драматургія, музичне мислення, семантика, музична мова.

ABSTRACT

Zhang Min. The opera «Mourning for the Dead» by Shi Guangnan: the interaction of national and European traditions. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy, Specialty 025 Musical art. – Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2026.

The thesis presents the results of a theoretical generalization of the specifics of the interaction of national and European traditions in the opera «Mourning for the Dead» by the outstanding Chinese composer Shi Guangnan.

The *relevance* of the research is justified by the need for a scientific study of certain aspects of Chinese musical culture, an important branch of which is modern opera art, which in its genesis absorbed deep national song traditions of the Chinese nation and experienced several transformational stages during its long development. An important period of the genre «renaissance» of Chinese national opera is the period of the late 1970s – early 80s, when the processes that were destructive to the entire socio-cultural sphere of Chinese society, caused by the Cultural Revolution, were left behind and the state turned its face to the civilized world. In the opera genre, these changes were reflected both in the realization of the best masterpieces of world opera art in the leading theaters of the country, and in the creation by Chinese composers of their own large-scale opera projects, which were a harmonious symbiosis of high artistic value and bright national identity, based on the genre principles of classical music art.

One of the samples of such artistic symbiosis can be considered the opera «Mourning for the Dead» written in the early 1980s by the famous Chinese composer Shi Guangnan, which was created by him in honour of the 100th anniversary of the birth of Lu Xin and represents a vivid synthesis of national traditions and classical canons of European academic music, and which marked a new stage in the development of the opera genre in the Chinese musical culture of the last quarter of the 20th century. And if the operatic art of modern China in certain aspects has already become the subject of scientific understanding in the Ukrainian musicology of today, then the actual opera work of Shi Guangnan, and in particular his opera «Mourning for the Dead», has not yet entered the field of view of modern scientists and remains relevant for further detailed research.

The *scientific novelty* of the study is as follows. For the first time: the opera «Mourning for the Dead» by the outstanding Chinese composer Shi Guangnan appeared as an object of musicological study in the aspect of synthesis of national and

European traditions; the peculiarities of the genre-style system of the opera «Mourning for the Dead» by Shi Guangnan were investigated and summarized; the specifics of the compositional structure and dramaturgy of this opera were investigated and highlighted; a genre periodization of Shi Guangnan's composer work was developed in the context of covering his life path; the genre directions of Shi Guangnan's vocal work are systematized. The history of the creation of the opera «Mourning for the Dead» by Shi Guangnan and the appearance of its plot base have been clarified. We gained further development of the idea of the determinacy of Shi Guangnan's song work as a genre and style base for his further appeal to the opera genre in his work.

Practical significance. The materials of the thesis will contribute to the further scientific understanding of the specifics of the development of modern musical art in China, in particular its opera genre, in the aspect of synthesis of national musical traditions and canons of classical European music. The performed analysis of the opera «Mourning for the Dead» by Shi Guangnan will allow its performers to more thoroughly understand and realize its genre-stylistic and compositional specifics, which will contribute to a more adequate interpretation and performance embodiment of this work. The coverage of Shi Guangnan's musical work will contribute to the popularization and deeper acquaintance of a wide range of musicians with the modern musical culture of China, in particular in the genre of opera art. The materials of the thesis can be used in educational courses of art institutions of higher education, in particular: «History of world musical culture», «History of opera and vocal art», «Musical interpretation», «Opera class (opera studio)», as well as in separate special courses and courses of the student's choice (for example, «Modern musical culture of the countries of the Asia-Pacific region», «Opera art of Asian countries», etc.).

In the *first chapter* of the thesis («Creative figure of Shi Guangnan in the modern musical art of China»), the historiography and source base of the research are analyzed, the life path of Shi Guangnan is traced and the genre periodization of his musical work is constructed. In addition, this section of the work analyzes the composer's song creativity as a stylistic determinant of his opera work.

The analysis of the historiography and source base in relation to the object of research chosen in this work revealed insufficient development of the issue of the specifics of the interaction of national traditions and genre canons of European classical music in the opera works of Shi Guangnan (and in particular in his opera «Mourning for the Dead»), which actualized the implementation of this research.

It is noted that the composer's work of Shi Guangnan, a famous Chinese artist and musical and public figure in the national musical culture of China in the second half of the 20th century, is distinguished by a significant personal contribution, primarily to the development of the popular song genre, which he enriched with new stylistic features and properties. The composer's contribution to the musical culture of China in the second half of the 20th century is also clearly marked by his creative work in the field of other academic genres, in particular in opera, ballet, instrumental concerto, and in the genres of chamber instrumental and vocal music.

It is noted that Shi Guangnan's compositional work, from the point of view of its genre-stylistic content, is clearly divided into several life periods, which are marked by the obvious dominance of certain musical genres. As a result of the analysis of the genre sphere of Shi Guangnan's compositional work, the concept of genre-style periodization of this artist's musical work is proposed, which is formed from four blocks-periods of his creative biography, in particular: The first period of creativity (pre-professional, which includes childhood and early youth, i.e. before 1956), characterized by musical amateurism in the genres of children's and popular songs; The second period (professional development: 1957 – early 1960s), which can be characterized as multi-genre in terms of genre orientation; The third period (of creative activity: the beginning of the 1960s – 1970s), which can be defined as exclusively song based on genre orientation; The fourth period (of creative maturity: 1980-90), characterized by the composer's turn to large and monumental genres of academic music.

It is emphasized that in Shi Guangnan's composition work, the song genre turns out to be the most important and main, which is confirmed by the following: the composer's appeal to the song genre throughout his life – from childhood to his last

days; the largest number of works written in this genre (more than 300 songs, of which more than 100 have been published); the presence of separate periods of the artist's life, covering almost decades and devoted exclusively to the creation of song work; gaining wide public knowledge and artistic fame precisely as a creator in the song genre. It is emphasized that the genre system of Shi Guangnan's song work is a collection of a number of separate varieties of Chinese song of the second half of the 20th century, in particular: patriotic (also revolutionary) song; political song; lyrical song as the most common type of Chinese artistic song; folk song (stylization); popular song.

It is noted that the analyzed vocal work of Shi Guangnan in the context of the development of his compositional work allowed us to trace a certain genre evolution in it, which is manifested in the growing dynamics of the genres involved in this work, and to single out three main phases of development in it, namely: the first phase – small genre vocal forms, i.e. songs (1950s-60s); the second phase – expanded vocal forms, i.e. vocal cycles (mainly 1970s); the third phase is the genre of chamber opera (1980s).

It is noted that despite the large number of songs created by Shi Guangnan in many genres, it is in the genre of lyrical songs that such a creative feature of the composer as sincere melodism was most vividly and characteristically manifested, which allowed him to create expressive and poetic melodies capable of conveying the warmth of life, moods and feelings of ordinary people. Another dominant feature of Shi Guangnan's song writing is a strong intonation connection with Chinese folk melody, which characterizes the artist's vocal works as deeply national.

Attention is focused on the fact that Shi Guangnan's long-term and quite fruitful creative experience in the field of song prepared not only the artistic and compositional and technological base for his further turn to larger vocal and stage genres, but also laid the stylistic foundations of his future opera work, in which the traditions of Chinese national song writing gained obvious manifestations, and sincere and expressive song melodism became one of the characteristic stylistic features of many arias and musical numbers of the opera «Mourning for the Dead».

In the *second chapter* of the thesis («The Opera «Mourning for the Dead» by Shi Guangnan as an example of the synthesis of national and European traditions in the Chinese opera art of the last quarter of the 20th century»), the history of the creation of this opera and its plot basis are studied, its genre-stylistic features and the specifics of compositional and dramaturgical construction are studied

It is noted that the literary source chosen by Shi Guangnan for his opera as a plot basis was the story of the same name by the famous writer Lu Xin, which reveals pressing social problems and various contradictions of society (including the issue of Chinese women's rights). And in this regard, Lu Xin became one of the first writers who began to address such a theme, and Shi Guangnan was one of the first composers who embodied it in the opera genre. That is why the rich psychological background accompanying Lu Xin's story became a characteristic feature of Shi Guangnan's opera and determined its ideological and genre orientation. The analysis of external genre features of the opera «Mourning for the Dead» by Shi Guangnan allowed us to reveal the features of the genre system of this work, which are manifested in the presence of attributes of a number of opera varieties and other related genres, such as: chamber opera of the turn of the XIX-XX centuries; lyrical and philosophical opera; verist opera; Chinese folk opera; small stage Chinese theatre drama; vocal cycle.

It is noted that the genre specificity of the opera «Mourning for the Dead», in view of the genre models involved in its internal structure, attests to the author's orientation to the artistic canons and experience of recognized opera masters of the 19th century and commitment to work in the creative realm traditional for this genre. At the same time, some numbers of the opera are deliberately presented by the composer in the form of vocal genres less typical for opera, which testifies to the composer's efforts to approach the disclosure of the characters and figurative content of these numbers as carefully as possible.

The taxonomy of genre models used by Shi Guangnan in his opera (intra-genre level) carried out in the work is offered in the form of four groups: The first group is exclusively orchestral numbers, represented by two genres: the overture, which

actually begins the opera; orchestral intermezzos marking the beginning of a new act. The second group – solo vocal genres: arias and arioso; recitatives; monologues; ballad; folk song romantic song; romance. The third group – ensemble vocal genres: vocal duet; dialogue; recitative dialogue; vocal quartet. The fourth group - mass genres and forms: recitative with choir; duet with choir; choral scene; final choral scene (with soloists). Attention is focused on the revealed stylistic features of Shi Guangnan's opera «Mourning for the Dead», which are manifested primarily in its musical language and are directed to the stylistic canons of musical romanticism.

The musical language of the work is characterized by a sincere and sophisticated melodism, breadth and expressiveness of the thematic presentation, transparency of harmony, clear organization and orderliness of melodic and thematic structures, etc. The composer continues to develop a special and original vocal style, which developed in Chinese opera of the European model in the 20th century and which combined the performing technique of academic music and the manner of performance characteristic of Chinese song creativity. On the other hand, in the stylistics of Shi Guangnan's opera «Mourning for the Dead», characteristic musical and national orientations clearly shine through, namely: the manner of singing, which contains features characteristic of the national singing tradition; the tonal basis on which the melody and theme of individual numbers are built; an orchestration containing certain intonations and timbre stylizations characteristic of Chinese instrumental music.

The compositional and dramaturgical features revealed in Shi Guangnan's opera «Mourning for the Dead» are proposed to be summarized as follows. First: the involvement of an additional cast of participants (so-called «removed» characters) in her dramaturgy, who have their own storyline but do not take part in the theatrical game: a singer and a singer in the role of commentators; the narrator (the main character is already in his old age). Such an artistic technique contributes to strengthening the psychological aura of the work and its dramatic depth.

Secondly: the realization of the artistic concept of the changes of the seasons at the level of the general composition of the opera, which connects it with romantic

aesthetics, and actually with the traditions of Chinese national folklore. On the one hand, this is a semantic technique aimed at interpolating the philosophical model «seasons – periods of human life» into the meaningful plane of the opera, on the other hand, this idea was transformed into a specific compositional structure, which appears as an innovative solution for Chinese modern opera.

Thirdly: the most interesting and original feature of the compositional structure of Shi Guangnan's opera "Mourning for the Dead" is the structural model of sonata allegro, which is the most widespread form of large instrumental genres. In this aspect, the dramaturgy of the opera receives a certain influence of large forms of academic instrumental music (in particular, the sonata-symphonic cycle). As for the main dramaturgical core of the sonata allegro, represented by the traditional juxtaposition of two figurative spheres in the form of the main and side parts, in the opera «Mourning for the Dead» it manifests itself on a different informational and content level. Thus, the role of the main part is not performed by a specific musical theme, but by the idea of social contradictions, represented by various artistic means and images at different stages of the musical story. The side part is, on the contrary, both an idea (the idea of sincere and ardent love) and a musical theme itself (the theme of «wisteria flowers», which personifies this love). It is on the opposition of these two figurative spheres that the entire dramaturgical development of this opera is formed.

So, the specificity of the interaction of national and European traditions, which was tracked and revealed in Shi Guangnan's opera «Mourning for the Dead» in the process of its analysis and summarized in the conclusions of the thesis, is presented by the main levels of its manifestation (i.e., ideological-figurative, compositional-dramaturgical, genre, stylistic) and proposed in a consolidated comparative table.

Key words: Shi Guangnan, the opera «Mourning for the Dead», musical art, compositional practice, performance, interpretation, musical thesaurus, Chinese music, vocal music, genre, style, opera, dramaturgy, musical thinking, semantics, musical language.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в українських наукових фахових виданнях,
затверджених МОН України (категорія «Б»):*

1. Чжан Мінь. Композитор Ши Гуаннань та його опера «Скорбота за померлими» в контексті музичного мистецтва Китаю останньої чверті ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 86, том 2, 2025. С. 137-140. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-2-21>
2. Чжан Мінь. Композитор Ши Гуаннань: до питання жанрово-стильової періодизації музичної творчості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 92, том 2, 2025. С. 132-36. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-18>.
3. Чжан Мінь. Опера Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими»: особливості жанрового втілення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 93, том 2, 2025. С. 54-58. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-9>

Опубліковані праці апробаційного характеру:

4. Чжан Мінь. Взаємодія національних і європейських традицій в опері «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня: актуальність дослідження. *XXIV Сходознавчі читання А. Кримського* : зб. матеріалів міжнар. наук. конф. Інститут сходознавства імені А. Ю. Кримського НАН України, Київ, 2021. – С. 122-125.
5. Чжан Мінь. Творчість Ши Гуаннаня та його опера «Скорбота за померлими» як приклад взаємодії китайських національних і європейських традицій в сучасному оперному мистецтві Китаю. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді* : зб. матеріалів регіон. наук.-практ. конфер. Полтава, ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2021. С. 173-174.
6. Чжан Мінь. Постать Ши Гуаннаня в контексті музичної культури Китаю другої половини ХХ століття. *Культурологія та соціальні комунікації*:

інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листоп. 2022 р.). Харків : ХДАК, 2022. С. 365-366.

7. Чжан Мінъ. Напрями музичної творчості композитора Ши Гуаннаня. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1. Харків : ХДАК, 2023. С. 362-363.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ПОСТАТЬ ШИ ГУАННАНЯ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ.....	28
1.1. Історіографія та джерелознавчий аналіз дослідження.....	28
1.2. Жанрова періодизація музичної творчості Ши Гуаннаня в контексті його життєвого шляху.....	47
1.3. Пісенна творчість Ши Гуаннаня як стильова детермінанта формування його оперного доробку.....	67
Висновки до першого розділу.....	84
РОЗДІЛ 2. ОПЕРА «СКОРБОТА ЗА ПОМЕРЛИМИ» ШИ ГУАННАНЯ ЯК ПРИКЛАД СИНТЕЗУ НАЦІОНАЛЬНИХ І ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ В КИТАЙСКОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ОСТАНЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	89
2.1. Історія створення та сюжетна основа опери «Скорбота за померлими».....	89
2.2. Жанрово-стильові особливості опери «Скорбота за померлими».....	98
2.3. Специфіка композиційної побудови та драматургії опери «Скорбота за померлими».....	115
Висновки до другого розділу.....	138
ВИСНОВКИ.....	146
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	152
ДОДАТКИ.....	172

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Музичне мистецтво сучасного Китаю сьогодні активно розвиваються в контексті загальної цивілізаційної глобалізації, що відкрила двері до більш інтенсивного взаємопроникнення і взаємодії різноманітних культур і національних традицій. А творчість китайських композиторів останніх десятиліть яскраво віддзеркалює успішне переломлення унікальної багатовікової національної музичної спадщини китайської нації та світового досвіду класичного музичного мистецтва. Разом з тим, проблема ґрунтовного вивчення специфіки національних традицій китайської музики, їх збереження і розвиток в нових мистецьких реаліях сучасного Китаю набуває особливої актуальності.

Вагомою галуззю сучасної музичної палітри сьогоденного Китаю виявляється оперне мистецтво, яке у своєму генезисі увібрало глибинні національно-пісенні традиції китайської нації та протягом свого тривалого розвитку пережило декілька трансформаційних етапів. Важливим періодом жанрового «ренесансу» китайської національної опери постає період кінця 1970-х – початку 80-х років, коли руйнівні для всієї соціокультурної сфери китайського суспільства процеси, викликані Культурною революцією, залишилися позаду і держава впевнено розвернулася до цивілізованого світу. В сфері опери в музичній культурі КНР ці зміни відбилися, як в постановках найкращих шедеврів світового оперного мистецтва у провідних театрах країни, так і в створенні китайськими композиторами власних масштабних проєктів, відзначених високою художньою вартістю і яскравою національною самобутністю, реалізованих на жанрових засадах класичного музичного мистецтва.

Одним з типових зразків такого художнього симбіозу можна вважати написану на початку 1980-х років оперу відомого китайського композитора Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими», що створена ним на честь 100-річчя від дня народження видатного письменника Лу Сіня та, представляючи собою вдалий синтез національних театральних традицій і класичних канонів

європейської академічної музики, ознаменувала новий виток розвитку оперного жанру в китайській музичній культурі останньої чверті XX століття.

І якщо оперне мистецтво Китаю в різних аспектах вже ставало предметом наукового осмислення в українському сьогоденному музикознавстві, то сам оперний доробок Ши Гуаннаня, й зокрема його опера «Скорбота за померлими», поки що залишаються актуальними для ґрунтовних і деталізованих досліджень.

Отже, окреслена вище проблематика, що вимагає цілісного уявлення і розуміння специфіки взаємодії китайських національних традицій і жанрових канонів європейської класичної опери, представлених в масштабній композиції відомого китайського композитора Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими», й обумовила актуальність обраної теми дослідження.

Зв'язок теми з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної теми «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (державний реєстраційний номер: 0109U000511) та теми кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета та завдання дослідження. *Мета* дисертаційного дослідження полягає у висвітленні специфіки переломлення національних і європейських традицій в опері Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими».

Завдання дослідження:

- вивчити та систематизувати історіографію та джерельну базу щодо творчої діяльності Ши Гуаннаня та розвитку китайського оперного мистецтва;
- висвітлити життєвий шлях видатного китайського композитора Ши Гуаннаня та розробити жанрову періодизацію його музичної творчості;
- дослідити пісенну творчість Ши Гуаннаня як стильову детермінанту формування його оперного доробку, систематизувати жанрову основу цієї творчості;

- висвітлити історію створення опери «Скорбота за померлими» Ши Гуанная та розкрити її сюжетну основу;
- дослідити та узагальнити жанрово-стильові особливості опери «Скорбота за померлими» Ши Гуанная в аспекті взаємодії національних і європейських музичних традицій;
- розкрити специфіку композиційної побудови та драматургії опери «Скорбота за померлими» Ши Гуанная.

Об’єкт дослідження – оперна творчість Ши Гуанная в контексті сучасного музичного мистецтва Китаю

Предмет дослідження – специфіка взаємодії національних і європейських традицій в опері «Скорбота за померлими» Ши Гуанная.

Матеріалом дослідження є опера Ши Гуанная «Скорбота за померлими» (партитура, клавір, відеозапис вистави), а також інші музичні твори композитора, зокрема вокальний цикл «Вірші героїв революції», пісні «Бий в бубон та співай пісню», «Виноград Турфана дозрів», «Пісня тостів», «На полі надії», «Прем’єр-міністр Чжоу, де ти?».

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці та джерела, які можна класифікувати за такими напрямками:

- публікації, що присвячені музичній творчості Ши Гуанная (Ао Чуй [144], Ван Юйхе [149], Гао Чжаньсян [152], Дін Боюй [31], Ду Ін [154], Лі Хуаньчжі [157], Лі Шусі [159], Міннь Ян [163], Сунь Сяочунь [168], Сяо Хуівен [98-99, 143], Сюй Донг [164], Рень Чжипін [165], Чжан Міннь [126-128], Хан Цзюньюй [171], Хе Міншен [173], Цзюй Ціхун [174-176], Чжан Чжунбін [186], Чжоу Фейя, Цай Хуавей [180], Юй Цзя [184], Ян Цзін [185] та ін.);
- дослідження, що присвячені вивченню музичної культури Китаю, зокрема китайського оперного мистецтва (М. Антошко [1], В. Батанов [3], Бай Цюань [4], Ван Лунчань [9], Ван Чженя [145], Ван Шицін [146], Ван Юйхе [147-148, 150], Вен Дзюнь [10], (Вей Тінгер [151], Го Чанлу [18-19], Дін Боюй [30], Є Сяньвей [37], Лі Мін [61], Лі Хуаньчжі [158], Лі Хуасін [62], Лю Шитін [63],

Лянь Маочюнь [160], Лянь Пін [161], Мінь Ян [162], О. Рощенко [83], Син Вейкай [166], Сюй Жуюе [169], Ту Дуня [101], У Хун Юань [109], Хоу Цзянь [110], Хуан Шаобо [111-113], Хе Лей [172], Цао Хе [114], Чен Ке [118], Чень Хунюй [120], Чжан Цзунжуй [129], Чжан Юй [130], Чень Лей [177], Чжан Цзін [178], Чжан Цунхуей [179], Ши Цзянь [182], Юань Цзін Фан [183], Ян Інью [187] та ін.);

- роботи, що присвячені розвитку світової музичної культури, композиторській творчості, у тому числі, й українській музиці (О. Берегова [5], С. Бедакова [6], Я. Бодак [7], О. Грінченко [27], Н. Довгаленко [32], В. Дорофєєва [33], І. Драч [34], В. Жаркова [39-40], О. Зінкевич [42], А. Кириченко [49], І. Коновалова [51], О. Кужелева [59], І. Ляшенко [64], С. Павлишин [71], І. Польська [73-74], А. Помпєєва [75], Н. Ревенко [79], О. Рощенко [82], Сунь Сіжань [96], Ю. Чекаєв [117], Чень Сяо [119], М. Черкашина [121-122], М. Черкашина-Губаренко [123-124], Чжан Вівен [125], Л. Шаповалова [132], та ін.);

- праці з аналізу музичних творів (О. Вєрба [11-12], Д. Вєчер [14], Я. Губанов [28], Є. Дубинець [35], Г. Завгородня [41], А. Івко [43], О. Котляревська [52-53], О. Маркова [66], В. Москаленко [67-68], І. Пясковський [76-78], І. Романюк [81], О. Рубан [84], О. Самойленко, [86], О. Сокол [91-93], Б. Сьота [97], Н. Товстопят [100], Т. Тучінська [103], Я. Якуб'як [140], У Цзунцян [170] та ін.);

- роботи, присвячені жанрово-стильовій класифікації та музично-теоретичним системам (Н. Герасімова-Персидська [16-17], Л. Гойхман [20], Н. Горюхіна [22-25], О. Грібінєнко [26], Є. Дерев'янченко [29], М. Калашник [46], О. Катрич [48], І. Котляревський [54-50], І. Коханік [56-57], О. Кужелева [59], О. Лігус [60], П. Муляр [69], І. Покуліта [72], М. Ржевська [80], Н. Рябуха [83], С. Салдан [85], Т. Смірнова [89], І. Тукова [102], Ю. Чекаєв [116], Л. Шаповалова [131], С. Шип [133], К. Южак [138] та ін.);

- дослідження музичних виражальних засобів, музичної мови та композиційних технік (В. Апатський [2], Є. Бондар [8], М. Вовк [15],

А. Горемичкін [21], Т. Дугіна [36], М. Жарков [38], А. Карнак [47], О. Козаренко [50], Ц. Когоутек (С. Kohoutek) [142], Т. Кравцов [58], Д. Маркова [65], А. Муха [70], М. Скорик [87], О. Скрипник [88], І. Сніткова [90], А. Сташевський [94-95], Т. Філатова [115], С. Шип [134-135], І. Щегловська [136], І. Юдкін [137], Ян Хенлу [188] та ін.).

Методологічна основа і методи дослідження. Дослідження базується на досягненнях історичного та теоретичного музикознавства, а також на положеннях окремих галузей музичної науки, пов'язаних з теорією і практикою композиторської творчості та музично-виконавського мистецтва.

Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань було застосовано такі **методи** дослідження:

- *систематизації* – в процесі здійснення пошуку, диференціації та відбору джерел, їх обробки в ході вивчення історіографії і джерельної бази дослідження;
- *абстрагування* – при виявленні та перевірці об'єктивності фактів та відібраної інформації щодо проблематики, пов'язаної з китайським оперним мистецтвом та творчістю Ши Гуаннаня;
- *історико-типологічний та історико-стильовий* – у процесі розгляду історичних зв'язків та спадкоємності у розвитку музичної культури Китаю та китайського оперного мистецтва;
- *історико-біографічний* – під час добору, висвітлення та інтерпретації різноманітних фактів творчої біографії видатного китайського композитора Ши Гуаннаня;
- *системний підхід* (зокрема *метод системно-структурного аналізу*) – у процесі осмислення та вивчення окремих елементів і явищ музичного мистецтва, їх системно-синергетичних зв'язків, насамперед – компонентів жанрово-стильової організації досліджуваних музичних творів та їх композиційних структур, системи виражальних засобів тощо;

- *класифікації* – під час виявлення і групування компонентів різних індивідуальних і загальних художніх систем в ієрархічній їх підпорядкованості (зокрема, в процесі створення жанрової періодизації музичної творчості Ши Гуаннаня, висвітлення жанрових систем вокальної творчості цього композитора та опери «Скорбота за померлими» тощо);
- *жанрово-стильового аналізу* – для визначення жанрово-стильових характеристик вокальної й оперної творчості Ши Гуаннаня;
- *композиційно-драматургічного аналізу* – для розкриття музичної форми та драматургії опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня;
- *аналізу компонентів музичної мови та композиційних технік*, що вможливив виявлення специфіки музичної мови та стильових особливостей розглянутих музичних творів Ши Гуаннаня;
- *синтезу й узагальнення* – під час опрацювання досліджуваного матеріалу та формулювання проміжних та остаточних висновків дисертації.

Наукова новизна дослідження полягає в такому. *Уперше:* опера видатного китайського композитора Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» постала як об'єкт спеціального музикознавчого вивчення в аспекті специфіки взаємодії національних і європейських традицій; досліджено і узагальнено особливості жанрово-стильової системи опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня; досліджено й висвітлено специфіку композиційної структури та драматургії цієї опери; розроблено жанрову періодизацію композиторської творчості Ши Гуаннаня в контексті вивчення його життєвого шляху; систематизовано жанрові напрямки вокальної творчості Ши Гуаннаня.

Уточнено: історію створення опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня та появи її сюжетної основи.

Набули подальшого розвитку: ідеї детермінантності пісенного доробку Ши Гуаннаня як жанрово-стильової бази для подальшого звернення композитора у своїй творчості до жанру опери.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертації сприятимуть подальшому науковому осмисленню специфіки розвитку сучасного музичного мистецтва Китаю, зокрема його оперного жанру, в аспекті синтезу національних музичних традицій і канонів класичної європейської музики.

Здійснений аналіз опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня дозволить виконавцям цього твору ретельніше досягнути й усвідомити його жанрово-стильову й композиційну специфіку, що сприятиме більш адекватному інтерпретаційно-виконавському втіленню його образного змісту. Висвітлення музичної творчості Ши Гуаннаня сприятиме популяризації та більш глибокому знайомству широкого кола музикантів з сучасною музичною культурою Китаю, зокрема в жанрі оперного мистецтва.

Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах мистецьких закладів вищої освіти зокрема: «Історія світової музичної культури», «Історія оперно-вокального мистецтва», «Музична інтерпретація», «Оперний клас (опера студія)», а також в окремих спецкурсах і курсах за вибором студента (наприклад, «Сучасна музична культура країн азійсько-тихоокеанського регіону», «Оперне мистецтво азійських країн» та ін.).

Апробація результатів дослідження. Дисертація та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Основні положення дослідження викладено автором у доповідях на 15-ти науково-практичних конференціях міжнародного, всеукраїнського та регіонального рівня, зокрема: а) на 8-ми міжнародних конференціях: «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2020; 2022); «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 2021; 2022); «XXIV Сходознавчі читання А. Кримського» (Київ, Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, 2021); «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2023); «Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми і

пріоритети розвитку» (Чернівці, ЧНУ ім. Ю. Федьковича, 2024); «Народно-інструментальне мистецтво Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення» (Харків, ХДАК, 2025); б) на 6-ти *всеукраїнських* конференціях: «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть» (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 2020; 2023; 2024); «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2021); «Мистецька освіта в контексті глобалізації і полікультурності» (Полтава, ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2023); «Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025); 1-й *регіональний* конференції: «Мистецька освіта та естетичне виховання молоді» (Полтава, ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2021).

Публікації. За темою дисертаційного дослідження опубліковано 7 одноосібних публікацій, з них – 3 статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України (категорія «Б»); 1 стаття в інших наукових виданнях; 3 тез, виданих у збірниках матеріалів науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, двох розділів (шести підрозділів), висновків, списку використаних джерел (188 позицій, з них – 48 іноземною мовою), додатків. У Додатку А подано перелік публікацій, виданих за матеріалами роботи; Додаток Б містить нотні приклади фрагментів опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня, що розглядаються в дисертації; в Додатку В представлено список найбільш відомих творів Ши Гуаннаня; в Додатку Г подано фрагменти діалогів головних героїв та фрагменти оперного лібрето; в Додатку Д представлено тексти окремих оперних арій; Додаток Е демонструє фотоілюстрації вибраних постановок опери. Загальний обсяг дисертації – 197 сторінок, з них основного тексту – 151 сторінок. Робота містить 3 таблиці та 4 схеми.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ПОСТАТЬ ШИ ГУАННАНЯ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ

1.1. Історіографія та джерелознавчий аналіз дослідження

Поставлена мета даного дослідження, а саме – вивчення специфіки переломлення національних і європейських традицій в опері Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими», передбачає здійснення на початку цього дослідження аналізу історіографії і джерельної бази, пов'язаних із зазначеною проблемою, у тому числі, й задля остаточного визначення й констатування стану її розробленості.

Композиторська творчість Ши Гуаннаня (у тому числі, й досліджувана в цій роботі його опера «Скорбота за померлими»), як й інші різноманітні аспекти розвитку оперного мистецтва Китаю на сучасному етапі, в останні десятиліття привертають увагу багатьох дослідників-музикознавців та музичних критиків, здебільшого з наукового середовища Китайської народної республіки, а також молодих китайських науковців, що здійснюють свої дослідження в поза межами своєї країни, у тому числі, й в Україні. Так, в цей час в китайському та українському музикознавчому дискурсі з'явилася певна кількість наукових і науково-популярних робіт, присвячених, як суто творчості цього видатного композитора, так і широкому спектру проблем функціонування оперного жанру в музичній культурі сучасного Китаю. Серед них – дисертаційні дослідження, монографії, окремі наукові статті, музично-критичні публікації на сторінках музичної періодиці та спеціалізованих мистецьких інтернет-ресурсах, а також чисельні рецензії і відгуки на концертні виступи, інтерв'ю з вдатними музикантами-виконавцями і композиторами.

Першим блоком зібраного загалу джерельної бази, що складає основу даного дослідження, слід уважати наукові дослідження (дисертації, монографії, наукові статті і розвідки), спрямовані на вивчення різноманітних аспектів становлення, розвитку і сьогоденного функціонування китайського оперного

мистецтва, зокрема жанру опери як невід'ємної частини сучасної музичної культури Китаю.

У низці великих дисертаційних робіт, присвячених зазначеній тематиці, слід відзначити дисертацію Го Чанлу «Оперна культура Китаю останньої третини XX – початку XXI століть: тенденції розвитку» [18], в якій здійснено дослідження тенденцій розвитку оперної культури Китайської народної республіки в останній третині XX та на початку XXI століть. У своїй роботі автор пропонує власне термінологічне визначення поняття «оперна культура» в контексті сучасної оперології, вибудовує періодизацію історичного розвитку оперної культури в Китаї, досліджує Великий оперний театр як мистецький артефакт цієї культури. В річищі сучасних тенденцій розвитку сучасного китайського оперного мистецтва науковець у своїй роботі здійснює аналіз сценічних постановок найвідоміших європейських опер на сцені Національного театру виконавських мистецтв у Пекіні [18, с. 2].

Го Чанлу у своїй дисертації констатує загальну культуротворчу скерованість художньої діяльності основних Великих театрів, що функціонують сьогодні в сучасному Китаї, на відповідність їх головній меті, а саме – на поширення національної ідеї розвитку оперної культури шляхом створення умов зацікавленості та досягнення феноменів традиційного та новітнього китайського оперного мистецтва. Також автор у своїй роботі пропонує власну дефініцію поняття «Великий оперний театр Китаю», яка сформульована ним як: «...поліструктурний культурно-мистецький, розважально-комерційний комплекс, функціональна складова мегаполісу, в якій реалізуються різноманітні державні програми підтримки мистецьких заходів в умовах глобалізованого середовища» [18, с. 5].

Як одну з основних тенденцій в розвитку сучасної оперної культури Китаю Го Чанлу у своїй роботі відзначає відображення в сценічних постановках європейських опер «...глобальної творчої співпраці, властивій китайській оперній культурі теперішнього часу» [18, с. 7]. Узагальнюючи свої пошуки, автор цієї дисертації відзначає основні пріоритетні напрями селекції

європейських опер для постановки їх в китайських театрах, а саме: «...належність до найрепертуарніших у світовій оперній культурі; оригінальність художньої концепції і музичної мови; епохальність значення в історії світової опери; відповідність традиціям національної культури Китаю; досконалий вокальний мелодизм» [там само].

В дисертації Лі Мін «Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень» [61] висвітлюється комплекс змістовних і жанрово-стильових взаємовідображень, взаємовпливів та взаємосприйняття оперного мистецтва різних цивілізацій Китаю та Європи. Автор у своїй роботі висвітлює специфіку семантичних та жанрово-стильових взаємовідображень в китайському та європейському оперному мистецтві, зазначаючи, що у сучасному музикознавстві оперологія як окремий масштабний науковий його напрям інтенсивно та плідно розвивається. Науковець наголошує на особливій значущості проблеми взаємодії культур Сходу та Заходу в сучасному музикознавстві, важливим аспектом чого постає взаємовідображення художніх образів та атрибутів двох культур в оперному мистецтві, тобто китайських в європейському, а європейських – у китайському [61, с. 3].

Також у своїй роботі Лі Мін характеризує жанрову специфіку сучасної китайської опери, ідентифікуючи її як «китайську оперу європейського типу», а також пропонує змістовне та дефініційне визначення цього поняття. Автор дисертації у своєму дослідженні доводить, що «...специфіка такої опери полягає саме у поєднанні національного за своїм характером, тематикою та сюжетами образного змісту з жанровими й композиційними ознаками європейської опери, її музичної структури, драматургічного й симфонічного розвитку, інструментарію тощо. Тобто китайська опера європейського типу є національною за змістом та інтернаціональною за своєю формою» [61, с. 6].

Дисертація іншого китайського музикознавця Дін Боюя «Семантичні функції жіночих образів у драматургії китайської опери» [30] являє собою дослідження особливостей трактування, виконання і семантичного різнобарв'я жіночих ролей (у тому числі, й виконання жінками чоловічих ролей) у

китайській традиційній опері на прикладі найбільш популярних у Китаї оперних творів композиторів другої половини XX – початку XXI століття та представлених різними жанровими типами, зокрема Пекінською оперою, оперою Юе, оперою європейського типу тощо [30, с. 2].

Аватор дисертації широко розкриває у своїй роботі всю багатогранність амплуа образів героїнь у традиційних і сучасних проєвропейських китайських операх, висвітлює тривалу (майже двовікову) еволюцію формування акторської майстерності виконання жіночих ролей акторами чоловіками у традиційних китайських операх, аналізує і надає характеристику еволюції і сучасного стану опери Юе, досліджує особливості глядацького сприйняття сценічного втілення чоловічих образів актрисами-жінками. Свої дослідження автор дисертації втілює на матеріалі опер «Мулань Псалом» Гуань Ся і «Схід сонця» Цзінь Сяна, задля чого здійснює літературно-музикознавчий аналіз цих творів, розкриває образно-семантичну характеристику їх головних героїнь, проводить компаративний аналіз різних постановок цих опер тощо [30, с. 3].

Узагальнюючи свій дискурс щодо вивчення опери Юе автор дисертації наголошує, що «...протилежний Пекінській опері феномен, який викристалізувався як самостійний і дуже популярний різновид традиційного музично-театрального мистецтва менше століття тому (в 1930-х рр. – жіноча опера Юе) був слідством швидкої емансипації жінок у китайському суспільстві. Проаналізовані чинники, що сприяли швидкому злету опери Юе дозволяють казати про дуже сприятливий для її стрімкого розвитку збіг декількох складових, чи не найголовнішою з яких була наявність у Шанхаї – місті, в якому цей вид опери набув найбільшого розповсюдження – вдячної і дуже численної глядацької аудиторії, що складалася переважно з робітниць-жінок» [30, с. 6].

Дисертація ще одного китайського музикознавця Хуан Шаобо, за темою: «Семантика міфологічних образів у китайському оперному мистецтві: від національно-стильових настанов до сучасних музично-драматургічних рішень»

[112], представляє собою наукове дослідження семантики міфу у традиційній китайській опері у світлі проблеми національного стилю.

У своїй роботі автор доводить, що «...історичний підхід до стилю є найбільш продуктивним при дослідженні генезису стильових напрямів, переходу між стильовими формаціями, а також при аналізі національного стилю. У межах національної культури стиль можна розглядати як цілісну систему світосприйняття, притаманну певній національно-історичній спільності» [112, с. 5]. А національна культура, будь-якого етносу «...будучи динамічною формацією, спирається не на єдиний етнічний тип культури, а тому може розглядатися як перехідне явище, а національний стиль стає ключовим об'єктом дослідження в аспекті його трансформаційних властивостей, пов'язаних із процесами акультурації» [там само].

Хуан Шаобо у своїй роботі простежує зв'язок опери з міфом та відзначає його характер як складний і багаторівневий, що проявляється насамперед на сюжетному рівні. Автор пояснює це тим, що міф потрапляючи у поле оперного жанру саме через лібрето і літературний текст, становить цей процес не завжди неоднозначним, адже: «...співвідношення міфу та літератури формує структуру оперного твору, зберігаючи міфологічну основу на різних рівнях – від незмінних концептів, розглянутих у другому розділі другої частини, до окремих сюжетних мотивів і конструкцій, їхнім генетичним зв'язком, що виник ще на ранніх етапах становлення жанру [112, с. 6-7].

В дисертації Чжан Цзунжуй «Національно-культурні традиції вокально-сценічного мистецтва Китаю XX – початку XXI ст. на прикладі Пекінської опери» [129] досліджує генезу, динаміку та типові ознаки Пекінської опери як парадигмального маркера епохи, що є відбитком національно-культурної традиції вокально-сценічного мистецтва Китаю XX-початку XXI ст. В роботі Чжан Цзунжуй Пекінська опера досліджується з позицій соціально-ідеологічного чинника національної ментальності та постає як синтетичне мистецьке явище, що в синергетичній єдності утримує в собі різні регіональні традиції вокально-сценічної практики. Автор наголошує, що «...специфічність

вокально-сценічного мистецтва Китаю пояснюється опосередкованою єдністю національних філософсько-естетичних підходів, що визначають місце та роль музики у конфуціанській традиції. Це власне й дозволяє стверджувати місце вокально-сценічного мистецтва в контексті балансу музичної лексики та діалектичного відношення технічних та емоційних складових музичного мистецтва Китаю» [129, с. 6]. Автор наголошує, що філософське розуміння музичного мистецтва з позицій конфуціанської філософії, впливає на розвиток китайської культури як на цілісну систему, що простежується й у Пекінській опері. «Вокально-сценічне мистецтво Китаю відображає типові ознаки, що впливають з ідей конфуціанства, яке є одним з ключових елементів китайської ментальності» [там само].

Автор у своїй дисертації, досліджуючи властивості китайського вокально-сценічного мистецтва з їх найважливішими традиційними складовими, зазначає, що ці складові (хоча й дещо перекликаються з європейським мистецтвом) змістовно мають інше значення й художнє наповнення. Узагальнюючі свої пошуки науковець відзначає, що «...розвиток вокального мистецтва Китаю має такі ознаки, як лінійність мислення, залежність звуку від ресурсів звуковидобування та змістового навантаження, тяжіння до евфемізму» [129, с. 7].

Монографія О. Рощенко і Є Сяньвей «"Метелик" Сан Бо як національний китайський оперний міф» [83] являє собою дослідження національного китайського оперного міфу на прикладі аналізу музичної драми Сан Бо «Метелик. Шлях Поета». Таке дослідження його автори здійснюють на основі методологічних засад порівняльної міфології, ономотологічного, інтро- та екстраміфологічного підходів. У своїй роботі науковці розкривають рівні композиторської міфотворчості в обраному творі, якими виявляються *opera as drama*, цикл віршів з музикою, іменна драматургія, принципи метафоричності, метоморфози, удаваності дії [83, с. 2]. Резюмуючи висновки проведеного дослідження його автори констатують, що в «Метелику» Сан Бо (як аналогу міфу) відбувається синтез мистецтв та національних традицій, який набуває

значення мистецького варіанту міфологічного синкретизму, а для європейських оперних шкіл (як втім і для китайської опери) міф виконує парадигматичну функцію. «Завдяки генетичному зв'язку із міфом, опера початку ХХІ століття набула функції перехрестя різнонаціональних художніх традицій. Китайська музична драма перетворень, відповідаючи вагнерівському принципу *opera as drama*, як лірико-епічна музична драма ідей і символів втілює властивості національного оперного міфу» [83, с. 154].

Серед інших фундаментальних наукових робіт, присвячених проблемі розвитку китайської опери, слід відзначити монографію Хоу Цзянь «Художній світ китайської народної опери», що була видана в Україні і 2010 році (в м. Луцьку). Її автор у своїй роботі намагається охопити й розкрити різноманітні аспекти становлення і сучасного функціонування оперного жанру в Китаї, концентруючи увагу саме на особливостях його як художнього феномену національного музичного мистецтва цієї країни.

Вище ми простежили основні дисертаційні праці, присвячені проблемам китайського оперного мистецтва в авторстві молодих китайських науковців, які здійснили і захистили свої дослідження в закладах вищої освіти України. Далі розглянемо великі наукові праці з цієї проблематики інших китайських музикознавців, видані в різні часи у видавництвах Китайської народної республіки.

Монографія Ван Шицін «Оцінка китайського оперного мистецтва» [146] являє собою дослідження оперного жанру в китайській музичній культурі, що будується його автором з декількох блоків, котрі відображають певні музикознавчі аспекти вивчення цього мистецького явища. Перші два блоки розкривають теоретико-методологічні модули вивчення зазначеної проблематики. Тобто, перший блок – специфіка образного мислення у процесі виконавської дії, яку автор вивчає через аналіз: яскравих мовних (текстових) образів; процесу формування характеру та розкриття духовного світу головного героя; характеру звукового образу; характеру внутрішнього бачення персонажів. Другий блок – це розгляд системи внутрішньої та зовнішньої

комунікації рухів оперного виконання, що досліджується через такі сторони, як: розповідні дії, роз'яснювальні дії, індикативні дії, дії самотійного мислення виконавця [146].

Наступні блоки присвячені окремим операм, що є найбільш відомими в китайському національному оперному доробку («Біловолоса дівчина», «Сяо Ерхей виходить заміж», «Дика природа», «Скорбота за померлими», «Червона гвардія Хунху», «Пісня прерії», «Чжан Цянь», «Донька партії») та які проаналізовані автором роботи відповідно до специфіки їх ідейно-образних і жанрово-стильових вимірів.

Монографія Сюй Жуюе «Теорія сучасної китайської національної опери» [169] представляє собою ґрунтовне і комплексне дослідження оперного мистецтва Китаю. Автор роботи намагалася охопити увесь історичний хід розвитку оперного жанру в цій країні та представити цей процес як єдину художню систему. Монографія розкриває наступні грані еволюції китайської опери: онтологічні засади китайської національної опери; розвиток китайської національної опери; історична характеристика китайської народної опери; естетичні пошуки китайської національної опери; плюралістичні витoki китайської народної опери (китайська національна опера та західна опера; китайська фольк-опера та традиційна опера; китайська національна опера та сучасна драма; китайська народна опера та народне мистецтво); розвиток китайської національної опери; дослідження китайської національної опери; створення китайської національної опери; процес становлення китайської національної опери тощо [169].

Подібним до роботи Сюй Жуюе спрямуванням музикознавчої проблематики, але дещо з іншими змістовними акцентами виділяється монографія Чень Лей «Дослідження розвитку китайського оперного мистецтва» [177]. Книга побудована з декількох розділів, зміст яких відображено такими питаннями: Розвиток і еволюція західного оперного мистецтва (народження опери та розвиток раннього оперного мистецтва; класична опера XVIII століття; романтична опера XIX століття; розвиток опери з кінця XIX століття

до XX століття); Походження та розвиток китайської опери (поява західної опери та китайської опери; період створення китайської опери; період становлення китайської опери; розквіт китайської опери); Підготовка до оперного виступу (аналіз сценарію; аналіз музики); Втілення персонажів на оперній сцені (концепція персонажів; психологічне та технічне виконання ролей); Техніка виконання на оперній сцені (вимоги до виконання опери; техніка виконання опери; навчання оперному виконанню); Китайські та західні класичні опери (інтерпретація та виконання китайських класичних опер; інтерпретація та виконання західних класичних опер) [177].

Дослідницька розвідка Цзюй Ціхуна, Веня Деціна та Цзінь Мана «30 років опери: дослідження та подорож» [174] створена на основі наукової дискусії «Круглий стіл з питань культури: тридцять років китайської культури», учасниками якої стали автори цієї публікації. В цій роботі представлено аналіз розвитку китайської опери за три десятиліття (починаючи від 1978 року, тобто початку політики реформ і відкритості, що значним позитивним чином відбилася на подальшому функціонуванні музичної культури країни), в якому фігурують і відзначення реальних художніх досягнень в цьому жанрі мистецтва, і справедлива критика щодо існуючих в ньому прогалин. Автори публікації зазначають, що «...всі 1980-ті роки були золотим часом для трансформації оперних концепцій, дослідження оперного мистецтва та його загального піднесення в нашій країні. Різноманітні новітні літературно-мистецькі течії, драматургічні концепції та композиційні прийоми також сильно вплинули на оперний світ і мали тонкий вплив на творчу практику, тихо відбуваються різні оперні експерименти» [174, с. 12].

Головним досягненням китайської оперної творчості останніх трьох десятиліть автори цієї роботи вбачають те, що «...митці з різними мистецькими концепціями продемонстрували свої сили та вміння, завдяки чому оперна творчість представляє процвітаючий ландшафт із різноманітними темами, жанрами та стилями» [174, с. 15]. Разом з тим, в якості одного з перспективних завдань в розвитку цього жанру вони відзначають посилення в ньому

національного художнього компоненту, а саме: «Основними характеристиками Китайської опери є: китайська творчість, китайська музика, китайські історії та китайська мова. Але цього далеко недостатньо, Китайська опера повинна мати більш багаті конотації. Китайська опера повинна мати унікальний характер і темперамент, бути здатною точно інтерпретувати життя та емоції китайського народу, втілювати китайський культурний дух і володіти китайською музичною душею; це має бути опера, яку можна співати по всьому світу китайською мовою і яка може повністю відображати китайський стиль; це має бути опера, яка може бути прийнята світом, справді стати частиною світової музичної культури та стати оперою, спільною для людства» [174, с. 16].

Монографія Чжан Цзін «Розвиток китайського та західного оперного мистецтва та культури» [178] є фундаментальною музикознавчою працею, в якій дослідження китайської опери представлено з історичної, культурологічної, художньо-естетичної, виконавсько-технологічної позицій. Як зазначено в передмові книги: «...вона не тільки висвітлює народження та розвиток західної опери, але й пояснює поширення західної опери в Китаї та локалізацію китайської опери, розкриваючи яскраві моменти китайського та західного оперного мистецтва» [178, с. 3].

Монографія складається з наступних тематичних блоків: Вступ до оперного мистецтва (огляд опери; поява опери; жанри музики та жанри опери; структура опери; характеристика та художня цінність оперного мистецтва); Форми вираження оперного мистецтва (вокальне мистецтво в опері; форми вираження інструментальної музики в опері; форми співу в опері); Розвиток західного оперного мистецтва та культури (ранній розвиток західного оперного мистецтва; розвиток західної опери XVIII століття; розвиток західної опери XX століття; розвиток західної опери у XX столітті); Розвиток китайського оперного мистецтва та культури (зростання оперного мистецтва в Китаї; ранній розвиток китайського оперного мистецтва; започаткування китайської опери; процвітання та розвиток китайської опери); Художні особливості західної опери (характеристики націоналізації китайської опери; художні особливості та

культура західної опери); Західне оперне вокальне мистецтво та культура (вокальні особливості та художня творчість китайської опери; застосування західної опери та стилю бельканто; художні особливості китайських і західних оперних арій); Обмін західним оперним мистецтвом і культурою (китайсько-західний оперний культурний обмін на початку XX століття; китайсько-західні оперні культурні обміни після заснування Нового Китаю; культурний обмін між китайською та західною оперою в нову еру); Майбутній розвиток західного оперного мистецтва (тенденції розвитку китайської та західної опери; націоналізація та глобальний інтегрований розвиток китайської опери).

Другим блоком відібраних джерел для здійснення наміченого дослідження є наукові й науково-популярні публікації, що присвячені особистості й музичній творчості відомого китайського композитора Ши Гуанная, опера якого обрана в даній дисертації в якості досліджуваного об'єкту. Таких публікацій виявилось не багато, але представлені вони доволі широким колом жанрового втілення (від об'ємних наукових монографій й до інформаційно-популярних матеріалів на музично-просвітницьких інтернет-ресурсах).

Монографія Хе Міншена «Біографія Ши Гуанная» [173] в окресленому джерельному блоці постає як найбільш ґрунтовне і об'ємне висвітлення життя і творчості цього китайського композитора. В монографії ретельно описано життєвий шлях митця, роки навчання і подальшого творчого сходження, робиться спроба висвітлити особливості формування його митецької особистості в умовах різної соціокультурної ситуації в країні та на різних етапах її розвитку у XX столітті. В роботі закономірно висвітлюється й творчі надбання композитора, зокрема звернення митця до оперного жанру та втілення його оперних творів на сценах провідних театрів країни, поява відгуків і рецензій на цю творчість від музикознавців і музичних критиків, схвальної реакції на неї державних інституцій і митецької спільноти тощо.

Науково-критична стаття Гао Чжаньсян «Художній шлях Ши Гуанная» [152], написана на відкритті концерту вокальних творів композитора, що

відбувся в Пекіні невдовзі після смерті композитора. Автор у своїй статті робить акцент на значущості творчості Ши Гуаннаня для китайської музичної культури, підкреслюючи високу художню цінність художнього доробку митця (у тому числі й його оперних творів) та вагомість внеску Ши Гуаннаня в національне мистецтво Китаю. «Музичне мистецтво Ши Гуаннаня завжди глибоко вкорінене в ґрунті його власної нації. Роботи Гуаннаня іноді мають дуже високий рівень технічної майстерності, особливо у створених ним двох грандіозних операх «Скорбота за померлими» і «Цюй Юань». Він залучав багато нових прийомів, але музичні матеріали, які він використовував, музичні мелодії, які він створював, і музичні емоції, які він виражав, впливали з сутності національної культури» [152, с. 8].

Стаття «Музика, яка виражає почуття мільйонів людей. Пам'ять і натхнення», що вийшла під редакторством Сюй Донга [164], присвячена п'ятій річниці з дня смерті композитора та являє собою «...коротку розмову про художній стиль Ши Гуаннаня, спостережений на основі кількох ліричних пісень і опери «Скорбота за померлими». Не зважаючи на те, що дана стаття в більшій мірі витримана в жанрі «in memoriam», в ній доволі ґрунтовно подається аналіз ідейно-образних і художньо-стильових показників музичної творчості композитора. Зокрема автор роботи робить наступні узагальнення: «У виборі сюжету він (тобто Ши Гуаннань – Ч. М.) надає більше значення поєднанню політики та мистецтва, а не пропагує їх протиставлення. У багатьох його піснях ... з різних боків виражені глибокі почуття нашого народу до Батьківщини ... любов до народу, любов до життя. Однак це аж ніяк не ті суто «формалізовані» та «концептуальні» політичні проповіді, які відірвані від життя» [164, с. 6].

Щодо пісенної стилістики композитора, то автор статті констатує: «Судячи з ліричних пісень Ши Гуаннаня, йому вдається створювати мелодії, які відповідають вимогам змісту пісні та сповнені внутрішньої пристрасті. У цьому запорука яскравості ліричних пісень Ши Гуаннаня» [164, с. 7]. І далі: «Причина, чому ліричні пісні Ши Гуаннаня змушують людей відчувати себе дуже

інтимними, новими та сповненими подихом життя, полягає в тому, що всі його мелодії мають надзвичайно характерний національний стиль» [там само].

Об'ємна наукова праця монографічного плану «Як я пишу пісні. Досвід написання пісень Ши Гуаннаня», що вийшла під редакторством Чжан Чжунбінь [186], являє собою доволі ретельний аналіз роботи «творчої лабораторії» Ши Гуаннаня в галузі створення пісні, здійснений фактично у співавторстві самого композитора з редактором цієї праці. Митець в цій книзі щедро ділиться своїми думками і власним досвідом щодо майстерності створення пісенного твору, починаючи від задуму та вибору ідейно-образного орієнтиру й до суто технологічних моментів, пов'язаних з добором і реалізацією музичних виражальних засобів.

Стаття Рень Чжипіна «Він залишив після себе вічну мелодію» [165] написана на вшанування пам'яті композитора невдовзі після його смерті. Автор у своїй статті робить ретроспективу особистого спілкування з композитором у своєму житті, доволі тепло й сердечно згадуючи різні моменти, в яких Ши Гуаннань постає як дуже чуйна й благородна людина і митець. Подібною до статті Рень Чжипіна виявляється й публікація Чжоу Фейя та Цай Хуавейя «Мелодія часів ллється з глибини мого серця. Натхнення, яке залишив музикант Ши Гуаннань» [180], яка теж витримана в меморіальному дусі, але яка містить більш широкий опис життя і творчості цього композитора. Автори статті підкреслюють майже місіонерське ставлення Ши Гуаннаня до своєї пісенної творчості, спрямованої на культивування в суспільстві високих і благородних ідей і вчинків. «Творити для людей завжди було вибором Ши Гуаннаня. Тільки так його пісні можуть торкнутися сердець людей. Він завжди надавав великого значення вниканню в життя та вбиранню живлення з ґрунту національної народної музики ... Створювати музику, цінну для країни та нації, є основною вимогою Ши Гуаннаня до себе. На думку Ши Гуаннаня, мистецтво співу є високим естетичним вираженням у серцях людей і має незамінну життєву силу» [180, с. 18].

Серед інших наукових робіт, присвячених життю і творчості Ши Гуанная слід також відзначити й інші статті, зокрема Лі Шусі «Спогади про композитора Ши Гуанная: людина смертна, а її талант – ні» [159]. Також в річищі створення джерельної бази даного дослідження, й зокрема добору наукової й допоміжної інформації стосовно митецької постаті Ши Гуанная, слід відзначити немаловажну роль різних спеціалізованих музично-популярних інтернет-ресурсів, в яких часто знаходяться доволі важливі (а іноді унікальні в деяких аспектах) відомості стосовно особистості цього митця та його композиторської творчості [159].

У *третьому* блоці джерельної бази, зібраної для дослідження обраної в даній дисертації проблеми, сконцентровано музикознавчі праці, безпосередньо присвячені вивченню опери Ши Гуанная «Скорбота за померлими» в різних її аспектах. В цьому блоці слід виділити праці Сяо Хуївен, зокрема наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв, котрий захистила ця мисткиня в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського під назвою «Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуанная «Жаль за минулим»)» [98].

Авторка у своїй роботі, окрім всього іншого, виявляє певну спадкоємність творчих пошуків Ши Гуанная та авангардистів «Нової хвилі» (апелюючи до розвитку жанру камерної опери в творчості останніх). Вона висловлює думку про те, що музична драматургія цієї опери постала новаторським явищем в історії китайського музичного театру останньої третини ХХ століття: «Новаторські здобутки Ши Гуанная стали своєрідним мостом у майбутнє для молодих китайських композиторів, а сама опера «Жаль за минулим» перетворилася на яскравий художній символ часу – епохи свободи, кохання та людяності» [98, с. 90].

На увагу заслуговують й інші роботи Сяо Хуївен, зокрема її наукові статті, також присвячені цій опері. Так, в статті «Лірико-психологічна драма «Жаль за минулим» у дзеркалі свого часу: Лу Сінь – Ши Гуанная» [99]

досліджує основні чинники, що детермінували характер і особливості світосприйняття Лу Сіня, його естетичні погляди тощо. Авторка висвітлює ключові проблемні лінії творчості письменника, виявляючи стрижневі етичні питання, що постають в літературній версії цього твору. А сама драматургія та система художніх образів у ньому вивчаються з погляду соціокультурного контексту китайського суспільства першої чверті XX століття.

Крім того, в статті порушується й питання особливостей композиційної побудови опери та її драматургії з огляду на взаємодію китайської національної та західноєвропейської оперних традицій, підкреслюється наявність в стилістиці опери органічного поєднання, з одного боку – національних сенсів, з іншого – музичної мови європейської академічної музики. Разом з тим, в роботі констатується оригінальність творчого підходу композитора, що зумовлює збереження в стилістиці твору традиційних культурних чинників [99, с. 112]. Підводячи рису під своїми спостереженнями, авторка статті зазначає, що саме завдяки вдало обраному першоджерелу, композитор Ши Гуаннань «...ніби продовжив у часі прогресивні ідеї Лу Сіня, надавши їм нового змісту та форми» [99, с. 119].

Інша стаття Сяо Хуівен «Опера Ши Гуаннань «Жаль за минулим» у просторі сучасного китайського театру: актуальні аспекти інтерпретації» [143] також присвячена вивченню художніх особливостей цього сценічного твору. За словами авторки, в цій статті: «...окреслено шляхи формування китайської опери європейського типу та виділено основні етапи засвоєння європейської традиції в галузі театрального мистецтва. Оперна культура сучасного Китаю розглядається як цілісний феномен зі складною структурою та стильовим розмаїттям. На матеріалі постановок опери «Regret for the Past» Shi Guangnan у 1981 (Beijing People's Theater) та у 2018 роках (Poly Theatre, Beijing) досліджено форми засвоєння європейського досвіду на теренах сучасного китайського оперного театру» [143, с. 79].

В аналітичній статті «"Скорбота за померлими" Лу Сюня. Записки Цзюнь Шена» [167] простежується динаміка образної драматургії головної

героїні літературного твору Лу Сюня. Автор роботи здійснює таке відстеження розкриваючи (стисло, але з урахуванням всіх важливих деталей і тонкощів) основний сюжет цієї повісті.

Наукова робота Хе Лей «Культурні відмінності між Китаєм і Заходом з точки зору персонажів опери» [172] являє собою компаративне дослідження національно-культурних особливостей головних жіночих персонажів з опер «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня (Цзіцзун) і «Травіата» Дж. Верді (Віолета). Автор розглядає соціокультурний контекст створення цих двох опер, представлений різними історичними й національно-географічними чинниками та досліджує чинники впливу кожного з цих соціальних середовищ на тогочасну жінку. Порівнюючи китайську та західну культуру автор відзначає консерватизм і стриманість Цзіцзун та пристрасність і нестримність Віолетти. Порівнюючи характеристики цих героїнь, він також відзначає їх соціальний рух (від освіченої молодшої жінки до дрібної громадянки – у Цзіцзун; від галасливого міського життя до спокою сільської місцевості – у Віолетти). Наприкінці своєї роботи її автор зауважує, що: «Смерть Цзіцзун і смерть Віолетти є одкровенням темряви та розбещеності всього суспільства. Їхні трагедії – це гріх суспільства, а їхня смерть – це форма опору темному суспільству» [172, с. 7].

Стаття Дін Боюй «Жіночі персонажі в операх Китаю ХХ – початку ХХІ століть» [31] досліджує широке розмаїття сценічних образів головних жіночих персонажів у традиційних і проєвропейських операх Китаю, що дозволяє здійснити комплексне осягнення спільних і відмінних рис, притаманних, як головним героїням цих опер, так і другорядним жіночим персонажам. Цей пошуковий екскурс авторка статті справедливо скеровує й на художню практику різновиду опери Юе, традиції якої передбачають виконання переважної більшості ролей (як жіночих, так і чоловічих) акторками-жінками. У роботі також висвітлюються й аргументуються основні риси, притаманні більшості жіночих образів найвідоміших китайських опер [31, с. 71].

Підсумовуючи свої дослідження авторка статті пропонує обґрунтовану класифікацію жіночих персонажів китайських опер, серед яких виділяє наступні: жінка-войовниця; жінка-миткиня (письменниця і поетеса, жінка-архітектор); жінка – лірична героїня (представниця прогресивних поглядів початку XX ст.); жінка-просвітниця (вчителька і вихователька нового покоління); так звана «жінка напівсвіту» (яка намагається жити і кохати всупереч суворим бездуховним реаліям). Дослідниця висловлює думку, що: «Спектр жіночих образів-архетипів суттєво збагатився завдяки введенню на оперну сцену низки нових, до того часу не присутніх в китайській оперній практиці європейського зразка персонажів» [31, с. 76]. Крім того, вона також підкреслює, що: «...у більшості сюжетів китайських опер, що були створені наприкінці XX – на початку XXI ст. саме жіночі персонажі мають якщо не провідне, то в будь-якому випадку, аж ніяк не другорядне значення, адже переважна більшість усіх вчинків оперних героїв-чоловіків у цих творах тим чи іншим чином стосується насамперед їхніх стосунків із жінками» [там само].

Таким чином, підводячи підсумок під аналізом історіографії і джерельної бази даного дослідження ще раз наголосимо, що проблема ґрунтовного висвітлення специфіки взаємодії китайських національних традицій і жанрових канонів європейської класичної опери, представлених в масштабній сценічній композиції відомого китайського композитора Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» залишається не дослідженою, що й актуалізує на її адресу нинішнє наукове звернення.

Отже, джерельну базу даного дисертаційного дослідження можна систематизувати таким чином:

Перший блок: Джерела, що присвячені вивченню історії, сучасного стану і тенденціям розвитку китайської опери в нинішній час, а також різноманітним аспектам художнього функціонування різних жанрових напрямів оперного мистецтва Китаю. За своєю науковою глибиною і об'ємом інформаційного вмісту джерела цього блоку поділено на три групи:

а) Дисертації, монографії, великі наукові роботи музикознавчого й

культурологічного спрямування;

б) Окремі наукові статті, наукові розвідки, матеріали і тези доповідей наукових конференцій тощо;

в) Загальна інформація популяризаторського спрямування, що розташована на спеціалізованих і музично-просвітницьких інтернет-ресурсах, а також в періодичних друкованих виданнях (журнали, газети);

Другий блок: Джерела, що присвячені митецькій постаті Ши Гуаннаня та його музичній творчості. У цьому блоці виділяються чотири групи (відповідно до їх форм наукового й інформаційно-аналітичного насичення):

а) Монографії, великі науково-популярні музикознавчі роботи;

б) Наукові статті біографічного й мистецько-культурологічного спрямування;

в) Інтерв'ю, бесіди, джерела автобіографічного характеру;

г) Загальні інформаційно-довідникові джерела, музичні інтернет-ресурси, додаткові джерела (афіші, буклети, програмки концертів й ін.).

Третій блок: Джерела, що безпосередньо присвячені опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня та різноманітним аспектам її вивчення. У структурі цього блоку можна виокремити також три групи:

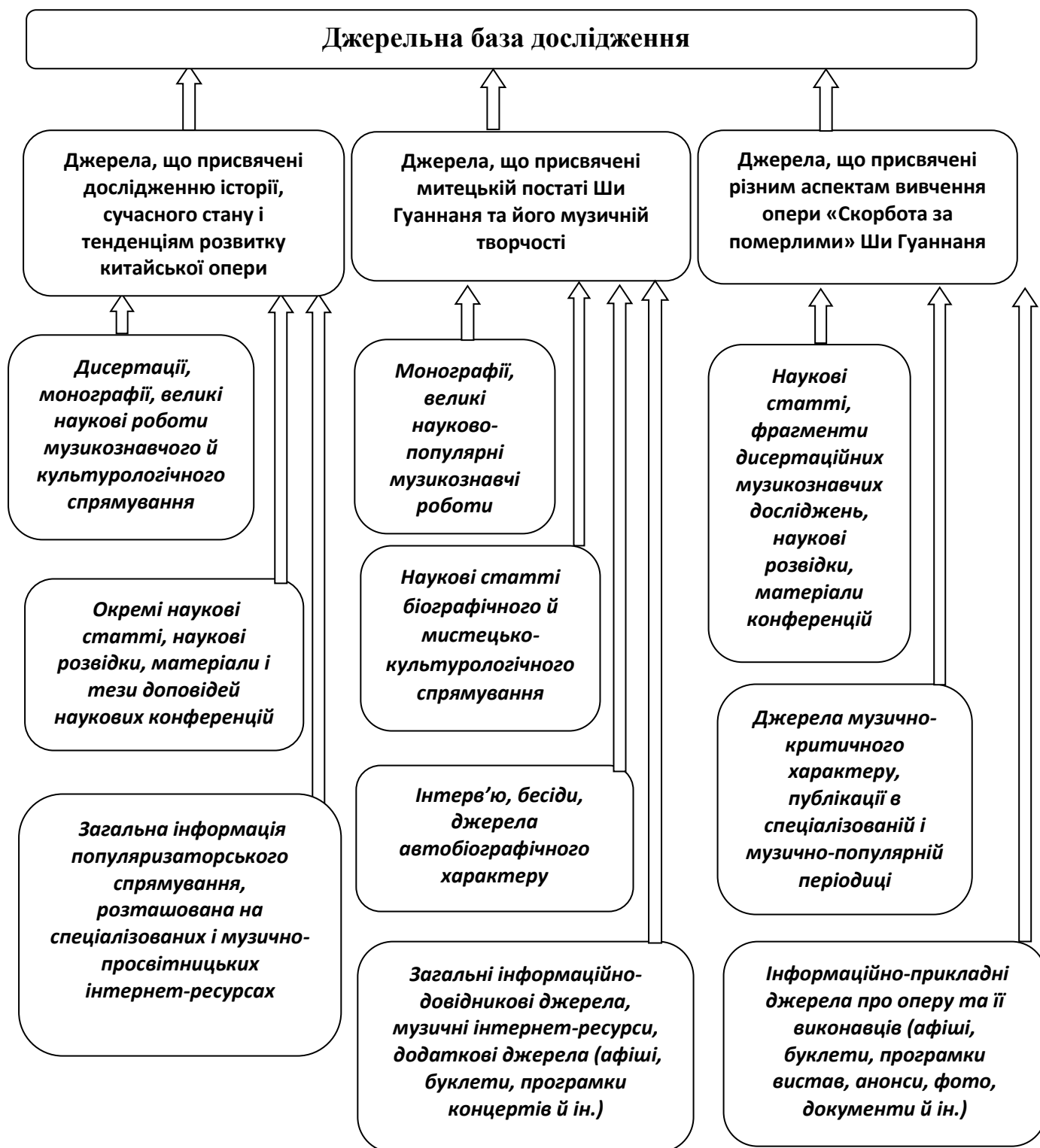
а) Наукові статті, окремі фрагменти дисертаційних музикознавчих досліджень, наукові розвідки, матеріали конференцій;

б) Джерела музично-критичного характеру, а також публікації в спеціалізованій і музично-популярній періодиці;

в) Інформаційно-прикладні джерела про оперу та її виконавців (афіші, буклети, програмки вистав, анонси, фотодокументи й ін.)

Більш наочно структуру джерельної бази дисертаційного дослідження можна простежити в такій схемі (див. схему 1).

Структура джерельної бази
дослідження опери Ши Гуанная «Скорбота за померлими»



1.2. Жанрова періодизація музичної творчості Ши Гуаннаня в контексті його життєвого шляху

Незважаючи на певну наявність у сучасному китайському музикознавстві низки робіт, різних за жанровим спрямуванням та присвячених життю і творчості видатного композитора Ши Гуаннаня, в контексті даного дисертаційного дослідження вважаємо за необхідне здійснити висвітлення життєвого шляху цього мистця, що дозволить нам: по-перше, простежити і краще усвідомити соціокультурний (історичний, суспільний, національний, мистецький й ін.) контекст та його вплив на творчу діяльність цього композитора у різні часові періоди історії китайської держави у XX столітті; по-друге, вистроїти жанрову періодизацію композиторської творчості Ши Гуаннаня.

Як вже зазначалося, Ши Гуаннань прожив нетривале життя (дистанцією всього в п'ятдесят років), але майже все воно, починаючи від раннього дитинства, було наповнене активною музичною творчістю. Ши Гуаннань народився 22 серпня 1940 року в маленькому селі біля м. Чунцінь (провінція Цзіньхуа) [152; 154; 159; 173; 181]. Це був час активного ходу японсько-китайської війни, і як засвідчують джерела, маленький Гуаннань з'явився на світ фактично під обстрілами літаків японських інтервентів [152; 159; 173].

Час, в якому народився Ши Гуаннань у своїй країні, вдало характеризує один з дослідників творчості митця Хе Міншен: «У ті роки Чунцин, який і без того був туманним, був ще більше оповитий димом від бомб, і там було багато небезпек, жертв було майже щодня. Щойно лунали сигнали тривоги, люди в паніці бігли в бомбосховища, везучи з собою старих і дітей. Оскільки печер мало, а людей багато, то час від часу траплялися нещасні випадки зі смертю через скупченість і витоптування. Авіаційне укриття було переповнене людьми, і люди часто втрачали свідомість від нестачі кисню» [173, с. 4]. А Гао Чжаньсян про цей час повідомляє наступне: «Він (тобто Ши Гуаннань – Ч. М.) народився в часи, коли нація була в небезпеці, і це була також епоха, коли люди піднялися

на боротьбу... Його дитячі спогади включають як глибинні страждання старого Китаю, так і радість нового Китаю» [152, с. 3].

Музичний талант маленького Гуаннаня проявився дуже рано, адже вже у п'ятирічному віці він вже гарно співав, з легкістю рифмував вірші та створював нескладні пісні. Разом з тим, маленькому Гуаннаню в його дитинстві не зовсім пощастило з можливістю творчо розвиватися в родинному середовищі, адже його батьки були зовсім віддалені від мистецтва. Ши Фулян – батько Гуаннаня був професійним революціонером, брав участь у створенні комуністичної партії, а в майбутньому став відомим політичним діячем. Мати Гуанная – Чжун Фугуан – працювала під керівництвом свого чоловіка, видавала місцеву партійну газету в Чунсіні, й також була далекою від мистецтва [173; 181]. Крім того, й фінансові можливості їхньої родини були доволі скромні, що також не дозволяло забезпечити батькам Гуаннаня організацію спеціальних музичних занять для нього в ранньому віці та сприяти активному розвитку його таланту.

Отже, у родині Ши Гуаннаня, який проявляв у ранньому віці відверті музичні здібності, але народився в абсолютно немусичній сім'ї, ніхто не міг займатися спеціальним музичним вихованням хлопчика, і єдиним джерелом такого розвитку (якщо не рахувати звичайні сімейні співи у часи дозвілля) для нього став старий патефон. Батько Гуанная із задоволенням допомагав синові «грати» на цьому патефоні у вільний час [173, с. 6].

Пішовши у свої чотири роки до початкової школи (в якій вже на той час директором працювала його мати), Гуаннань вже через рік відзначився як один з найобдарованіших в музичному сенсі учнів, що дозволило йому бути відібраним від цієї школи для виступу на міському музичному конкурсі, де хлопчик і став одним з його переможців. На цьому конкурсі Гуаннань виконав власну пісню на власний вірш «Настає весна» та отримав за неї друге місце. В цій ситуації слід відзначити й таку деталь: вчитель музики готував з маленьким Гуаннанем до конкурсу зовсім іншу пісню, але юний музикант вийшов і виконав свою. Зміст пісні відображав нехитре захоплення образами природи, радість людського буття, подані крізь призму світосприйняття маленької

дитини: «Весна прийшла, птахи літають, а на деревах персики цвітуть. Вони щасливі, я теж щасливий, ми всі щасливі». Звісно, що в цій пісні, яка справила неабияке враження на журі конкурсу і посіла призове місце, вже яскраво проявився вплив китайської народної пісенної поезії [173, с. 6-7]. Завдяки керівництву свого вчителя-просвітника Ши Гуаннань став основою художньої самодіяльності в початковій школі та приєднався до шкільного дитячого хору [там само].

У 1949 році сім'я Ши Гуаннаня переїздить до Пекіна, а сам юнак продовжує навчання в пекінській середній школі №101. У цей період Ши Гуаннань склав нову пісню під назвою «Трудова пісня», яку він створив на основі своїх почуттів, спостерігаючи, як йшло будівництво цієї, ще недобудованої школи. Текст пісні був таким: «Кошик за кошиком. Лопата за лопатою. Вирівняйте невеликий схил, щоб заповнити яму. Дружно працюють однокласники. Великим садом стає школа...» [173, с. 9].

Важливою подією, що розвернула долю талановитого юнака в річище великого мистецтва, став виступ в його рідному місті молодіжного хору Національного радіо Китаю (що відбувся 1 серпня 1956 року), у виконанні якого Ши Гуаннань почув власні пісні «Лінива Дуня» і Вальс, написані ним ще у дванадцятирічному віці та які подавалися під чужим авторством. Цей концерт відбувся за програмою Першого Всекитайського музичного фестивалю. Саме після цього виступу згадані вокальні твори Ши Гуаннаня поширилися по всій провінції з великою швидкістю.

Також, роком пізніше, світ побачив й новий збірник китайських та зарубіжних народних пісень (під назвою «Пісні старого Літнього палацу»), який вийшов у Пекіні та в якому також містилися деякі пісенні твори Ши Гуаннаня під іменами інших авторів [163, с. 5]. Одне з цих імен уособлювало постать дуже відомого китайського композитора-пісняра того часу, автора багатьох популярних пісень – Хе Ера. Можливо юний Ши Гуаннань сам підписував авторство своїх пісень цим ім'ям, оскільки згаданий композитор (як зізнавався сам Гуаннань) був для нього пісенним кумиром.

У цей час юний і дуже обдарований Ши Гуаннань, нажаль позбавлений можливості займатися початковою музичною освітою, намагається творчо самовиховуватися, черпаючи різну необхідну інформацію з навколишнього культурного середовища, зокрема з подій музичного життя країни. Як відомо, музична культура Китайської народної республіки у 50-ті – початку 60-х років XX століття розвивалася в декількох напрямках: по-перше, це професійне музичне мистецтво, насамперед, великі музичні жанри, що є характерними, як для європейської академічної музики, так і для китайської традиційної творчості (класична європейська опера, традиційна китайська національна опера, музичні вистави, симфонічна, камерна, вокально-хорова музика, національна народно-інструментальна музика тощо); по-друге, аматорська музична творчість, що за сприяння тодішнього керівництва країни отримала широченного розмаху у вигляді тисяч самодіяльних музичних колективів, що функціонували майже на кожному підприємстві, державній установі чи сільськогосподарській артілі. Жанровий же розмаї цієї аматорської творчості сягав від вокальних ансамблів і хорів й до оркестрів і навіть оперних самодіяльних труп [150]. Зрозуміло, що найпоширенішим видом цієї музичної творчості була саме пісенна.

Також слід відзначити й функціонування в ці роки в Китаї й професійних творчих об'єднань, одним з яких була Всекитайська спілка музикантів, що налічувала у своїх лавах понад дві сотні найбільш відомих композиторів і музикознавців. Видавнича сфера в цій галузі була відзначена виданням музичної періодики у вигляді журналів і газет, а також іншої музичної літератури (нот творів зарубіжних і китайських композиторів, збірників музикознавчих праць, книг про музику, навчальної літератури тощо) [152; 173].

Закінчуючи середню школу Ши Гуаннань вирішує присвятити своє подальше життя професійній музиці та починає готуватися до вступу в Центральну консерваторію. На той час система вищої музичної освіти в Китаї вже розпочала своє впевнене становлення і подальше вдосконалення. І хоча первинні спроби організації музичних вишів у цій країні відносяться до першої

половини XX століття (1920-30-ті роки – консерваторії в Шанхаї, Харбіні, Тяньцзіні), найбільш активно вони з'являються саме після проголошення Китайської народної республіки. Як відомо, значна кількість видатних китайських музикантів і музичних педагогів, які стали професорами в консерваторіях країни в 1950-60-ті роки, у свій час здобули свою професійну музичну освіту ще в першій половині XX століття в навчальних закладах інших країн (насамперед, Європи, а також Америки і Азії). Серед таких представників – видатний китайський педагог, композитор, музикознавець, Сяо Юймей; композитор Сянь Сінхай; скрипаль, композитор і педагог Ма Сицун та ін. Всі вони стали активними провідниками західної (насамперед європейської) музичної культури на своїй батьківщині.

Але вступ Ши Гуаннаня до консерваторії не відбувся з першого разу. Талановитий юнак, який не мав початкової музичної освіти, значно відставав по теорії музики й інших дисциплінах, а також фактично не володів грою на фортепіано, закономірно провалив вступний іспит [152; 154; 173]. Не зважаючи на те, що задля підготовки до вступу в консерваторію батьки Гуаннаня все ж таки знайшли можливість придбати йому стареньке піаніно та забезпечили його заняття приватним педагогом, все ж таки, цього не вистачило, щоб здобути прохідний бал до музичного вишу [173, с. 11].

Дослідниця творчості Ши Гуаннаня Лі Шусі у своїй книзі описує цю ситуацію наступним чином: «Стандартні предметні іспити привели Ши Гуаннаня в збентеження. Навіть зіграти просту фортепіанну сонату Моцарта було для нього непросто. Потім він грав у вільному стилі, яким добре володів, виконав твір для маленької флейти «Пастух», який він знав і любив. Але, на жаль, це була досить примітивна музика, вона не відповідала вимогам. Розмови почалися в екзаменаційній кімнаті. Проте професор Цзян Дінсянь¹, здавалося, оцінив це як наполегливість і завзятість суб'єкта» [159, с. 6].

¹ Цзян Дінсянь – відомий китайський композитор, автор симфонічної музики, створеної на революційну та історичну теми (зокрема симфонічної поеми «На туманних ріках»). Також

Далі Цзян Дінсянь запропонував Ши Гуаннаню виконати ще що небудь і молодий музикант запропонував екзаменаційній комісії музичні уривки з опери «Шаосін» (за драмою Хебей Пінджу) та Пекінської опери, а також власний фортепіанний твір «Flow» («Потік») [159; 173]. «Через деякий час Ши Гуаннань отримав листа від професора Цзян Дінсяня, в якому говорилося: «Ши Гуаннань, оскільки ваші базові музичні знання занадто низькі, ваш результат іспиту не відповідає вимогам до вступу, тому ви не можете бути допущені до навчання на в консерваторію на бакалаврат. Однак ми вважаємо, що у вас доволі перспективне майбутнє в області композиції, і оскільки ви є ще досить молодим, ми пропонуємо вам навчання в музичному коледжі при нашій консерваторії на останніх двох курсах з подальшою перспективою вступу до консерваторії» [159, с.7]. Отже, голова вступної комісії професор Цзян Дінсянь зміг розгледіти в молодому Ши Гуаннаню не тільки гарний потенціал і здібності щодо композиторської творчості, а й ясну перспективу музичного розвитку юнака та подальше успішне його сходження в мистецтві.

Таким чином, в 1955 році у 16-річному віці Ши Гуаннань поступає на останні два курси в музичний коледжу при Центральній музичній консерваторії, а після його закінчення в 1957 році вже стає студентом Центральної музичної консерваторії. Провчившись два роки в цій консерваторії в 1959 році юнак свідомо переводиться в Тяньцзіньську консерваторію з метою подальшого опанування композиторського фаху і віддає цьому навчанню цілих п'ять років. Навчаючись в музичному коледжі при консерваторії Ши Гуаннань, завдяки своєму таланту, наполегливості й неабиякій цілеспрямованості, швидко наздогнав своїх співкурсників по всіх дисциплінах та навіть був обраний старостою групи [173, с. 12].

Під час навчання в коледжі і консерваторії (у тому числі, й на композиторському факультеті), молодий митець вдало опановує теоретичні й

активно розвивав у своїй творчості жанр китайської художньої пісні, в чому є послідовником таких митців, як Хуан Цзи, Чжао Юаньжень, Сяо Юймей.

практичні засади академічної композиції європейської традиції, що дає йому в подальшому можливість створити низку інструментальних і оркестрових творів у класичних жанрах і формах (струнний квартет, п'єса для оркестру «Дівчинка, що розбила чашку», скрипкова п'єса «Берег річки Жуй Лу» й ін.) [152; 159; 173]. А фольклорні експедиції в китайську глибинку, які Ши Гуаннань відвідував з великим захопленням, сформували в нього розуміння сутності народної пісенності різних етносів своєї країни, що стало запорукою його вдалої подальшої творчої реалізації в жанрі популярної пісні. [152, с. 5]. У 1964 році Ши Гуаннань закінчує навчання в консерваторії і починає працювати в Тяньцзіньському театрі опери та балету.

На момент закінчення навчання в консерваторії Ши Гуаннань мав уже у своєму творчому доробку велику кількість власних пісень, більшість з яких вже були видані у пісенних збірниках. І саме пісня (популярна, масова, заснована на народно-пісенній культурі) стає провідним жанром творчості композитора в найближчі півтора десятиліття. В цей період митець створив низку пісень, які отримали значне поширення і популярність в суспільстві, зокрема: «На полі надії», «Пісня тостів», «Якщо ти хочеш знати мене», «Виноград дозрів у турпані», «Тримай факел високо» (офіційна пісня 11-х Азіатських ігор), «Грай на бубні та співай», «Прем'єр Чжоу, де ти?», «Фенікс, бамбук під місячним світлом», «Посилають білі пір'я», «Глибокі почуття» [159; 173; 181].

Під час навчання в консерваторії Ши Гуаннань опинився в центрі активного мистецького процесу та звичайно зазнав потужного художнього впливу з боку провідних викладачів закладу, якими були найвідоміші на той час китайські композитори і музиканти-виконавці, про що сам митець часто згадував у своїх інтерв'ю і спогадах. Так, одним з таких авторитетів для молодого композитора став тодішній ректор цієї консерваторії Ма Сицун². Цей

² Ма Сицун – відомий китайський композитор і скрипаль, випускник Паризької консерваторії, в різні часи ректор консерваторій в Шанхаї, Тайбеї, Тяньцзіні, Нанкіні, Пекіні; Віце-президент Асоціації китайських музикантів, редактор журналу «Музична творчість»; автор двох симфоній, поеми «Тибет», сюїти «Пісні лісів і гір», струнного квартету, концерт

митець у свій час здобув музичну освіту в Європі та провадив активну виконавську діяльність, пропагуючи, як власну творчість, так і музику сучасних європейських композиторів. Представлений різноманітними музичними жанрами творчий доробок Ма Сицуна, в якому яскраво віддзеркалюються риси китайської національної музики, відзначається високим володінням широким набору технік композиції. Саме тому Ма Сицун, втім як й інші викладачі Центральної консерваторії, намагався надати своїм студентам знання з композиції на основі європейських академічних традицій [173, с. 13].

Поглиблене вивчення Ши Гуаннанем глибинних засад європейської класичної музики, її форм і жанрових особливостей знайде активне своє відображення у подальшій композиторській творчості митця та призведе до появи таких його музичних творів, як Концерт для фортепіано з оркестром «Барабан Алішан», струнний квартет «Юність», п'єса для оркестру «Дівчинка, що розбила чашку», п'єси для скрипки «Берег річки Руй Лу», «Танець Памір» тощо [159; 173; 181]. В цих творах за допомогою європейської композиторської техніки автор вдало реалізує яскраві й колоритні образи китайської народної поезії, картини рідної природи тощо.

Окрім Ма Сицуна значний вплив на творчу долю Ши Гуаннаня здійснив й інший відомий китайський композитор, а саме – заступник ректора консерваторії, декан композиторського факультету, учень видатного російського композитора О. Черепнина, професор Цзян Дінсянь. Як вже говорилося раніше, саме Цзян Дінсянь розгледів неабиякий талант Ши Гуаннаня під час його вступних випробувань до консерваторії.

Як відзначають дослідники творчості Ши Гуаннаня, значний вплив на пісенно-жанрову орієнтацію митця здійснив інший відомий китайський композитор, заступник директора Центральної консерваторії Лу Цзі, який не тільки сам був одним з піонерів жанру революційної пісні (на відміну від Ма

для скрипки з оркестром, сюїти «Внутрішня Монголія», твору «Мадригал», а також кантат, хорів, патріотичних пісень.

Сицуна і Цзян Дінсяня, що розвивали напрямок художньої пісні) та яскраво представляв цей напрямок у китайській музиці того часу, але й відіграв важливу роль у подальшій підтримці молодого Ши Гуаннаня як композитора. Так, наприклад, Лю Цзі, будучи головою Китайської музичної асоціації, на конференції, присвяченій творчості китайських композиторів у 1963 році у Нанкіні, високо і схвально відгукувався про музику тоді ще мало відомого Ши Гуаннаня [163, с. 8].

Лю Цзі у своєму виступі справедливо порівнював молодого Ши Гуаннаня з відомим і авторитетним автором китайських революційних пісень початку XX століття Не Ером, зокрема відзначаючи наступне: «Автор простежує стиль, дух і звучання епохи. Він ще молодий чоловік. Не Еру було 23 роки, коли він помер, Ши Гуаннаню з Тяньцзіня зараз теж 23 роки. Не Ер жив у важку і жахливу епохи, його твори відображають трагічну атмосферу пробудження і боротьби тогочасної молоді. Його твори наповнені оптимістичною, здоровою і прогресивною атмосферою нашого часу» [159, с. 9].

Як вже зазначалося, на час закінчення консерваторії Ши Гуаннань мав у своєму доробку значну кількість пісень, частину з яких вже було видано. В подальшій своїй творчості митець ще більше концентрується на пісенному жанрі, у тому числі й апробуючи себе у великих пісенних формах (вокальні цикли «Вірші героїв революції», «У великій родині Батьківщини», «Китайські мелодії», «Морський гімн кохання» тощо) [159; 163; 173; 181].

У цей час Ши Гуаннань остаточно переконується в тому, що для композитора справжнім джерелом творчості є народна музична культура, яку потрібно постійно й ретельно вивчати. Так, під час навчання він часто брав участь у фольклорних експедиціях та проявляв до них неабиякий інтерес. Особливо його цікавили експедиційні виїзди до далеких китайських провінцій, що населені різними етнічними меншинами. Результатом експедиційно-фольклористичної роботи Ши Гуаннаня в одному з них (провінція Юньнань) стала поява збірки народних пісень, на матеріалі яких композитором був створений вокальний цикл «Натхненні пейзажами Юньнань». Крім того, як

відзначають дослідники творчості митця, Ши Гуаннань часто й з задоволенням виконував зібраний в цих експедиціях музичний матеріал на консерваторських концертах [159; 163; 173; 181].

Таким чином, саме вокальна музика, й особливо жанр пісні, найтіснішим чином пов'язаний з народно-пісенної культурою, посіли в творчості Ши Гуаннаня провідне місце. В цьому плані він став достойним продовжувачем розвитку пісенних традицій китайських композиторів попередньої генерації, таких, як Хуан Цзи, Цзян Дінсянь та ін.

Як вже зазначалося, після закінчення консерваторії Ши Гуаннань працює на посаді композитора в Тяньцзіньському театрі пісні і танцю. А далі, з 1978 року, він вже переходить на роботу в Центральну філармонію (м. Пекін). У 1980-х роках Ши Гуаннань стає заступником голови Асоціації китайських музикантів [181].

Як відомо, в 1966 році в Китаї розпочалася так звана Культурна революція³, тобто період, в який жорстким репресіям піддалися представники різних верств населення і соціальних груп, у тому числі й численні митці, артисти, музиканти й композитори. Їх творчість суворо цензурувалася та регламентувалася вимогами панівної ідеології, а багатьох з них у цей час було засуджено і посаджено заґрати. Репресивна хвиля Культурної революції волею долі оминула Ши Гуаннаня, який лишався нібито «поза політикою», але певних нападів він зі своєю творчістю все ж таки не уникнув. В цей час митець створює цілу низку нових своїх пісень, які прославляють звичайні людські почуття та мають доволі виражений національний характер. Це такі пісні, як «Болюче мовчання», «Грай, бубон та співай пісню» та ін. [163; 173; 181].

³ Культурна революція (1966-76 рр.) – масовий рух, початий керівництвом китайської комуністичної партії, спрямований проти вищих представників середнього класу – державних службовців, артистів, вчених й ін., який відзначився масовими репресіями. Культурна революція призвела до знищення значної частки китайської національної культурної та історичної спадщини, економічного та управлінського хаосу, різкого спаду рівня добробуту та загальної культури населення [141].

Саме за ці пісенні твори Ши Гуаннань отримав низку критичних нападів з боку одного з «ревізорів» від музичного мистецтва в часи Культурної революції Ю Хуйюна, який, не зважаючи на свій статус професійного музиканта, піддавав критиці багатьох митців, у тому числі й ректора Шанхайської консерваторії. Ши Гуаннаню він ставив у провину його схилення до «відродження ревізіонізму» та завищеної зарозумілості, що призвело до виключення пісень композитора з телеєфірів. Але Ши Гуаннань, ризикуючи своїм положенням і виявляючи відверту мужність, подавав своєму вищому керівництву зворотні скарги на критику Юй Хуйюня, які вміло й переконливо спростовували ці безпідставні й необґрунтовані напади [159, с. 8; 173].

Про пісенний доробок Ши Гуаннаня, здійснений ним в часи Культурної революції, дослідниця творчості митця Лі Шусі висловлює наступне: «Культурна зверхність і піснетворчість звичайно несумісні, але навіть за залізною завісою Ши Гуаннань все ще не втрачав надії на народження мелодій у своєму серці. Як потік весняного вітерцю, що пробивається крізь хуртовини, звучала мелодія створеної Ши Гуанганем пісні «Бий у бубон і співай пісню», яка звучала всюди з кінця темних 70-х і до сьогодні» [159, с. 8]. І далі, підкреслюючи значення появи цього пісенного доробку в ті тяжкі часи, дослідниця підкреслює: «Ця пісня ніби з неба нам зійшла, а її поява в часи Культурної революції є справжнім дивом» [також там].

Інші китайські музикознавці також відзначають непохитність митецького кредо композитора під час його творчої діяльності в складних умовах Культурної революції: «Навіть за десятиліття смуту він усе-таки створив меццо-сопранове соло «Бий у бубон і співай пісню» з радісними почуттями і стрибкоподібними нотками, що має яскраво виражений національний колорит. Після падіння «банди чотирьох» його «Пісня тостів» стала гімном епохи, а пісня «На полях надії» відображала очікування людей щодо майбутнього щастя після приходу нової ери. Його роботи завжди відповідають ритму часу. Можна сказати, що ці часи заклали основу творчого шляху Ши Гуаннаня» [152, с. 7].

Як відомо, в 1976 році у внутрішній політиці Китайської народної республіки відбуваються радикальні зміни, що в подальшому отримали назву «епохи реформ і відкритості»⁴. Нове керівництво держави на черговому з'їзді Комуністичної партії Китаю, що відбувся у 1978 році, визнало суттєві помилки і перегини, що були допущені у суспільному житті країни у часи проведення політики Культурної революції. Китайська держава узяла курс на широке міжнародне співробітництво, у тому числі й у сфері культури і мистецтва, що відкривало китайським митцям нові горизонти для власної творчості. Це надихнуло Ши Гуаннаня новими перспективами й розкрило в нього свіжі сили задля власного подальшого творчого зростання. Митець, позбавлений попередніх жорстких ідеологічних обмежень, починає ще активніше працювати в жанрі пісні та поступово створює цілу низку яскравих творів, які не тільки стали найкращими в його пісенній творчості, а й здобули широченну популярність й визнання по всій країні [154; 159; 163; 173].

Про зростаючу в той час популярність пісенного доробку Ши Гуаннаня музикознавець Гао Чжаньсян повідомляє наступне: «За життя Гуаннань здійснив унікальний творчий пошук, який криється в тому, щоб популяризувати художні пісні та робити популярні пісні художніми. Тобто вдосконалювати на основі популяризації та популяризувати під наглядом вдосконалення. Нагородою за наполегливу працю був той факт, що його високоякісні твори були широко поширені в масах. Можна побачити, що масовість є душею мистецького шляху Ши Гуаннаня» [152, С. 8].

У цей час Ши Гуаннань створює такі пісні, як: «Прем'єр-міністр Чжоу, де ти?», «Пісня тостів», «Білі пір'я обіцяють кохання», «Виноград у Турфана дозрів», «Якщо ти хочеш мене знати», «На полі надії», «Ніжна земля» тощо. За

⁴ Епоха реформ і відкритості (з 1978 р.) – це масштабний перехід Китаю від планової економіки до соціалістичної ринкової, ініційований Ден Сяопіном після кризи маоїзму. Вона базувалася на залученні іноземних інвестицій, створенні вільних економічних зон, децентралізації та розвитку сільського господарства. Це призвело до економічного зростання, перетворення КНР на другу економіку світу та подолання бідності [141].

ці свої пісні Ши Гуаннань згодом справедливо отримує почесні звання, зокрема – «Співак епохи» і «Народний музикант». Пісенна творчість Ши Гуаннаня в ті часи часто охоче відкликається й на важливі культурні чи інші суспільні заходи і події. Так, він пише спеціальний твір на відкриття китайсько-японського молодіжного фестивалю дружби, а саме – «Пісню дружби, що летить у XXI століття» [163; 173; 181].

Отже, найбільш яскраво пісенна творчість Ши Гуаннаня розквітається саме у другій половині 1970-х років, тобто після завершення Культурної революції та настання «добы відлиги і відкритості», що принесла з собою певну лібералізацію не тільки в суспільне життя, а й в музичне мистецтво також. А це відразу ж позначилося й на жанровій сфері китайської пісні, зокрема на актуалізації жанру так званої художньої пісні. Так, одна з пісень Ши Гуаннаня – «Пісня тостів» - відразу ж поширилася по всій країні, захопила мільйони слухачів та стала справжньою «народною» піснею для цілого покоління китайців [159; 173].

В останнє десятиліття свого життя Ши Гуаннань помітно змінює жанрове поле своєї творчості, починаючи активно працювати в рідкісній монументальних жанрів. В цей час він створює балет «Легенда про білого Змія», мюзикли, а також дві опери («Скорбота за померлими» та «Цюй Юань»), в яких «...виразно поєднуються національні пісенні традиції Китаю з композиційними й драматургічними канонами сучасного європейського оперного мистецтва. І саме опера «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня найбільш яскраво демонструє цей художній синтез в жанровій площині видовищних мистецтв» [126, с. 139].

Зрозуміло, що ці оперні твори Ши Гуаннаня, написані ним в останній період його творчості, стали найвидатнішими мистецькими досягненнями композитора. Опера «Скорбота за померлими» була створена ним в 1981 році на основі поеми Лу Сюня – відомого письменника і класика китайської літератури. Опера ж «Цюй Юань» являє собою масштабний епічний сценічний твір, сповнений глибоким національним змістом. Як підкреслюють дослідники,

про написання цієї опери митець виношував думки ще у часи свого навчання в консерваторії, але реалізувати цю ідею він зміг лише в 1990 році. Саме ця опера і стала останньою творчою роботою композитора, тобто своєрідною «лебединою піснею» [159; 163; 173].

У 1980-ті роки кар'єра Ши Гуаннаня розвивається доволі успішно. Залишаючись протягом свого життя переважно аполітичним, він все ж таки вступає у 1984 році до лав Комуністичної партії Китаю. Через рік, тобто в 1985 році Ши Гуаннаня обирають на посаду одного з віце-президентів Асоціації китайських музикантів. У 1986 році митець був обраний заступником головного керівника Всекитайської федерації молоді, де він на цій посаді мав надавати творчі поради й консультації багатьом молодим митцям – музикантам, композиторам, поетам, співакам. А в 1987 році Ши Гуаннань бере участь у черговому Національному з'їзді Комуністичної партії Китаю як один з найкращих представників китайської літератури і мистецтва того часу [152; 163; 173; 181].

Посівши різні почесні посади в творчих і громадських товариствах Ши Гуаннань, разом з тим, відмовлявся від неодноразових пропозицій зайняти офіційні керівні крісла в сфері управління культурою, вважаючи їх реальною перешкодою для успішного продовження своєї творчої діяльності. Така позиція повністю збігалася з внутрішнім світобаченням Ши Гуаннаня та характеризувала його як справжнього митця, далекого від бюрократичних справ. Дослідники музичної творчості композитора (зокрема Лі Шусі), спираючись на різноманітні джерела і відгуки сучасників, відмічають такі риси його характеру, як неймовірну скромність на тлі величезної популярності, бездоганну невибагливість і простоту, принципову чесність в людських стосунках і у власні творчості [159].

Ще одним кроком на шляху всенародного визнання музичної творчості Ши Гуаннаня стало проведене у 1985 році Всекитайське народне голосування за визначення найулюбленіших молодіжних пісень. Таким чином, було визначено тридцять найкращих пісень, серед яких три виявилися написаними

Ши Гуаннанем [159; 163; 173; 181]. Дослідники творчості композитора про велике поширення його пісень серед широких мас населення Китаю того часу фіксували наступне: «Його ім'я та мелодії почали розповсюджуватися як лісова пожежа. Сьогодні скрізь де є люди лунають пісні Ши Гуаннаня...» [159, с. 10].

Епоха реформ і відкритості, що прийшла на зміну Культурній революції, як відомо, створила широченні можливості для ознайомлення, вивчення й опанування молодими китайськими митцями багатого досвіду різних напрямів сучасної європейської культури і мистецтва та окреслила цілу тенденцію в творчості китайських митців під назвою «вестернізація». В цій ситуації багато молодих творців намагалися не лише освоювати західний культурний досвід, а й свідомо залишалися жити й працювати в країнах Європи і Америки. Погляд Ши Гуаннаня, для якого патріотична тематика була безкомпромісно домінуючою в його творчості, на можливість переїзду до іншої країни був очевидним: «За останні кілька років багато наших музичних талантів виїхали за кордон. Моє коріння в Китаї. Хоча життя тут трохи складніше, я можу писати пісні для цілого мільярда людей...» [173, с. 14].

Крім того, митець й негативно ставився до тенденцій відвертої комерціалізації мистецтва, що поступово почали проростати в китайській культурі 1980-х років. Ши Гуаннань не піддавався спокусам створити щось «поверхневе» навіть якщо це могло принести йому значні доходи. Навколо його творчості в той час навіть виникла неймовірна ситуація, при якій виконавці пісень Ши Гуаннаня здобували собі славу, відомість і високі гонорари, а сам композитор залишався фінансово не віддячений [152; 159; 173].

Незважаючи на височенну популярність пісень Ши Гуаннаня по всій країні дослідники його творчості відзначають неймовірно малу кількість проведених великих авторських концертів протягом життя композитора. Вони пояснюють це, з одного боку, принциповою відсутністю менеджерського хисту в самого Ши Гуаннаня, який і не намагався спеціально втілювати таку діяльність, а з іншого – підкреслюють складність організації великих авторських концертів, пов'язану насамперед з фінансовою стороною,

неможливістю передоплати Ши Гуаннанем оренди концертних майданчиків [152; 159; 173].

За все життя музиканта, як відзначає дослідниця Лі Шусі, було проведено лише чотири таких концерти [159, с. 12]. Та навіть ці концерти було організовано не самим Ши Гуаннанем, а різними спільнотами – від його учнів, й до офіційних творчих спілок. Так, один з перших таких концертів відбувся в м. Пекіні, в загальноосвітній школі, в якій провів роки свого навчання тодішній школяр Гуаннань. Його організацію взяли на себе друзі митця, які навчалися з ним в цій школі у той час. Зрозуміло, що офіційним організатором цього заходу виступила первинна комсомольська організація цієї школи. Інші два концерти відбулися в мм. Тяньцзіні і Ухані. Вони відбулися за сприяння певних громадських об'єднань цих міст, зокрема за підтримці місцевого відділення Асоціації китайських музикантів (Тяньцзінь) та Молодіжної спілки м. Ухань [там само].

Найбільш резонансним з цієї серії концертів виявився авторський концерт Ши Гуннаня в м. Гуанчжоу, до організації якого долучилися не тільки представники місцевої влади, а й деякі культурні організації та навіть виробничі кампанії. Так, сам Ши Гуаннань згадував про цей концерт як приємні, так і й не зовсім приємні свої відчуття. Останні з'явилися в нього в той момент, коли митець побачив на сцені всеохоплюючу рекламу відомої цигаркової фірми «Marlboro» та усвідомив, що зараз він своєю творчістю рекламує й пропагує шкідливі для здоров'я людей звички. Разом з тим, в цьому концерті брали участь дуже відомі китайські співаки (зокрема, Ху Сунхуа, У Яньцзе, Ло Тяньчань, Ян Хунцзі, Дун Веньхуа та ін.), які своїм виконанням пісень Ши Гуаннаня також активно сприяли їх розповсюдженню й подальшій популярності [173, с. 14-15].

Ши Гуаннань пішов з життя передчасно, у розквіті своїх творчих сил, не доживши до свого 50-річчя декілька місяців. Це сталося в квітні 1990 року, внаслідок крововиливу в мозок під час його роботи над завершенням опери «Цюй Юань» [152; 154; 159; 163; 173]. На прохання дружини композитора

щодо вшанування творчості Ши Гуаннаня керівництво країни здійснило декілька заходів, зокрема розпочало підготовку до видання повного зібрання пісень композитора та поставило питання про постановку опери «Цюй Юань» [159, с. 17]. Крім того, до дня 50-ти річчя митця (а саме 23 серпня 1990 року) в Пекінському столичному театрі було проведено концерт вокальної музики Ши Гуаннаня. Музичні критики згадують цей концерт як той, що пройшов у переповненій залі і з великим емоційним наповненням: «На цьому концерті зібралося багато видатних письменників, хореографів, диригентів, артистів і співаків, у тому числі його близькі друзі, його учні і навіть волонтери, які не знали Гуаннаня, але прийшли лише через його репутацію і не вимагали жодної компенсації. Сильний склад концерту та багатий репертуар також розкрили характер Гуаннаня» [152, с. 8].

Після смерті митця, на знак визнання його величезного внеску в музичну культуру Китаю, його ім'я було вшановано низкою нагород і пам'ятних заходів, зокрема – присвоєнням почесних звань: «Народний музикант» (найвищої відзнаки в сфері музики в Китаї) та «Співак епохи»; присвоєння його ім'я Скверу і Концертній залі в місті в Чунціні в провінції Цзіньхуа та консерваторії Чжецзянського педагогічного університету тощо; проведенням на його честь пам'ятних концертів, наукових конференцій і симпозіумів тощо [181]. Так, у 2017 році в Чжецзянському педагогічному університеті були проведені симпозіум і наукова конференція під назвою «Музична творчість і виконавська майстерність Ши Гуаннаня». Згодом, біля входу до концертної зали імені Ши Гуаннаня в Чунціні видатному композитору було встановлено бюст. Визнання керівництвом країни музичної творчості митця та його внеску у розвиток китайської національної культури засвідчує й інший факт, а саме: внесення ім'я Ши Гуаннаня (єдиного представника з кола композиторів) у список «Сто піонерів реформ», що відбулося у 2018 році на святкуванні Комуністичною партією Китаю 40-ї річниці проведення політики реформ і відкритості [163; 173; 181].

Оцінюючи значення і внесок Ши Гуаннаня в музичну культуру Китаю відомий китайський музикознавець Ван Юхе зазначає, що: «...Ши Гуаннань присвятив своє життя створенню ліричних пісень і опери. В естетичному аспекті він намагався дотримуватися принципу створення мистецтва, що має бути зрозумілим кожному. Цьому сприяли його тверді погляди на музичну творчість, які він мужньо й непохитно відстоював, у тому числі, й у тяжкі часи. Це сприяло формуванню його неповторного художнього стилю. Тому звання «Народного музиканта», яким його було удостоєно, є більше ніж заслуженим» [149, с. 33]. А інший музикознавець – Гао Чжаньсян, в цьому аспекті відзначає: «Музичне мистецтво Ши Гуаннаня завжди глибоко вкорінене в ґрунті його власної нації. Роботи Гуаннаня іноді мають дуже високий рівень технічної майстерності, особливо у створенні двох грандіозних опер «Скорбота за померлими» і «Цюй Юань», він залучав багато нових прийомів, але музичні матеріали, які він використовував, музичні мелодії, які він створював, і музичні емоції, які він виражав, впливали з сутності національної культури. Тому «національніє» становить характерну рису творчого шляху Ши Гуаннаня» [152, с. 8].

Отже, композиторська творчість Ши Гуаннаня, відомого китайського митця і музично-громадського діяча в національній музичній культурі Китаю другої половини ХХ століття, відзначна значним особистим внеском. Й насамперед – у розвиток жанру популярної пісні, збагативши її новими стильовими рисами і властивостями. Внесок композитора у музичну культуру Китаю другої половини ХХ століття також яскраво відзначений і його творчим доробком в сферу інших академічних жанрів, зокрема жанру опери, балету, інструментального концерту, жанрів камерної інструментальної і вокальної музики.

Уся композиторська творчість Ши Гуаннаня, з точки зору жанрово-стильового її наповнення, ясно поділяється на декілька життєвих періодів, які відзначені очевидним домінуванням в них тих чи інших музичних жанрів.

Отже, вирішуючи одне з поставлених завдань в даній дисертації, пропонуємо концепцію жанрово-стильової *періодизації* музичної творчості Ши Гуаннаня, яка логічно формується у вигляді чотирьох блоків-періодів його творчої біографії.

Перший період творчості Ши Гуаннаня можна характеризувати як *допрофесійний*. Він охоплює дитинство й ранні юнацькі роки митця й простягається до 1956 р. (тобто до моменту вступу в музичний коледж). Цей період характеризується музичним аматорством юного Ши Гуаннаня, що фокусується у жанрах дитячої і популярної пісні, а також першими спробами створення музичних творів в інструментальних жанрах (пісня «Весна йде», фортепіанна п'єса «Потік» й ін.).

Другий період (1957 – початок 1960-х рр.) – можна класифікувати як період *професійного становлення* молодого композитора. Це час його навчання в музичному коледжі та консерваторії на композиторському відділенні. За жанровою спрямованістю цей період творчості Ши Гуаннаня можна відзначити як *різножанровий*. Адже навчаючись на композиторському відділенні молодий автор опановує різні музичні форми і жанри (це: струнний квартет, інструментальні й оркестрові п'єси, зокрема п'єса для оркестру «Дівчинка, що розбила чашку» та скрипкова п'єса «Берег річки Жуй Лу», а також різні пісні).

Таблиця 1

Жанрова періодизація музичної творчості Ши Гуаннаня

Період	Час	Назва	Жанрове домінування	Творчий доробок
Перший	до 1956 р., тобто дитинство й ранні юнацькі роки	Допрофесійний	Жанри дитячої і популярної пісні, перші спроби в жанрах інструментальної мініатюри	Пісня «Весна йде», фортепіанна п'єса «Потік» й ін.
Другий	1957 – початок 1960-х років; час навчання в коледжі і консерваторії	Професійного становлення (різножанровий)	Жанри інструментальної й оркестрової мініатюри, пісні	Струнний квартет, інструментальні й оркестрові п'єси (п'єса для оркестру «Дівчинка, що

				розбила чашку», скрипкова п'єса «Берег річки Жуй Лу»), а також різні пісні
Третій	початок 1960-х – 1970-ті роки	Творчої активності (пісенний)	Жанр пісні	Пісні: «Прем'єр-міністр Чжоу, де ти?», «Пісня тостів», «Білі пір'я обіцяють кохання», «Виноград у Турфана дозрів», «Якщо ти хочеш мене знати», «На полі надії», «Ніжна земля» та ін.
Четвертий	1980-90-ті роки	Період творчої зрілості	Великі й монументальні жанри (опери, балет, концерт)	опери «Скорбота за померлими» та «Цюй Юань», балет «Легенда про білого змія», фортепіанний концерт й ін.

Третій період (початок 1960-х – 1970-ті рр.) – характеризується як період *творчої активності* Ши Гуаннаня, що припадає і на часи Культурної революції, і на початок політики «реформ і відкритості» в китайській державі. За жанровою спрямованістю цей період можна визначити як виключно *пісенний*. Адже саме в цей час митець у своїй творчості концентрується саме на жанрі пісні та створює велику кількість найбільш вдалих і відомих своїх пісень («Прем'єр-міністр Чжоу, де ти?», «Пісня тостів», «Білі пір'я обіцяють кохання», «Виноград у Турфана дозрів», «Якщо ти хочеш мене знати», «На полі надії», «Ніжна земля» тощо).

Четвертий період (1980-90 рр.) – можна характеризувати як період *творчої зрілості* Ши Гуаннаня. Адже в цей час композитор відчуває свою творчу насиченість пісенними жанрами та переорієнтовується на роботу з великими й монументальними жанрами академічного музичного мистецтва (опери «Скорбота за померлими» та «Цюй Юань», балет «Легенда про білого змія», фортепіанний концерт й ін.).

Більш наочно жанрову періодизацію музичної творчості Ши Гуаннаня можна простежити в наступній таблиці (див. Таблицю 1).

1.3. Пісенна творчість Ши Гуаннаня як стильова детермінанта формування його оперного доробку

Пісенна творчість в музичній спадщині Ши Гуаннаня посідає не просто важливе й домінуюче місце. Як вже зазначалося, митець писав пісні фактично протягом всього свого життя і саме пісня привела його в коло найвідоміших композиторів Китаю ХХ століття. Але в контексті вивчення оперного доробку Ши Гуаннаня, що передбачено визначеною метою даного дисертаційного дослідження, постає необхідність більш ретельного розгляду й пісенної творчості цього композитора, що обумовлено наступними причинами. По-перше, саме тривала багаторічна діяльність Ши Гуаннаня в жанрі пісні й підготувала звернення митця в більш зрілому його віці до значно масштабнішого вокально-сценічного жанру, яким є опера. По-друге, такий аналіз надає можливість відстежити стильову динаміку музичної творчості Ши Гуаннаня (від різножанрових пісень й до опери) а також виявити стильовий зв'язок та вплив його пісенної творчості на оперну.

Як відомо, в китайській пісенній культурі майже до середини ХХ століття домінуючим жанром залишалася народна пісня, що являла собою пісенні зразки різноманітних регіонів і субетносів країни. Здебільшого вони народжувалися і функціонували в сільській місцевості, хоча міська побутова пісня, як різновид народної пісні, була представлена в традиційній музичній творчості Китаю також доволі широко. Але в 1930-40-ві роки, й особливо після проголошення Китайської народної республіки, значного поширення отримують інші пісенні різновиди, зокрема революційна пісня, патріотична пісня, політична пісня, військова пісня й ін. Всі вони увібрали в собі значний вплив і певні риси жанру радянської масової пісні у зв'язку з тісними в ті часи державними, політичними й культурними взаємовідносинами між Радянським Союзом і КНР.

Слід відзначити, що з проголошенням КНР багато музичних зразків радянської масової пісні були запозичені для вжитку їх в китайському

суспільстві. Вони перекладалися на китайську мову, видавалися великими накладками та залучалися до використання в широких лавах суспільства. У свою чергу китайські композитори того часу також накопичили значний пісенний загал, основною тематикою якого стали: революційна (класова) боротьба китайського народу, визвольна його боротьба проти зовнішніх загарбників, любов до власної батьківщини, підтримка бойового духу китайського народу і його визвольної армії тощо. Серед найбільш відомих авторів цього пісенного прошарку слід відзначити таких композиторів, як Хуан Цзи, Сі Сінхай, Чень Тянь Хе, Лю Сюеань, Хе Лутін та ін. [147; 150; 187]. Всі вони сприяли формуванню нового жанру масової пісні, яка мала бути «...відкритою і зрозумілою для всіх людей, незалежно від професії та віку» [159, с. 13].

Разом з тим, з середини ХХ століття починає формуватися й інший напрям пісенної творчості, який не був пов'язаний з революційно-політичною тематикою та отримав назву «художня пісня» [109]. Цей пісенний напрям не тільки вирізнявся певною жанровою характерністю (лірична пісня, романс, арія й ін.), а й відверто випромінював стильові риси європейської вокальної музики. І це не випадково, оскільки авторами таких пісень здебільшого ставали ті китайські композитори, які у свій час отримали музичну освіту за кордоном. Серед них – Цин Чжу, Хуан Цзи, Сяо Юймей, Чжао Юаньчжень та ін. Сам термін «художня пісня» запропонував один з родоначальників цього жанру Сяо Юймей [109].

Музикознавці відмічають, що цей жанр в музичній культурі Китаю виник внаслідок власної інтерпретації китайськими композиторами певних академічних жанрів західноєвропейської вокальної музики [109; 113; 159]. Як і в багатьох вокальних творах європейських композиторів ХІХ – початку ХХ століть (а саме – Ф. Шуберта, Ф. Шумана, Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова й ін.) в китайській художній пісні значно посилюється роль акомпануючого фортепіано у формуванні загального музичного образу, що виводить його на рівноправний художній рівень поруч з іншими двома основними складовими – поезією і вокальною партією.

Повертаючись до пісенної творчості Ши Гуаннаня відзначимо, що він є автором понад три сотні пісень (сольних, хорових, арій тощо) понад сто з яких були видані в різні часи в різних збірниках та здобули широку популярність в китайському суспільстві. Серед нотних збірників автора слід відзначити насамперед такі: «Пісні, створені Ши Гуаннанем», «Сто одна пісня, створена Ши Гуаннанем». Крім того, він є автором й п'яти вокальних (пісенних) циклів, зокрема «Вірші героїв революції», «У великій родині Батьківщини», «Натхненні краєвидами Юньнані», «Китайські мелодії», «Морський гімн кохання» [152; 154; 173; 181].

Як вже відзначалося, митець почав писати свої пісні ще у дитинстві, а в часи свого навчання в консерваторії його власній пісенній творчості сприяла активна участь у фольклористичних експедиціях, в яких Ши Гуаннань збирав і досліджував народно-пісенну творчість різних субетносів китайської держави. І саме народна пісня стала для нього основним джерелом творчого натхнення, про також відмічають й китайські музикознавці: «Протягом свого короткого творчого шляху композитор із великим ентузіазмом збирав і аналізував народну музику різних етнічних груп і регіонів нашої країни... Відразу ж тема народної пісні підіймала в композитора творчий порив, вона входила у співзвучність із великим масивом накопиченого музичного матеріалу і, в решті-решт, після ретельної обробки набувала власної плоти й крові, власної мови, реалізованої вже на папері» [176, с. 6].

На початку своєї пісенної діяльності Ши Гуаннань не позбувся впливу відвертої політизації на свою творчість. І це зрозуміло, враховуючи суспільно-політичну атмосферу того часу (особливо в період Культурної революції), в якій знаходилася вся культура країни. Разом з тим, в цій політизації в пісенній творчості композитора найголовніший акцент простежується в реалізації в ній тематики Батьківщини, що засвідчує в поглядах автора його палку любов до свого народу і країни, а не вимушений конформізм і пристосуванство. Цією тематикою, яка є повністю природною для менталітету китайського народу, наповнені такі пісні Ши Гуаннаня, як «Бий в бубон і співай пісню», «Білі пір'я

обіцяють любов», «Прем'єр-міністр Чжоу, де ти?», «На полі надії», «Ласкава земля» та ін. [159; 173; 181]. Як ми пам'ятаємо з попереднього (біографічного) підрозділу дисертації, саме за ці пісні композитор отримував критичних нападів з боку опонентів у часи Культурної революції.

Інша стежа жанрового наповнення пісенної творчості Ши Гуаннаня – створення ліричних пісень як жанрового різновиду китайської художньої пісні. Композитор створив значну кількість пісень ліричного змісту, в яких щиро висвітлюється любовна лірика, тема кохання між чоловіком і жінкою, а також оспівування високих ідеалів звичайного людського буття – дружби, життєвих радощів, щастя. В переліку цих пісень – «Турфанський виноград дозрів», «Мелодія бамбукової флейти під місячним сяйвом», «У гірському селі є прекрасна легенда», «Якщо ти хочеш мене знати», «Квіти рожевого персика та ніжна зелена верба» та ін. Музикознавці відзначають вагомість творчості Ши Гуаннаня в напрямку створення ліричної пісні як жанрового різновиду китайської художньої наступним чином: «Його ліричні пісні мали найглибший вплив на музичне життя китайського народу протягом останніх двадцяти років... Саме ліричні пісні Ши Гуаннаня стали культовими для покоління людей 1970-80-х років» [149, с. 29]. Також стосовно пісенного доробку композитора, створеного в зазначений період, дослідниця Ван Юйхе наголошує, що «...Ши Гуаннаню протягом 1970-80-х років вдалося створити новий музичний стиль сучасної китайської нації» [148, с. 48].

Одним з принципів, яким користався митець під час своєї творчої роботи було дотримання виваженого балансу, в якому музичний матеріал, з одного боку, мав бути максимально оригінальним і високохудожнім, а з іншого – бути доступним і легко сприйматися широкими колами слухачів. В цьому сенсі Ши Гуаннань підкреслював, що орієнтуватися виключно на естетичні уподобання високо освіченого слухача неможна. Треба думати про масову аудиторію і створювати таку мелодію, яка буде до сподоби багатьом людям [159, с. 9]. Так деякі пісні автора (наприклад, «Найкрасивіший гімн на вечірку», «Везли коня в село» та ін.), з їх щирою мелодійністю і співочою якістю дуже швидко

запам'ятовуватися, отримали високу популярність серед широкого загалу слухачів.

Саме в жанрі ліричної пісні найбільш яскраво і характерно проявився мелодизм Ши Гуаннана, його талант створювати виразні й поетичні мелодії, здатні передавати теплоту життя і спілкування простих людей, їх суспільні настрої і почуття. Все це митець вміло трансформує крізь призму власних переживань, що знаходяться в гармонійному співзвуччі із загальнолюдськими цінностями і почуттями. «Завдяки природному своєму ліричному таланту Ши Гуаннань зумів наповнити глибокою поезією високі почуття і серйозні теми та вдало втілити їх у яскравій художній формі» [159, с. 9-10]. У цьому плані Ши Гуаннань став прямим продовжувачем розвитку традицій жанру китайської художньої пісні, яскравими творцями якого в музичній культурі XX століття були такі автори, як: Ні Ера, Чжао Юаньреня, Хуан Цзи, Сіань Сінхая, Чжан Шу тощо.

Іншою рисою композиторської творчості Ши Гуаннаня є міцний інтонаційний зв'язок з народним пісенним мелосом, що характеризує вокальні твори митця як глибоко національні. Така властивість сформувалася у Ши Гуаннаня в результаті ретельного вивчення ним у свій час народної музичної творчості, інтонаційні паростки якої яскраво проросли під час творчого опрацювання і набули неповторного авторського звучання вже в кінцевих пісенних формах. Саме ця риса дозволила виокремити в творчості композитора цілу низку пісень з яскраво вираженим жанровим началом народної пісні. Так, риси народної пісні можемо спостерігати в таких творах автора, як: «Виноград Турфану дозрів», «Мелодія бамбукової флейти під місячним сяйвом», а також в патріотичній пісні «Грай в бубон та співай пісню» й ін.

Розглянемо далі окремі найбільш відомі зразки пісенної творчості Ши Гуаннаня. Однією з найбільш яскравих пісень цього композитора, що отримала широкої популярності в китайському суспільстві, а також відповідної належної уваги з боку музикознавців, є пісня *«Бий в бубон та співай пісню»*. Історія її створення сягає часів Культурної революції, а саме – 1972 року [173; 181].

Від самого початку мелодія, створена для цієї пісні була написана Ши Гуаннанем як музичний супровід для танцювальної композиції відомого в Китаї хореографа Цзя Цзогуана під назвою «Дикі гуси летять високо». Згодом композитор на основі цього музичного матеріалу пише окрему пісню. Саме в цей час відбувається творче зближення Ши Гуаннаня і Цзя Цзогуана, яке призводить до тривалої співпраці. Композитор створює звукові доріжки до різних танцювальних постановок цього відомого хореографа. Як вже говорилося раніше, в цей час Ши Гуаннань працює в Тяньцзіньському театрі пісні і танцю, що вимагає від нього створення окрім всього іншого також і танцювальної музики, що стало природним приводом творчої співпраці з Цзя Цзогуаном. Крім того, обох митців об'єднувала й ще одна діяльність – збір і дослідження фольклорного матеріалу, тобто, Ши Гуаннань збирав народні пісні, а Цзя Цзогуан, збирав і досліджував народні танці [152; 163; 173].

Текст пісні «Бий у бубон і співай пісню» визначає основний її настрій і характер, пов'язаний з картинами життя звичайного народу. Такі картини Ши Гуаннань з особливою любов'ю переломлює в літературному і музичному планах цієї пісні. Твір «Бий у бубон і співай пісню» характеризується «...розгорнутими поетичними текстами, які детально описують діяльність людей, їх тісний зв'язок з природою, містять багато яскравих поетичних образів... Пісня, передаючи радість людей, які пережили багато горя, сповнена вірою у світле майбутнє» [159, с. 11].

У самій назві пісні фігурує образ барабану, який є одним з головних ударних інструментів у національній музичній культурі Китаю, та не лише художньому плані, а й в семантичному. Адже з давніх-давен цей інструмент у фольклорі багатьох азійських народів є наділеним певним сакральним сенсом і використовувався в їх культовій і обрядовій сферах багато століть. Саме тому і в інструментальному вступі пісні, і в її музичному супроводі спостерігається активна ритмічна дія, що апелює до гри на барабанах. Сама ж мелодія пісні, завдяки своїй наближеності до народної музики, є певною мірою простою, але доволі яскравою і такою, що швидко запам'ятовується.

Інша пісня Ши Гуаннаня «*Виноград Турфана дозрів*» написана ним на текст китайського поета Цюй Цуна у 1978 році [181; 186]. Ця пісня розповідає про людське кохання, а отже – її жанрове наповнення спрямовує до різновиду ліричних пісень. Слід відзначити, що в китайській національній культурі попередніх років любовна лірика була якщо не табуована, то помітно обмежена. І саме Ши Гуаннань своїм сміливим творчим зверненням до неї одним з перших порушив цю несправедливу традицію, принаймні в пісенному жанрі. Мелодія цієї пісні за специфікою своєю музичної мови є наближеною до синьцзян-уйгурського пісенного фольклору [173; 186]. З іншого боку – вона, передаючи певною мірою риси жіночої краси, є дуже ліричною і мальовничою. У цій пісні композитор вміло корелює зміст літературного наповнення із засобами музичного супроводу. Так, в момент розповіді про воду (тобто, «набрала талу воду, щоб їх напоїти...») в акомпанементі з'являються різні орнаментальні прикраси, що нагадують плин і буркотіння води. Разом з ліричним характером пісні в ній зберігається й загальна м'яка танцювальність.

В цьому ж 1978 році Ши Гуаннань пише й іншу пісню, що за жанровим спрямуванням можна визначити як політичну пісню. Мова йде про твір «*Пісня тостів*», написаний композитором на слова поета Хань Вея [173; 181; 186]. І якщо пісня «Грай в бубон і співай пісню», яку також за певними рисами можна віднести до політичних пісень, містить в собі яскраво виражений патріотичний стрижень, то «Пісня тостів» являє собою найбільшу концентрацію рис політичної пісні. Звертаючись до історії створення цієї пісні треба зазначити, що вона з'явилася в час припинення Культурної революції та викриття злочинів так званої Банди чотирьох⁵. В цій пісні Ши Гуаннань намагався передати

⁵ «Банда чотирьох» - ідеологічне кліше, що використовується в офіційній китайській пропаганді та історіографії для позначення групи вищих керівників Комуністичної партії Китаю, що висунулися в ході Культурної революції 1966-76 років, які були найбільш наближеними до Мао Цзедуна в останні роки його життя. Згідно з офіційною версією, після смерті Мао члени «Банди чотирьох» мали намір узурпувати вищу владу, але були викриті і заарештовані [141].

радісний настрій китайського народу, який позбувся важких випробувань минулих років і з оптимізмом дивився в своє майбутнє. Саме цей образний зріз, а також яскрава її мелодія сприяли швидкому розповсюдженню цієї пісні в широченних лавах китайського суспільства, що згодом дозволило їй отримати неофіційної характеристики під назвою «ода цілому поколінню» [173; 186].

Разом з тим, «Пісня тостів», маючи значну популярність, не виділяється особливими композиційними ознаками. Вона має звичайну куплетну форму, просту, виразну й у той час доволі енергійну мелодію, побудовану на танцювальній основі [186, с. 217]. Все це вдало передає радісний і оптимістичний настрій. В якості композиційних знахідок в музичному тексті пісні слід відзначити стилізовані вигуки, що прямо апелюють до дій висловлення тостів, при яких передбачається піднімати вгору келих. Також слід відзначити в пісні й її доволі динамічну драматургію, при якій (у тому числі й за рахунок модуляцій і поступового віртуозного насичення) створюється відчуття стрімкого наростання суцільних радощів й оптимістичних настроїв.

Пісня «*На полі надії*» написана Ши Гуаннаем на текст Сяо Гуана у 1981 році, тобто в часи розбудови державної політики «реформ і відкритості» [173; 181; 186]. У цей час розпочинаються серйозні економічні реформи в сільському господарстві країни, і створенням цієї пісні Ши Гуаннань вирішив звернутися до тематики села та її жителів. Перші роки політики «реформ і відкритості» відкрили нові можливості для економіки китайського села, а з ними й перспективи реального й швидкого покращення добробуту селян. Тому пісня, що була присвячена сільській тематиці природним чином сфокусувала в собі яскраве оптимістичне й радісне начало. Композитор свідомо створює в ній образ саме молодого покоління селян як ідеї народження впевненого й заможного майбутнього китайського села, яке працює на благо всієї країни. Драматургія пісні наскрізною ниткою пронизана темою любові до власної Батьківщини.

На відміну від інших своїх пісень, які написані для сольного виконання, для цього твору Ши Гуаннань обирає жанровий різновид саме хорової пісні. І

це також не випадково, адже ідея колективізму, радісної сумісної праці природним чином втілюється в цій пісні й у колективному її музичному виконанні. Літературний текст пісні, створений Сяо Гуаном, не вирізняється особливою поетичною глибиною. Він є доволі простим, але таким, що яскраво описує звичайний побут і життя китайських селян, які добросовісно й впевнено займаються своєю працею [186, с. 221].

Однієї з характерних особливостей цієї пісні є те, що вона повністю пронизана яскравим національним колоритом, властивим музичному фольклору таких різних в культурному плані і північних, і південних провінцій Китаю. Дослідниця Ван Юйхе вділяє в композиційній структурі пісні декілька основних тем: перша – це пристрасний і радісний мотив, що спочатку виникає у вступі пісні та своїм ритмом нагадує традиційну музику південно-західних регіонів провінції Шаньдун; друга тема – смілива й відкрита мелодія, що є втіленням енергійності й оптимізму; третя тема – власне приспів пісні, що являє собою веселий народний танець, оздоблений радісними вигуками та який в композиції пісні постає як головний музичний образ [149].

Пісня *«Прем'єр-міністр Чжоу, де ти?»* належить до когорти патріотичних пісень Ши Гуаннаня і присвячена пам'яті видатного політичного й державного діяча Китаю Чжоу Еньлая⁶ [173; 181; 186]. Цей діяч протягом свого життя здійснив величезний внесок у розвиток своєї держави і тим самим здобув глибоку шану і любов до себе з боку китайського народу. І таку любов Ши Гуаннань зумів передати у своєму вокальному творі: «Вражаюче красивою музикою Ши Гуаннань зумів зворушити серця, висловивши скорботу китайського народу з приводу смерті людини, яка віддала всі свої сили процвітанню Батьківщини, революціонера старшого покоління» [149].

⁶ Чжоу Еньлай (1898-1976) – політичний діяч Китаю, перший голова Державної ради Китайської народної республіки (від моменту її утворення у 1949 році й до своєї смерті); нащадок у 33-му коліні засновника неоконфуціанства Чжоу Дуньї; видатний дипломат, який сприяв мирному співіснуванню КНР із Заходом, одночасно намагаючись не розривати стосунків із Радянським Союзом.

Ши Гуаннань свідомо обрав для реалізації свого задуму в цій пісні тенор, тобто високий чоловічий голос. Адже саме такий голос, з одного боку, є природним втіленням чоловічого начала (як асоціація з головним героєм, якому ця пісня й присвячена), з його цілою гамою якостей – від мужності й героїки, й до глибоких людських почуттів, а з іншого – саме тенор є найбільш тотожним голосом для передачі ліричних образів і характерів [186, с. 229]. В цій глибокій ліриці, якою щиро наповнена пісня, композитор намагався передає ту душевну теплоту і любов, яка склалася до цього діяча в широких верствах китайського населення.

Пісня має складну побудову, оскільки сам літературний текст, покладений в її основу, подається у вигляді розгорнутої розповіді. А тому і драматургія пісні більше нагадує інструментальні форми з іманентними для них засобами і принципами розвитку. Музикознавці трактують цю пісню як «...великий вокальний вірш, написаний у вільному стилі» [149, с. 31]. Цьому сприяють й інші художні чинники, зокрема: метрична нестабільність і часте використання різних розмірів, розгорнутість форми і наскрізний її розвиток, загальна композиційна масштабність (як для пісенної форми) та оповідний характер музичного викладу. Остання риса надає цій пісні явних проявів жару поеми (пісня-поема), рапсодії тощо.

Незважаючи на певною мірою великий розмір і неоднозначність форми, ця пісня сприймається доволі органічно й цілісно. Музичний матеріал, вибудовуючись відповідно до змісту літературного тексту, отримує доволі впевнений і динамічний розвиток. Завершується твір зверненням до самого героя, що передається словами щирої шани і безсмертної пам'яті: «Ти назавжди залишишся там, де сонце сходить. Ти завжди будеш жити в серцях людей».

Природньою еволюцією пісенної творчості Ши Гуаннаня, який накопичив за роки своєї діяльності значний досвід у створенні пісень (у тому числі й вельми різних за своїми жанровими атрибутами), стало звернення композитора до більш розвинених вокальних форм, зокрема до жанру вокального циклу. Ши Гуаннань є автором п'яти вокальних циклів, більшість з

яких написана ним у 1970-ті роки. Як вже зазначалося, це такі музичні твори, як: «Вірші героїв революції», «У великій сім'ї Батьківщини», «Натхненний краєвидами Юньнані», «Китайські мелодії», «Морський гімн кохання» тощо [173; 181].

У цьому переліку неабиякий музикознавчий інтерес викликає вокальний цикл «*Вірші героїв революції*», написаний композитором на тексти авторів, які фактично не являлися професійними поетами, а літературна творчість яких була прямо пов'язана з їх активною революційною діяльністю. Тобто, цей чинник став одним з принципових моментів, що органічно об'єднав поетичні доробки різних авторів-аматорів у єдиний художній твір. Ши Гуаннань для свого майбутнього вокального циклу обрав поетичні тексти Лю Чжунся, Пен Бай, С Тін, Ян Чао, Лю Шаоці, Цюй Цюбай [173].

Ще одним об'єднуючим чинником текстів цих авторів у єдину музично-поетичну драматургію є те, що біографія кожного з них являє собою яскраву сторінку революційної боротьби глибоко ідейної особистості за визволення китайського народу і ця біографія завершилася трагічною долею. Незважаючи на те, що обрані Ши Гуаннанем літературні тексти для його вокального циклу були створені непрофесійними поетами, музичні критики відмічають в них присутність тісного національного й літературного зв'язку з традиціями класичної китайської поезії [149; 159; 173].

Отже, композитор в цьому вокальному циклі не тільки намагається увічнити пам'ять про героїв китайського народу, а й проводить так би мовити міні-інсталяцію життєвого й революційного шляху кожного з цих авторів-героїв, використавши достовірні їх роздуми, одягнені в поетичну риму. Музикознавці справедливо наголошують про тісний ідейний і композиційний зв'язок цього твору Ши Гуннаня із хоровим циклом Д. Шостаковича «Десять віршів на слова революційних поетів» [149]. Вірогідно, що китайський автор міг запозичити у видатного радянського композитора саму ідею використання поезії реальних учасників революційних подій.

Натомість Ши Гуаннань, на відміну від Д. Шостаковича який залучив для створення свого твору виключно засоби акапельного хорового співу, обирає в якості жанрового орієнтиру саме камерно-вокальний ансамбль, тобто сольний спів під інструментальний супровід, що (як ми вже говорили вище) у тому числі стало наслідком його тривалого й доволі плідного досвіду роботи в пісенному жанрі.

Революційна тематика «Віршів героїв революції» визначає й його основне жанрово-пісенне спрямування, зрозумілим чином пов'язане із таким різновидом, яким є китайська революційна пісня. Але з іншого боку, ціла низка якостей і рис, що містить в собі музика цього циклу, розкриває його прямий і міцний зв'язок із китайською художньою піснею. Знов таки, і це по-перше, вагому роль в музичній тканині усіх частин циклу відіграє партія фортепіано, яка є не тільки віддзеркаленням функції акомпанементу, а й виконує значно ширші художні завдання. Зокрема в ній спостерігаємо: розгорнуті інструментальні вступи, програші і завершення; різноплановість і насиченість музичної фактури, у тому числі й елементами віртуозного кшталту; тісний інтонаційний зв'язок із вокальною партією; посилення образної сторони пісень та їх драматургічного розвитку тощо [186].

Інший чинник, що вказує на присутність в циклі жанрових рис художньої пісні – це конкретне визначення композитором різновиду голосу для вокальної партії, а саме – баритону. Являючись чоловічим, але проміжним між тенором і басом, саме цей голос дозволив максимально адекватно втілити композитору його художній задум. З одного боку – створити чоловічі образи мужніх і героїчних людей, передати доблесть і відвагу в їх революційній боротьбі; з іншого – саме баритон володіє і виразною експресією, і одночасно – тембровою теплотою і насиченістю, що є дуже важливим для академічного вокального жанру до якого так близько наближається китайська художня пісня.

Відкривається цикл піснею «*Пройходження Донтінг*», яка написана композитором на вірші Лю Чжунся [186]. Текст пісні містить глибокий ідейно-філософський зміст, що криється в роздумах і осмисленні революціонером

свого життєвого кредо, а саме – боротьби за побудову соціального й справедливого суспільства. Тому закономірним є початок пісні, який відкривається словами: «Я запитую себе – чому я живий?». Характер пісні є задумливо-повільним і споглядальним.

Наступна пісня – «*Селянин пана лає*» – є різким контрастом до попередньої, що криється і в швидкому її темпі, і в самому характері її подачі. Сама назва пісні, що створена на текст Пен Бая, спрямовує до конкретної жанрової наповненості, пов'язаної з сільським фольклором [186]. Це яскрава жанрова замальовка, в якій присутня певна сюжетна театральність. В пісні простежується явна ідейна канва, що спрямована на пропаганду й популяризацію праці в сільському господарстві з її нелегким фізичним навантаженням, але яка є в цілому дуже благородною й важливою сферою діяльності китайського народу.

Третя пісня циклу зветься «*Пісня ув'язненого*». Вона написана Ши Гуаннанем на вірші Є Тінга та являє собою глибокий і розгорнутий монолог героя, його сповідь про трагічні дні перебування у в'язниці [186]. В загальній музичній драматургії ця частина циклу повертає до спокійного характеру роздумів і міркувань (якими була насичена перша пісня циклу), а тому в образному й темповому відношеннях вона також виступає як глибоко контрастна до попередньої (другої) пісні циклу. Емоційно-психологічна забарвленість музичного її матеріалу ґрунтується на чергуванні двох образних сфер – трагічної й піднесено-оптимістичної, що асоціюються з тяготами й гіркотою перебування у в'язниці та вірою в обов'язкове отримання свободи. Задля цього композитор винаходить оригінальне художнє рішення – чергування мінорного й мажорного ладів в межах єдиної тональності.

Четверта пісня циклу «*Померти за праведну справу*» написана на доволі короткий вірш Ян Чао (складає лише дві великі строфи), який передає різні грані емоційного стану головного героя [186]. Музичний матеріал характеризується речитативністю викладу та подається у вільній метриці (тобто без тактових розмірів). Така речитація додатково підсилює його патетику й

активне вольове начало, що вказує на готовність героя продовжувати революційну боротьбу. Завершується пісня гаслом «Ще є натхненні герої!».

П'ята частина циклу зветься «*Доблесна пісня*» та написана на текст одного з найвідоміших китайських революціонерів Лю Шаоці, який згодом став провідним державним і політичним діячем Китайської народної республіки та очолив її у 1960-ті роки [186]. Вірш Лю Шаоці, що був покладений Ши Гуаннанем в основу цієї пісні, являє собою своєрідний рифмований заклик до продовження остаточної боротьби з ворогами китайського народу. Як і сам вірш музичний матеріал пісні сповнений героїки й піднесеної патетики.

Завершується вокальний цикл піснею «*Червоне озеро*», текст якої належить революційному поету Цюй Цюбаю. Зміст тексту концентрує в собі ідеї надії на скоріше настання свободи, рівності й щастя для всіх народів планети: «...нехай звуки щастя разносяться по землі, цивілізація чекає рівного процвітання для всіх» [173, с. 277]. Отже, Ши Гуаннань в своєму вокальному циклі обраними музичними засобами передає власне глибоке переживання революційної поезії китайського народу, її героїчних образів і робить це органічно й художньо виправдано, що свідчить про його композиторський талант, а також про вихід у своїй творчості (після тривалого пісенного періоду) на працю з більш складними музичними драматургіями, однією з яких і є форма вокального циклу.

Завершуючи загальний огляд «Віршів героїв революції» слід також відмітити в них і деякі риси, що більш чітко характеризують музичну мову цього циклу. Залишаючись в межах традиційної для китайської музики ладової системи, що будується на використанні пентатоніки як базового звукоряду (що ріднить стилістику цього вокального циклу з народною піснею), твір яскраво демонструє й прояви західноєвропейської академічної вокальної музики, що насамперед проявляється у відповідній організації компонентів музичної форми, характері і ролі фортепіанного супроводу, загальній стилістичній близькості до музичного романтизму межі XIX-XX століть. Все це надає вокальному циклу «Вірші героїв революції» певної самобутності та, разом з

тим, висвітлює характерні тенденції розвитку китайської камерної вокальної музики, середини другої половини XX століття.

Отже, підводячи підсумок під розглядом пісенної творчості Ши Гуаннаня відзначимо деякі спостереження й узагальнення.

В композиторському доробку Ши Гуаннаня саме пісенний жанр виявляється найбільш важливим і магістральним. Це підтверджує наступне: по-перше, звернення композитора до жанру пісні протягом всього життя (від дитячих років й до своїх останніх днів); по-друге, найбільша кількість творів, написаних Ши Гуаннанем, існує саме в жанрі пісні (понад 300 пісень, більше 100 з них виданих); по-третє, окремі періоди життя Ши Гуаннаня, що охоплюють майже десятиліття, присвячені створенню виключно пісенного доробку; по-четверте, широку суспільну відомість і мистецьку славу Ши Гуаннань здобув саме як творець в жанрі пісні.

Отже, жанрова система пісенної творчості Ши Гуаннаня являє собою сукупність низки жанрових різновидів китайської пісні другої половини XX століття, зокрема:

- а) патріотична (революційна) пісня («Грай в бубон і співай пісню», «Білі пір'я обіцяють любов», «На полі надії» та ін.);
- б) політична пісня («Пісні тостів», «Прем'єр-міністр Чжоу, де ти?»);
- в) лірична пісня як найпоширеніший різновид китайської художньої пісні («Найкрасивіший гімн на вечірку», «Везли коня в село», «У гірському селі є прекрасна легенда», «Якщо ти хочеш мене знати» та ін.);
- г) народна пісня (стилізація) («Виноград Турфану дозрів», «Мелодія бамбукової флейти під місячним сяйвом» та ін.);
- д) популярна пісня («Якщо ти хочеш мене знати»).

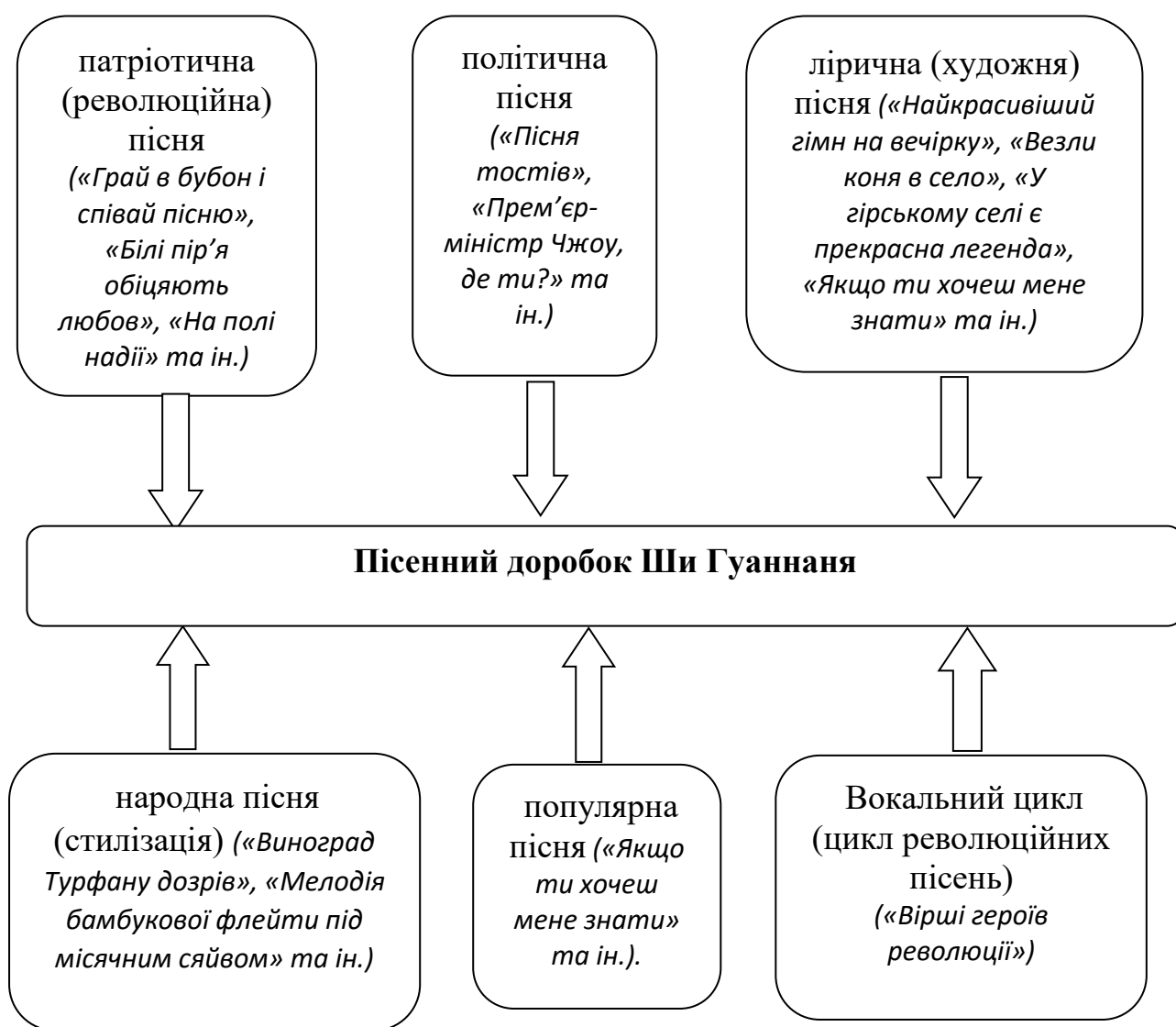
Як окремий жанровий напрям пісенної творчості Ши Гуаннаня можемо виділити й його вокальний цикл «Вірші героїв революції», який було розглянуто вище. З одного боку, його тематика чітко спрямовує твір в річище жанру революційної пісні. З іншого боку, його частини (пісні) об'єднуються й

загальною драматургією, що робить цей цикл дійсно єдиним багаточастинним вокальним твором.

Більш наочно жанрову систему пісенного доробку Ши Гуаннаня можна простежити в наступній схемі (див. Схему 2).

Схема 2

Жанрова система пісенної творчості Ши Гуаннаня



Аналізуючи вокальний доробок Ши Гуаннаня в контексті розвитку його композиторської творчості, можемо відзначити в ній певну жанрову еволюцію, що проявляється в зростаючій динаміці (тобто, від малих до більш розгорнутих жанрів) протягом цієї творчості.

Це спостереження дозволяє визначити три основні фази жанрової еволюції вокальної творчості митця, а саме:

1-а фаза – малі жанрові вокальні форми, тобто пісні (1950-60-ті роки);

2-а фаза – розгорнуті вокальні форми, тобто вокальні цикли (переважно 1970-ті роки);

3-я фаза – жанр камерної опери (1980-і роки).

Не зважаючи на велику кількість створених Ши Гуаннанем пісень в багатьох жанрових різновидах саме в жанрі ліричної пісні найбільш яскраво і характерно проявилася така творча риса композитора як його щирий мелодизм. Ця риса дозволила створювати Ши Гуаннаню виразні й поетичні мелодії ліричних пісень, здатні передавати теплоту життя, настрої і почуття простих людей.

Домінуючою рисою пісенної творчості Ши Гуаннаня є міцний інтонаційний зв'язок з китайським народним мелосом, що характеризує вокальні твори митця як глибоко національні. Така властивість сформувалася у Ши Гуаннаня в результаті ретельного вивчення ним народної музичної творчості, інтонаційні паростки якої яскраво проросли в кінцевих пісенних формах, створених цим композитором.

Величезний (багаторічний і доволі плідний) творчий досвід Ши Гуаннаня саме в пісенній галузі підготував не тільки художньо-технологічну базу для його подальшого звернення до такого масштабного вокально-сценічного жанру яким є опера, а й заклав стильові основи його майбутньої оперної творчості, в якій традиції китайської національної пісенності здобули очевидних проявів.

Висновки до першого розділу

Отже, відповідно до окреслених у вступі дисертації завдань систематизуємо головні висновки і узагальнення щодо здійсненого наукового екскурсу першого розділу роботи.

Підводячи підсумок під аналізом історіографії і джерельної бази даного дослідження ще раз наголосимо, що проблема ґрунтовного висвітлення специфіки взаємодії китайських національних традицій і жанрових канонів європейської класичної опери, представлених в масштабній сценічній композиції відомого китайського композитора Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» залишається не дослідженою, що й актуалізує на її адресу нинішнє наукове звернення.

Таким чином, джерельну базу даного дисертаційного дослідження можна систематизувати таким чином:

Перший блок: Джерела, що присвячені дослідженню історії, сучасного стану і тенденцій розвитку китайської опери в нинішній час, а також різноманітним аспектах художнього функціонування різних жанрових напрямів оперного мистецтва Китаю. За своєю науковою глибиною і об'ємом інформаційного вмісту джерела цього блоку поділено на три групи:

- а) Дисертації, монографії, великі наукові роботи музикознавчого й культурологічного спрямування;
- б) Окремі наукові статті, наукові розвідки, матеріали і тези доповідей наукових конференцій тощо;
- в) Загальна інформація популяризаторського спрямування, що розташована на спеціалізованих і музично-просвітницьких інтернет-ресурсах, а також в періодичних друкованих виданнях (журнали, газети);

Другий блок: Джерела, що присвячені митецькій постаті Ши Гуаннаня та його музичній творчості. У цьому блоці виділяються чотири групи (відповідно до їх форм наукового й інформаційно-аналітичного насичення):

- а) Монографії, великі науково-популярні музикознавчі роботи;

б) Наукові статті біографічного й мистецько-культурологічного спрямування;

в) Інтерв'ю, бесіди, джерела автобіографічного характеру;

г) Загальні інформаційно-довідникові джерела, музичні інтернет-ресурси, додаткові джерела (афіші, буклети, програмки концертів й ін.).

Третій блок: Джерела, що безпосередньо присвячені опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня та різноманітним аспектам її вивчення. У структурі цього блоку можна виокремити також три групи:

а) Наукові статті, окремі фрагменти дисертаційних музикознавчих досліджень, наукові розвідки, матеріали конференцій;

б) Джерела музично-критичного характеру, інші публікації в спеціалізованій і музично-популярній періодиці;

в) Інформаційно-прикладні джерела про оперу та її виконавців (афіші, буклети, програмки вистав, анонси, фотодокументи й ін.).

Отже, композиторська творчість Ши Гуаннаня, відомого китайського митця і музично-громадського діяча в національній музичній культурі Китаю другої половини ХХ століття, відзначає значним особистим внеском. Й насамперед – у розвиток жанру популярної пісні, збагативши її новими стильовими рисами і властивостями. Внесок композитора у музичну культуру Китаю другої половини ХХ століття також яскраво відзначений і його творчим доробком в сферу інших академічних жанрів, зокрема в жанри опери, балету, інструментального концерту, жанрів камерної інструментальної і вокальної музики.

Уся композиторська творчість Ши Гуаннаня, з точки зору жанрово-стильового її наповнення, ясно поділяється на декілька життєвих періодів, які відзначені очевидним домінуванням в них тих чи інших музичних жанрів.

Отже, вирішуючи одне з поставлених завдань в даній дисертації, пропонуємо концепцію жанрово-стильової *періодизації* музичної творчості Ши Гуаннаня, яка логічно формується у вигляді чотирьох блоків-періодів його творчої біографії.

Перший період творчості Ши Гуаннаня можна характеризувати як *допрофесійний*. Він охоплює дитинство й ранні юнацькі роки митця та простягається до 1956 р. (тобто до моменту вступу в музичний коледж). Цей період характеризується музичним аматорством юного Ши Гуаннаня, що фокусується у жанри дитячої і популярної пісні, а також першими спробами створення музичних творів в інструментальних жанрах (пісня «Весна йде», фортепіанна п'єса «Потік» й ін.).

Другий період (1957 – початок 1960-х рр.) – можна класифікувати як період *професійного становлення* молодого композитора. Це час його навчання в музичному коледжі та консерваторії на композиторському відділенні. За жанровою спрямованістю цей період творчості Ши Гуаннаня можна відзначити як *різножанровий*. Адже навчаючись на композиторському відділенні молодий автор опановує різні музичні форми і жанрові моделі (як-от: струнний квартет, інструментальні й оркестрові п'єси, зокрема п'єса для оркестру «Дівчинка, що розбила чашку» та скрипкова п'єса «Берег річки Жуй Лу», а також окремі пісні).

Третій період (початок 1960-х – 1970-ті рр.), – характеризується як період *творчої активності* Ши Гуаннаня, що припадає і на часи Культурної революції, і на початок етапу політики «реформ і відкритості» в китайській державі. За жанровою спрямованістю цей період можна визначити як виключно *пісенний*. Адже саме в цей час митець у своїй творчості концентрується саме на жанрі пісні та створює велику кількість найбільш вдалих і відомих своїх пісень («Прем'єр-міністр Чжоу, де ти?», «Пісня тостів», «Білі пір'я обіцяють кохання», «Виноград у Турфана дозрів», «Якщо ти хочеш мене знати», «На полі надії», «Ніжна земля» тощо).

Четвертий період (1980-90 рр.) – можна характеризувати як період *творчої зрілості* Ши Гуаннаня. Адже в цей час композитор вже відчуває свою творчу насиченість пісенними жанрами та переорієнтовується на роботу з великими й монументальними жанрами академічного музичного мистецтва

(опери «Скорбота за померлими» та «Цюй Юань», балет «Легенда про білого змія», фортепіанний концерт й ін.).

В композиторському доробку Ши Гуаннаня саме пісенний жанр виявляється найбільш важливим і магістральним. Це підтверджує наступне: по-перше, звернення композитора до жанру пісні протягом всього життя (від дитячих років й фактично до своїх останніх днів); по-друге, найбільша кількість творів, написаних Ши Гуаннанем, існує саме в жанрі пісні (понад 300 пісень, з яких більше 100 виданих); по-третє, окремий великий період життя Ши Гуаннаня, що охоплюють майже десятиліття, присвячений створенню виключно пісенному доробку; по-четверте, широку суспільну відомість і мистецьку славу Ши Гуаннань здобув саме як творець в жанрі пісні.

Отже, жанрова система пісенної творчості Ши Гуаннаня являє собою сукупність низки жанрових різновидів китайської пісні другої половини XX століття, зокрема:

а) патріотична (революційна) пісня («Грай в бубон і співай пісню», «Білі пір'я обіцяють любов», «На полі надії» та ін.);

б) політична пісня («Пісні тостів», «Прем'єр-міністр Чжоу, де ти?»);

б) лірична пісня як найпоширеніший різновид китайської художньої пісні («Найкрасивіший гімн на вечірку», «Везли коня в село», «У гірському селі є прекрасна легенда», «Якщо ти хочеш мене знати» та ін.);

в) народна пісня (стилізація) («Виноград Турфану дозрів», «Мелодія бамбукової флейти під місячним сяйвом» та ін.);

в) популярна пісня («Якщо ти хочеш мене знати»).

Аналізуючи вокальний доробок Ши Гуаннаня в контексті розвитку його композиторської творчості, можемо відзначити в ній певну жанрову еволюцію, що проявляється в зростаючій динаміці (тобто, від малих до більш розгорнутих жанрів) протягом цієї творчості.

Це спостереження дозволяє визначити три основні фази розвитку вокальної творчості митця, а саме:

1-а фаза – малі жанрові вокальні форми, тобто пісні (1950-60-ті роки);

2-а фаза – розгорнуті вокальні форми, тобто вокальні цикли (переважно 1970-ті роки);

3-я фаза – монументальні жанри, тобто камерна опера (1980-і роки).

Незважаючи на велику кількість створених Ши Гуаннанем пісень в багатьох жанрових різновидах саме в жанрі ліричної пісні найбільш яскраво і характерно проявилася така творча риса композитора як його щирий мелодизм. Ця риса дозволила створювати Ши Гуаннаню виразні й поетичні мелодії ліричних пісень, здатні передавати теплоту життя, настрої і почуття простих людей.

Домінуючою рисою пісенної творчості Ши Гуаннаня є міцний інтонаційний зв'язок з китайським народним мелосом, що характеризує вокальні твори митця як глибоко національні. Така властивість сформувалася у Ши Гуаннаня в результаті ретельного вивчення ним народної музичної творчості, інтонаційні паростки якої яскраво проросли в кінцевих пісенних формах, створених цим композитором.

Величезний (багаторічний і доволі плідний) творчий досвід Ши Гуаннаня саме в пісенній галузі підготував не тільки художню й композиційно-технологічну базу для подальшого звернення до такого масштабного вокально-сценічного жанру яким є опера, а й заклав стильові основи його майбутньої оперної творчості, в якій традиції китайської національної пісенності здобули очевидних проявів. А щирий і виразний пісенний мелодизм став однією з характерних стильових ознак багатьох арій і музичних номерів його опери «Скорбота за померлими».

РОЗДІЛ 2. ОПЕРА «СКОРБОТА ЗА ПОМЕРЛИМИ» ШИ ГУАННАНЯ ЯК ПРИКЛАД СИНТЕЗУ НАЦІОНАЛЬНИХ І ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ В КИТАЙСКОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ОСТАНЬОЇ ЧВЕРТІ XX СТОЛІТТЯ

2.1. Історія створення та сюжетна основа опери «Скорбота за померлими»

Шлях Ши Гуаннаня до створення опери «Скорбота за померлими» не був швидким і спонтанним. Композитор мріяв написати власний оперний твір ще з юнацьких часів, про що свідчать факти його творчої біографії. Але, навчаючись в консерваторії й отримуючи теоретичні знання в галузі академічної музики, Ши Гуаннань бачив для себе інший художній орієнтир, що відрізнявся від жанру традиційної китайської опери. Він бажав створити класичні китайські опери на кшталт доробків Моцарта, Пуччіні, Чайковського тощо, та з цього приводу наголошував: «Наше покоління повинно взяти на себе цю важку відповідальність... Наша нація повинна виділятися серед світу, а наша музика та мистецтво також повинні виділятися серед світу» [173, с. 245].

Пізніше, коли Гуаннаню запропонували написати народну оперу, яка б знайшла популярність в широких колах, композитор відповів: «Ні, я хочу написати твір, який можна було б винести на світову музичну сцену. У нашій країні так багато видатних вокальних виконавців, які за останні роки отримали нагороди на міжнародних конкурсах, але всі їхні роботи – це опери, написані іноземцями. Я хочу, щоб вони виграли нагороди, співаючи опери, написані китайцями» [173, с. 245].

Перші думки про створення власної опери почали з'являтися у Ши Гуаннаня ще в часи його навчався в середній школі. Саме тоді він вперше побачив сценарій драми Го Моруо «Цюй Юань», який дуже привабив його яскравими персонажами, барвистістю, загальною грандіозністю сюжету та який вже почав формуватися музично в уяві майбутнього композитора. Такі думки

Ши Гуаннаня частково реалізувалися під час його навчання в Тяньцзінській консерваторії, коли він представив у вигляді своєї дипломної роботи фрагмент драми Го Моруо як хоровий твір [173; 175; 184].

Навчаючись в консерваторії та опановуючи оперний досвід світових композиторів-класиків молодий Ши Гуаннань ще більше захоплюється ідеєю написання національної опери, що призвело його до участі у колективній роботі (разом зі своїми однокурсниками) над оперою «Пожежа». Не зважаючи на те, що ця робота була залишена, як кажуть, на півдорозі, все ж таки вона стала для Гуаннаня першою спробою власної оперної творчості [там само].

Ще однією спробою звернення до оперного жанру у власній творчості став для Ши Гуаннаня 1974 рік, коли він, працюючи у сільській місцевості, почав виношувати задум створення опери на історичну тематику «Цюй Юань». На той час цей задум не зрушився з місця, оскільки сама ідея цієї опери за політичними мотивами не вміщувалася в художні канони пануючої ідеології періоду Культурної революції. І лише в 1978 році композитор повернувся до роботи над цією оперою [173, с. 246].

Що стосується опери «Скорбота за померлими», то ідея її створення виникла майже спонтанно. Навесні 1980 року в літературно-мистецьких колах Китаю стартувала масштабна підготовка до святкування 100-річного ювілею від дня народження видатного китайського літератора Лу Сюня. Серед цих меморіальних заходів значна увага була приділена повісті цього письменника «Скорбота за померлою». Таким чином, за цим сюжетом було знято однойменний художній фільм, а Шанхайський балет підготував хореографічну його версію. У свою чергу, Китайський національний театр опери і балету також бажав відзначити ювілей видатного письменника, поставивши на своїй сцені оперну виставу за мотивами його творів. З цією метою головний режисер театру Цяо Юй запросив до співучасті у цьому мистецькому проєкті авторитетного і вже широко відомого на той час композитора, тобто Ши Гуаннаня [98; 173; 175; 184].

Ши Гуаннань серйозно поставився до цієї пропозиції та, як він згадував,

дуже уважно прочитав першоджерело Лу Сюня, переглянув відповідні матеріали та проконсультувався з відомими теоретиками китайської літератури, а також здійснив ретельний аналіз тематики роману, його сюжетної лінії, характеристик і образів головних героїв, художніх виражальних прийомів тощо. У своїй бесіді з майбутніми лібретистами, якими стали Ван Цюань і Хань Вей композитор наголошував, що він хоче: «...зробити кілька проривів у структурі опери та залученні в ній музичних засобів. Перший – це порушити традиційну драматичну структуру дій і сцен, і розгорнути сюжет оригінальної роботи з послідовністю пір року та взаємно пов'язаних з ними сцен, зокрема: «Весна», «Літо», «Осінь». А «Зима» – це розділ опери, який стає в центрі розвитку і уваги всього твору і повинен бути важким, зосереджуючись на поступовому переході головних героїв від їх радості, щастя і любові до розчарування та розриву, показуючи процес різких змін та трагічної атмосфери глибоких драматичних суперечностей...» [173, с. 247].

Далі Ши Гуаннань, пояснюючи лібретистам власне бачення майбутньої музичної драматургії та залучених задля її формування художніх принципів, наголошує: «Музичне оформлення цієї опери має бути створено як сходина з музичними формами, які поступово піднімаються від простих до складних. Тому в «Весні» та «Літі» в основному будуть задіяні легкоприйнятні строфічні форми, а в «Осені» додаються дуети та хори з більшою кількістю варіацій, а в «Зимі» можна буде розташувати довгочастинні арії. Ви можете розташувати ці різні музичні структури в різних частинах. У той же час, повинна бути тематична пісня, яка повторюється протягом всієї опери, щоб дозволити широкій аудиторії піднятися на таку музичну сходинку, що поступово підвищується, несвідомо сприймати різноманітні музичні форми та покращувати свій рівень сприйняття цієї музики» [там само].

Процес написання опери Ши Гуаннанем відбувався протягом восьми місяців, які композитор провів у невеликому бунгало при Китайському національному театрі опери і балету. Увесь цей час митець постійно радився і переглядав матеріал майбутньої опери з театральними режисерами і

сценаристами, консультувався з іншими експертами і фахівцями. Робота над оперою була закінчена влітку 1981 року. А вже у жовтні цього ж року відбулася її прем'єра в Пекінському народному театрі в постановці Ван Цюань і Ю Фу (диригенти опери – Чень Ісінь та Ши Чжіюу). Головні ролі в новій опері виконали відомі китайські оперні співаки Вень Яньцин і Чен Чжи [98; 173; 175].

Прем'єра «Скорботи за померлими» мала величезний успіх. Вона не тільки викликала справжній фурор в професійному музичному середовищі країни, але й привернула величезну увагу широких кіл суспільства. Так, один з дослідників китайського оперного мистецтва у своїй роботі, присвяченій творчості Ши Гуаннаня активно цитує думки фахових експертів і музичних критиків, які ширять виключно позитивними відгуками, наприклад: «Опера «Скорбота за померлими» використовує дуже мало персонажів для інтерпретації складної драми, що відображає прорив і новаторство в традиційній оперній формі... Ця опера перетворює внутрішній монолог і простий ліризм оригінальної повісті Лу Сюня в унікальний ліричний стиль опери, який є сміливою спробою... Ця лірична опера є новаторським і знаковим твором китайської національної опери» [173, с. 248].

Інший відомий китайський музичний критик Цзюй Ціхун про оперу висловився наступним чином: «Опера «Скорбота за померлими» не тільки поклала початок створенню серйозних великих опер у нову епоху, але й, природно, стала шедевром в історії китайської опери. Цілком заслужено бути їй обраною як класика китайської музики XX століття» [175, с. 36]. Новаторство й проривний для китайського оперного мистецтва характер «Скорботи за померлими» відзначили й провідні китайські композитори більш старшої генерації, зокрема такі, як: Лю Цзі, Ши Лемен, Лі Хуаньчжі, а також консерваторський викладач Ши Гуаннаня, професор Су Ся [там само].

Повторна вистава «Скорботи за померлими» відбулася у вересні 1983 року під режисерською опікою Ван Цюаня і Юй Фу (диригенти – Чень Ісінь і Ши Чжіюу). Головні ж ролі в цій постановці виконали співаки Інь Сюмей і Чен Чжі. Особливо знаковою ця вистава видалася для Інь Сюмей, яка в своїй ролі

Цзи Цзюнь дістала величезного успіху та фактично миттєво стала оперною зіркою [144; 175; 184].

Наступне сценічне життя опери також залишалося в лоні постійного успіху. У жовтні 1993 року в Народному музичному видавництві було видано збірку вибраних арій з опери «Скорбота за померлими», а в 1995 році фірма звукозапису «Guangzhou Pacific Audio and Video Company» випустила запис опери на відеокасеті і компакт-диску. В наступні роки «Скорбота за померлими» увійшла до навчальних програм консерваторій як обов'язкова до вивчення у вокальних і теоретичних класах.

У контексті огляду найкращих постановок опери «Скорбота за померлими» слід відзначити й інші деякі творчі проекти. Так, у вересні 2011 року відомий диригент Чжен Сяоїн здійснив так звану студентську версію опери, тобто нову художню її редакцію під назвою «Гліцинія», яку реалізував на сцені у чотирьох постановках. Ця версія стала коротшою за оригінальну близько на півтори години. Головна ж відмінність нової версії полягає у зміні сюжету наприкінці опери, який залишається змістовно відкритим. Такий творчий підхід формує дещо іншу інтерпретацію історії кохання Цзюньшена та Цзіцзюня, яка не закінчується трагічним фіналом. Ця постановка була реалізована відомим оперним режисером Лі Даочуанем, а головні ролі в ній виконали молоді співаки Жуань Юйцзюнь, Ван Шунь, Чжоу Цзянькунь та ін. [173, с. 248].

Чергова постановка опери «Скорбота за померлими» у виконанні трупи Китайського національного театру опери і балету відбулася у 2014 році. Ця вистава демонструвала оригінальну версію твору. Включаючи задіяних в цій виставі найкращих оперних виконавців, загальний склад акторів і обслуговуючого персоналу її склав близько 120 осіб, що для постановки камерної опери є доволі чисельним активом. Головні ролі виконали майстриня бельканто співачка-сопрано Ван Ін та всесвітньо відомий тенор Мо Хуалунь грає Цзюньшена. Ця постановка, за переконанням її головного режисера Чень Вейя, є повним відтворенням оригінальної версії опери 1981 року та не

втратила жодної, зафіксованої Ши Гуаннанем ноти в її партитурі. Наступні постановки опери відбулися у березні 2015 року у Великому театрі Шаосін (в місті народження Лу Сюня) та у Великому театрі Шанхая [там само].

Високо оцінюючі значення Ши Гуаннаня у розвитку національної опери, сучасний дослідник оперного мистецтва Китаю Цзюй Ціхун характеризує автора «Скорботи за померлими» як одного з ключових китайських композиторів XX століття. З цього приводу музикознавець відзначає, що протягом свого нетривалого життя: «... він, (тобто Ши Гуаннань – Ч. М.) який не надто багато стикався з галуззю опери, знаменує собою початок створення серйозних оперних творів нової доби, які безумовно є шедеврами в історії китайської опери та які по праву займають почесне місце у списку «класичних» музичних творів, створених китайськими композиторами у XX столітті» [175, с. 36]. І далі: «Скорбота за померлими» несе в собі нову якість, що є синтезом європейського та національного та призведе до глибоко самобутнього шляху, яким китайська опера піде в 90-ті роки XX століття» [там само].

Як зазначалося вище, опера «Скорбота за померлими» була створена Ши Гуаннанем у 1981 році та присвячена 100-річчю від дня народження видатного китайського літературознавця, письменника й публіциста Лу Сюня, а його однойменний літературний твір і був задіяний композитором в якості сюжетної основи для цієї опери. В самій повісті Лу Сюня розповідається про історію кохання двох молодих людей, один з яких – представник молодшої генерації китайської інтелігенції, змушений в складній соціальній ситуації робити непростий моральний вибір, відрікаючись від своєї коханої. Лібрето опери «Скорбота за померлими», до написання якого лібретисти Хань Вей і Ван Цюань підійшли дуже дбайливо та з намаганням максимально наблизити його до оригінального тексту Лу Сюня, зберігаються як загальні події, так і окремі ключові текстові фрагменти з обраного літературного першоджерела. Такий підхід мав на меті відтворити якомога точну характеристику головних героїв та їх вчинків [98; 99; 144; 149; 173].

Обидва головні герої літературного першоджерела Лу Сюня, за визначенням автора, належали до прихильників «руху 4 травня»⁷, що в китайській історії сформувався як масовий виступ за національні і соціальні права. Тому їх світогляд і погляди на патріархальність устрою тогочасної китайської родини корінним чином відрізнялися від традиційних, що стало одним з тригерів їх вчинку та подальшої історії кохання [30, с. 184; 98, с. 56].

Лу Сіня в китайській літературі справедливо вважають майстром короткого оповідання, в якому прозаїк встигає вмістити значний моральний і філософський зміст. Письменник у своїх невеликих за обсягом повістях вмів повноцінно розкрити нагальні соціальні проблеми, розповісти про різні протиріччя суспільства, у тому числі й про ті, що виникали між владою і звичайним народом. Саме тому оповідання Лу Сіня містили в собі насичене психологічне тло, що ставало для тогочасної китайської літератури справжньою інновацією. Адже, як відомо, посилений психологізм як художня риса виник і певний час розвивався саме в західноєвропейській літературі, а в літературні твори азійських письменників він проник значно пізніше [98; 99; 144; 149; 173].

Отже, такий глибокий психологізм, заснований на соціальному протиріччі, простежується й в оповіданні Лу Сіня «Скорбота за померлою». Але сам конфлікт і його характер, що генерують фабулу (і літературного першоджерела Лу Сіня, і відповідно опери Ши Гуаннаня), знаходяться здебільшого не з зовні, а саме в середині сюжету, тобто в стосунках між самими

⁷ «Рух четвертого травня» - впливова подія в історії республіканського Китаю, що відбулася 4 травня 1919 року. Це масовий виступ у Пекіні та інших містах проти підписання Версальського договору, який закріплював основи світової геополітики після Першої світової війни. Згідно з цим договором, Німеччина звільняла свою єдину китайську колонію Цзяочжоу (пров. Шаньдун), яка мала повернутися не до Китаю, а приєднатися до Японської імперії. Гаслами руху стало збереження Шаньдуну за Китаєм, звільнення з посад прояпонських чиновників, заклик до бойкоту японських товарів. Рух четвертого травня став прецедентом громадської солідарності в новій державі та став частиною більш ширшого соціального явища, відомого як «Рух за нову культуру» [141].

головними героями, а головне – в стосунках між ними і соціальною атмосферою в якій вони знаходяться. Таким чином, і письменник, і композитор розкривають дуже серйозну соціальну проблему, глибоко пов'язану з національними традиціями і особливостями менталітету китайського суспільства [99; 175; 184].

І саме в часи після Культурної революції в китайському мистецтві і літературі значно актуалізується творча тематика, що спрямовується на висвітлення вже не загально-зовнішніх конфліктів (побудованих на протиставленні й боротьбі «своїх» героїв і «чужих» ворогів), а на розкриття глибоких особистісних переживань звичайних людей. Так, уже в перші «посткультурно-революційні» роки активно починають з'являтися літературні твори, що висвітлювали суто людські цінності й свободи, зокрема кохання, мораль, етику тощо.

Лу Сінь в цьому річищі став одним із перших письменників, який почав підіймати таку тематику у своїх творах, а також одним з перших заговорив про права і нелегку долю китайської жінки, яка фактично віками знаходилася в умовах соціального забуття, зневаги та непорозуміння. І в цьому плані саме образ китайської жінки (у вигляді персонажа Цзи Цзюнь) отримує і в повісті Лу Сіня, і в опері Ши Гуаннаня найбільш яскравої і глибокої художньої реалізації [30, с. 185].

Таким чином, за сюжетом опери її головний герой (тобто Цзюань Шен), який за своїми переконаннями є палким поборником соціальних перетворень в китайському традиційному суспільстві, подолання в ньому старих феодальних пережитків та проголошення нових прогресивних ідеалів і відносин, потрапляє в ситуацію власної душевної кризи, зраджуючи чисте й щире взаємне почуття до своєї коханої дівчини. Історія трагічного кохання, що висвітлена Ши Гуаннанем в його опері, підіймає її сенс значно вище за проблему суто особистих стосунків молодих людей, оскільки в ній розкриваються питання морального вибору людини, питання честі й зради [98; 173; 175; 184].

Розглядаючи історію створення і сюжетну основу опери Ши Гуаннаня слід коротко зупинитись і на питанні адекватності перекладу її назви. Справа в тому, що прямий переклад назви опери з китайської мови пропонує два варіанти, які різняться між собою чисельною категорією, тобто – «Скорбота за померлою» та «Скорбота за померлими». В некитайській музикознавчій літературі ми можемо зустріти використання обох назв для цієї опери. Як відомо, літературне першоджерело, яким є повість Лу Сіня існує під назвою «Скорбота за померлою», що справедливо узагальнює її фатальний фінал, в якому трагічно гине головна героїня.

Переймаючи фактично без змін сюжет повісті Лу Сіня й впроваджуючи його в площину опери Ши Гуаннань залишає й назву цього літературного першоджерела для нової оперного твору, що виглядає повністю логічним й обґрунтованим. Разом з тим, деякі китайські музикознавці (зокрема У Мімін) у своїх наукових роботах використовують і назву, що відбиває множинну форму, тобто «Скорбота за померлими». Ця назва вбачається нами навіть більш ширшою й універсальною, оскільки, за зізнанням самого композитора в його різних інтерв'ю, він присвятив цю оперу не лише видатному письменнику Лу Сіню, а й цілому поколінню молодих людей, прихильників «Руху четвертого травня», які не побоялися перетнути застарілі підвалини консервативно-суспільного ладу та відкрити для себе перспективу свободи й щасливого майбутнього. Тобто, в образах Цзи Цзюнь і Цзюань Шена композитор відобразив ціле покоління молодих людей періоду 1920-30-х років, для багатьох з яких на той час історія кохання головних героїв цієї опери могла бути не випадковою і повторюваною. Саме тому назва опери «Скорбота за померлими», що охоплює значно ширший (тобто не індивідуалізований) смисловий посил, вбачається повністю переконливою і логічною.

Слід також зазначити, що в сучасній музикознавчій літературі і виконавській практиці щодо назви цієї опери зустрічаються й інші еквіваленти, зокрема просто «Скорбота», що говорить про наявність звичайного скороченого варіанту. Крім того, в музикознавчій літературі сьогодення

зустрічається й така назва цієї опери як «Жаль за минулим» (Сяо Хуївен [98; 99]), що вірогідно виникла як результат не зовсім коректного перекладу з китайської мови. На наш погляд, використання такої назви є не бажаним, оскільки вона певною мірою змінює ідейний сенс, вкладений в концепцію цього художнього твору його авторами Лу Сінем та Ши Гуаннанем.

2.2. Жанрово-стильові особливості опери «Скорбота за померлими»

Досліджуючи жанрову основу опери «Скорбота за померлими» ми маємо звернути увагу на цілу низку атрибутки, що є властивою різним типам оперного жанру, а також іншим спорідненим жанрам сучасного музичного мистецтва. На наш погляд, в цьому масштабному творі Ши Гуаннаня ясно простежуються риси й особливості таких жанрів, як лірико-філософська опера (як різновид ліричної опери), веристська опера межі XIX-XX століть, китайська народна опера, китайська музично-театральна вистава малої сцени, камерна опера XX століття, вокальний цикл тощо. Розглянемо далі кожне з цих жанрових джерел та їх прояви в опері «Скорбота за померлими».

Окреслена в опері проблематика, що концентрується на розкритті внутрішнього конфлікту головних героїв, їх роздумів в обставинах глибоких соціальних проблем, позначилася й на посиленому психологізмі музичного втілення оперного сюжету. В цьому плані оперу Ши Гуаннаня можна класифікувати як *лірико-філософську*. Саме такі сюжетні риси опери, як любовні стосунки двох молодих людей, історія їхнього кохання наближають її до жанрового різновиду європейської ліричної опери, яка склалася в епоху музичного романтизму.

Як відомо, *лірична* опера – це провідний жанр французької опери, розквіт якої припадає на середину та другої половину XIX століття. Цей оперний жанр тісно пов'язаний із творчістю таких видатних майстрів-композиторів, як Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Масне, А. Тома та ін. На відміну від різновиду великої романтичної опери (творцями якої були Дж. Верді та Р. Вагнер), в сюжетах

ліричних операх французьких романтиків здебільшого використовуються літературні першоджерела, що висвітлюють особистісні стосунки звичайних людей, і такі стосунки в цих творах практично є позбавленими героїчного забарвлення. Тож, саме тематика кохання двох молодих людей та висвітлення їх особистих взаємовідносин спрямовує оперу Ши Гуаннаня до зразків жанру європейської ліричної опери XIX століття.

Поруч із вище переліченими французькими оперними творцями не менш яскраво й оригінально типові риси ліричної опери проявилися й у творчості італійських композиторів XIX століття, й зокрема в оперному доробку Д. Пучіні, де вони здобули виразного індивідуального переломлення. І в контексті комплексного вивчення «Скорботи за померлими» слід відзначити, що з позицій її стилістики, й зокрема з погляду на музичну мову твору, опера Ши Гуаннаня сильно тяжіє саме до оперних композицій Дж. Пучіні. В цьому аспекті навіть можна говорити й про більше, тобто про безпосередній вплив музики італійця-романтика на китайського композитора, що також спостерігається й в стилістиці музичних номерів, які характеризують головних героїв опери Ши Гуаннаня.

Порівнюючи оперу Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» з найтиповішими взірцями жанру ліричної опери, поруч із основною спільністю знаходимо й певні відмінні риси. Зокрема це проявляється у використанні іншого типу літературного першоджерела. Так, як відомо, сюжетні основи та головні герої переважної більшості найвідоміших ліричних опер Ш. Гуно, Ж. Бізе, Л. Деліба, К. Сен-Санса, Ж. Масне здебільшого не прив'язуються до конкретних соціально-історичних подій, а часто й відбивають так званий позачасовий характер протікання сюжетної дії. В ситуації ж з оперою Ши Гуаннаня її сюжет фактично повністю спирається на літературне джерело Лу Сіня, яке представляє типовий зразок китайської реалістичної прози початку XX століття та віддзеркалює в собі реальні події і конкретні соціальні проблеми, що відбувалися в суспільстві цієї країни в окреслений час.

Крім того, як вже зазначалося, сама проблематика, що порушується в цій опері, а саме – фокусування на розкритті внутрішнього конфлікту головних героїв, висвітлення їх роздумів у ситуації глибоких соціальних проблем, посилений психологізм музичної реалізації обраного оперного сюжету – характеризують оперу Ши Гуаннаня як типовий зразок саме *лірико-філософської* опери.

З іншого боку, в опері Ши Гуаннаня яскраво відчувається вплив естетики так званої *веристської* опери. Як відомо, веристська опера являє собою окремий напрямок розвитку оперного мистецтва Італії ХІХ століття, що береє своє начало з літературного віршування та характеризується високою реалістичністю обраних для неї сюжетів. Основною рисою веристської опери є демонстрація людського життя таким яким воно є. Головними героями в ній зазвичай стають прості люди, а тому її сюжети здебільшого концентруються на висвітленні різних сфер життя цих звичайних людей, їх внутрішніх почуттів, якими часто стають кохання, пристрасть, ревності, й ін. [13].

Саме такі вищезазначені риси ми можемо спостерігати й у жанровому наповненні опери «Скорбота за минулою», що також наближує її до естетичних канонів веристської опери (знову таки, як одного з паростків жанру ліричної опери). Слід також згадати, що літературний веризм, який зародився і виріс у ХІХ столітті в Італії, став художнім поштовхом і для появи власне оперного веризму. Так, на прикладі однієї з перших італійських веристських опер, а саме опери «Сільська честь» П. Масканьї, що з'явилася у 1890 році, можна окреслити характерні риси, властиві веристській естетиці, зокрема: соціальний компонент сюжетної лінії, компактна (одноактна) драматургія, сюжет зі звичайного повсякденного життя, динамічна драматургія із швидкою й трагічною розв'язкою, підвищена експресія вокальних партій і оркестрового супроводу, посилений психологізм загальної дії тощо.

Аналізуючи ці риси можемо відзначити їх нетиповість для жанру ліричної опери. Проте, окремі з них із легкістю знаходимо й в опері Ши Гуаннаня. Крім того, в опері «Скорбота за померлими» й наявний в ній чинник

літературного першоджерела, що як вже зазначалося раніше віддаляє її від типу французької ліричної опери, навпаки наближає цей твір до естетичних й жанрових засад музичного веризму, а з цим – і власне до жанрового різновиду ліричної веристської опери.

Ще однією дуже важливою рисою опери Ши Гуангнаня «Скорбота за померлими» є відмова від надто розгорнутих і масштабних музичних сцен, великих за своєю тривалістю номерів та концентрація на більш коротких побудовах (невеликі арії й аріозо), на стислих сценах, що розгортаються більш динамічно, на частому використанні прози замість поезії тощо. Ці риси дуже наближають оперу Ши Гуаннана до типу так званої *камерної* опери, становлення якої відбувається в другій половині XIX та у XX століттях. Як відомо, в європейській музичній культурі останніх двох століть ціла плеяда видатних оперних митців створила свої оперні доробки саме в такому жанровому варіанті. Серед них – Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні, П. Масканьї, Р. Штраус, Б. Барток, П. Хіндеміт, А. Шенберг, Ф. Пуленк й ін.

І якщо в китайській музичній культурі опера Ши Гуаннана «Скорбота за померлими» стала першим доробком у жанрі камерної опери, то в європейській музиці цей жанровий різновид сформувався вже давно і до сьогодні вже пройшов декілька етапів свого розвитку. В цілому ж, як відомо, у XX столітті в світовій музичній культурі відбувається процес активного жанрового урізноманітнення оперного мистецтва. Про це зокрема наголошує українська музикознавиця, дослідниця опери М. Черкашина-Губаренко, яка відзначає, що: «...у XX столітті картина жанрового розвитку оперного мистецтва значно ускладнилася... Опера XX століття відрізняється надзвичайною різноманітністю, як у жанровому відношенні, так і в сенсі сюжетно-тематичному» [121, с. 5].

Поява жанру камерної опери в китайській музичній культурі саме на початку 1980-х років не є випадковістю. І пов'язане це зрозумілим чином з початком епохи «реформ і відкритості», проголошеною владою Китаю у другій половині 1970-х років, що значно активізувало інтерес китайських митців до

сучасного мистецтва західних країн, відкрило їм можливість вивчення стану і тенденцій розвитку цього мистецтва, у тому числі й оперного. Художні можливості камерної опери, яка у XX столітті вже багато років сформувалася як окремий і усталений жанровий різновид європейського оперного мистецтва, закономірним чином привернули увагу Ши Гуаннаня та були успішно задіяні ним у його творчості. Ідейно-змістовні засади літературного спадку Лу Сіня, зокрема в його однойменній розповіді, виявилися для композитора повною мірою актуальними, у тому числі й в річизі реалізації свого творчого задуму в жанрових канолах камерної опери.

Також ще однією яскравою рисою, притаманною саме жанру камерної опери, в «Скорботі за померлими» Ши Гуаннаня виявляється використання монологів головного героя, що стають одночасно і його розповіддю, і його спогадами. Адже, як відомо, саме монологічна проза (у тому числі, й із залученням листів, мемуарів, щоденників) часто використовувалася як сюжетна основа для багатьох європейських камерних опер у XX столітті. Яскравим прикладом вдалого втілення монологічності в опері Ши Гуаннаня може слугувати потужно-психологічний, насичений глибоким трагізмом монолог Цзи Цзюня «Нещасливе життя» з останньої дії опери.

Крім того, риси камерної опери в «Скорботі за померлими» Ши Гуаннаня простежуються й в інших аспектах, зокрема – це сама ідея опери, що в тому числі базується й на висвітленні любовної лірики, теми закоханих, їх інтимних почуттів, а також – на посиленому психологізмі сюжетної лінії, залученні невеликої кількості учасників оперного дійства, компактності сценічного простору, лаконічності використаних художніх засобів. Так, усі події, що відбуваються протягом оперного сюжету (у тому числі, й розвиток стосунків між головними героями) здійснюються на сцені з однією незмінною декорацією, що змальовує невеличку й скромно мебльовану (залучені тільки стіл і стільці) кімнату. Але серед декорацій присутній важливий атрибут – квіти гліцинії, що стають в опері символом кохання головних героїв та які змінюються протягом плину пір року й стосунків закоханих. Саме «рух часу»,

що відображено в опері умовною зміною річних сезонів, і стає основним тлом її драматургічної дії.

Усі ці риси, що ясно простежуються у «Скорботі за померлими» та характеризують її як належну до жанру камерної опери, також є властивими і для *театрально-драматичного жанру* так званої *малої сцени*, який знайшов свого активного розвитку в китайському театральному мистецтві в останні десятиліття XX століття [118; 156; 177]. Саме тенденції тяжіння до загальної камерності, до лаконічного використання художніх засобів почали чітко проявлятися в мистецтві китайського драматичного театру 1980-90-х років. І Ши Гуаннань, відчуючи наступ цих тенденцій свідомо підкорив їм свою оперу. Більш того, можна сказати, що написавши «Скорботу за померлими» у 1981 році композитор певною мірою навіть дещо випередив їх.

У цьому річизі слід коротко відзначити характер і етапи розвитку китайського камерного театру (або театру малої сцени). Музикознавці відмічають зародки появи такого театрального жанру ще в глибині китайської культури, але повну його сформованість та активне функціонування відносять до періоду 1920–30-х років, після чого вже почав відбуватися процес поступового його занепаду [111; 146; 177]. І саме в останні два десятиліття XX століття виникає так зване друге народження китайського театру малої сцени. Першою такою постановкою в цей час стала вистава «Абсолютний сигнал» реалізована за мотивами Гао Сінцзяня в 1982 році в Пекіні режисером Лінь Чжаоухуа. Ця вистава поклала новий початок розвитку китайського камерного театру в різноманітних його формах.

Характерними рисами для камерного драматичного театру середини першої половини та двох останніх десятиліть XX століття стали: орієнтація на невелику кількість задіяних артистів, компактний сценічний простір, економність сценічних засобів і декорацій, глибока соціальна тематика постановок, що відображала різні сімейно-побутові драми, особисті конфлікти простих людей та їх подальші долі, висвітлення морально-етичних проблем, загальна соціально-психологічна спрямованість цих вистав тощо. Особливою

прикметою китайського театру малої сцени стала виняткова взаємодія з публікою під час театральної дії, посилена її емоційно-психологічна аура, майже «безпосередня» участь в ній глядачів, що зумовлено компактністю загального простору, близькістю знаходження акторської сцени і глядацьких місць. Більшість з цих перелічених рис, в загальних своїй контурах, ми можемо спостерігати й в опері Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими».

Як цікаву і важливу характеристику в системі жанрового наповнення опери «Скорбота за померлими» слід відзначити використання композитором принципу чергування музичних і вербальних компонентів у ході побудови оперної драматургії. Тобто, поєднання типових для оперного жанру декламації і речитативів з розмовними діалогами, наближеними до побутової мови (в китайській національній культурі – форма байхуа⁸). З одного боку, це є прямою даниною Лу Сіню, його літературній творчості, яка принципово спиралася на стилістику байхуа. З іншого – такий стилістичний прояв безперечно апелює до традицій такого жанрового різновиду сценічної творчості, як *народна опера*, яка в китайській музичній культурі займає особливе місце.

Як відомо, китайська народна опера (або Чжунго Сицью) являє собою доволі унікальний і синтетичний музично-театральний жанр, що синтезує в собі цілу низку мистецтв і художніх засобів, зокрема: спів, акторську гру, розмовні діалоги, акробатику, танець, бойові мистецтва тощо [110]. Однією з

⁸ Байхуа (з трад. китайської – буквально «проста мова») – китайський термін, що означає «розмовний», «повсякденний». У широкому сенсі позначає місцеву розмовну мову, у такому вигляді це слово нині вживане серед тих, хто розмовляє кантонською та південномінською мовами. Історично словом «байхуа» також називають розмовну мову, що протиставляється класичній китайській мові, аж до мови деяких творів середньокитайського періоду часів династії Тан. У вузькому сенсі «письмовий байхуа» - мова низки літературних творів, що використовувалася починаючи з династії Мін і заснована північнокитайською мовою, зокрема, діалектом низовин Янцзи (нанкінською), а потім і пекінською, легшою в основу стандартного північно. Крім письмового північнокитайського, існують також письмовий кантонський, письмовий шанхайсько-сучжоуський, письмовий хокло і письмовий хакка [141].

характерних рис китайської народної опери є посилений символізм, що проявляється в яскравих декораціях, гримі та костюмах акторів. А музичний супровід завжди використовує різні традиційні народні інструменти, зокрема ерху (двострунна народна скрипка), піпа (лютнеподібний інструмент), народні ударні інструменти тощо [там само].

Незважаючи на існування узагальненої назви жанру (тобто китайська народна опера), сьогодні в цій країні налічується більше трьох сотень регіональних різновидів такого виду театрального мистецтва, найбільш відомими з яких є: пекінська (Цзінцзюй), хенаньська (Юйцзюй), кантонська (Гуандун), шаосинська (Пінцзюй), хуанмейська тощо [110]. Окремі риси і прояви, властиві китайській народній опері (зокрема: використання розмовних діалогів поруч з декламаціями і речитативами, близькість до побутової розмовної мови, а також стилістика окремих вокальних номерів, що є наближеною до китайського музичного фольклору, у тому числі й народної пісні) спостерігаємо й в опері Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими».

Як зазначалося раніше на шляху до створення опери у своїй музичній творчості композитор Ши Гуаннань пройшов доволі тривалу відстань. Останньою ж жанровою «зупинкою» перед початком роботи над «Скорботою за померлими» стала поява його вокальних циклів. Тож безсумнівно, що творчій досвід, набутий композитором в цьому жанрі не тільки згодився Ши Гуаннаню в процесі роботи над його оперою, а й відзначив певні жанрові впливи вокального циклу на драматургію «Скорботи за померлими».

Як відомо, жанр *вокального циклу* являє собою низку (цикл) вокальних творів малих форм (пісень, романсів та ін.), об'єднаних спільною поетичною ідеєю, що дає можливості виконувати як увесь цикл цілком, так і його складові частини у вигляді окремих творів. Драматургічна єдність вокального циклу може бути втілена різними художніми засобами, серед яких найчастіше виділяються лейтмотивність, використання однотипних звукових комплексів (тематичних, гармонічних, ритмічних та ін.). Разом з тим, саме об'єднання номерів вокального циклу спільною тематикою чи ідеєю відрізняє цей

вокально-циклічний жанр від інших дуже схожих на нього, тобто від збірки пісень, пісенної в'язанки тощо.

Жанрові витоки вокального циклу в європейській музичній культурі сягають часів пізнього класицизму й романтизму, а першими такими артефактами стали вокально-циклічні композиції Л. Бетховена («До далекої коханої»), Ф. Шуберта («Прекрасна мельничиха», «Зимовий шлях»), Р. Шумана («Любов поета»). До кінця XIX століття цей жанр зазнає певних перетворень, однією з яких стала заміна фортепіанного супроводу оркестровим (творчість Г. Малера, Р. Вагнера та ін.). Незважаючи на суттєві трансформації всієї жанрово-стильової системи музичного мистецтва у XX столітті видатні композитори цього часу не залишали поза своєю творчою увагою цей жанр – яскраві вокальні цикли створили Д. Шостакович, В. Лютославський, Л. Даллап'єккола, К. Шимановський та багато інших.

Звернення Ши Гуаннаня до камерної опери природньо відповідало його творчій індивідуальності. Увесь накопичений композиторський досвід у галузі вокальної музики він вдало використав і у своїй камерній опері, в яку перетекли не тільки жанрові й технологічні компоненти, а й художньо-образні грані, зокрема риси тонкої лірики, психологічної глибини, емоцій і почуттів звичайної людини (навіть у створенні героїчних образів як це було реалізовано у вокальному циклі «Вірші героїв революції»), що стало ще одним чинником вибору саме камерного варіанту для свого крупного сценічного твору та відмова в ньому від монументальної театральності.

Але найголовніше, що зближає оперу «Скорбота за померлими» з вокально-циклічними творами автора (та в загалі із жанром вокального циклу) – це вибір типу її драматургії, яка вибудовується з повністю завершених вокальних номерів, мінімуму розгорнутих сцен та фактичною відмовою від принципів загального наскрізного розвитку. Більш докладно музична драматургія опери пропонується до розгляду в наступному підрозділі роботи. Другим, так би мовити зовнішнім впливом жанру вокального циклу на оперу Ши Гуаннаня можна вважати її композиційно-драматургічну схожість з

вокальним циклом Ф. Шуберта «Зимовий шлях», який як і опера «Скорбота за померлими» побудований на ідеї чергуванні календарних сезонів року (тобто: весна, літо, осінь, зима), що символічно асоціюється з ходом і етапами людського життя.

Отже, аналіз зовнішніх жанрових рис опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня, здійснений в цьому підрозділі роботи, дозволив виявити особливості жанрової сфери цього великого сценічного твору. Ці особливості проявляються насамперед у наявності в його жанровій системі атрибутів цілої низки жанрових різновидів оперного мистецтва та інших споріднених жанрів, зокрема:

- а) камерна опера перетину XIX-XX століть;
- б) лірико-філософська опера;
- в) веристська опера;
- г) китайська народна опера;
- д) китайська театральна драма малої сцени;
- є) вокальний цикл.

Більш наочно жанрову систему опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» з точки зору зовнішньої жанрової атрибутики (зовнішніх жанрових впливів) можна простежити в наступній схемі (див. Схему 3).

Розглянемо далі жанрову специфіку опери «Скорбота за померлими» з точки зору її внутрішнього жанрового наповнення, тобто з огляду на коло обраних композитором жанрових моделей, які визначають її внутрішню структуру. Слід зазначити, що в цьому плані Ши Гуаннань не звертається до якихось новацій чи інших оригінальних жанрових рішень. Автор спирається на типовий набір жанрових моделей, усталений в сучасній класичній опері, що ще раз засвідчує його орієнтацію на канони і творчість визнаних оперних майстрів та прихильність творити в традиційному для цього жанру художньому річищі.

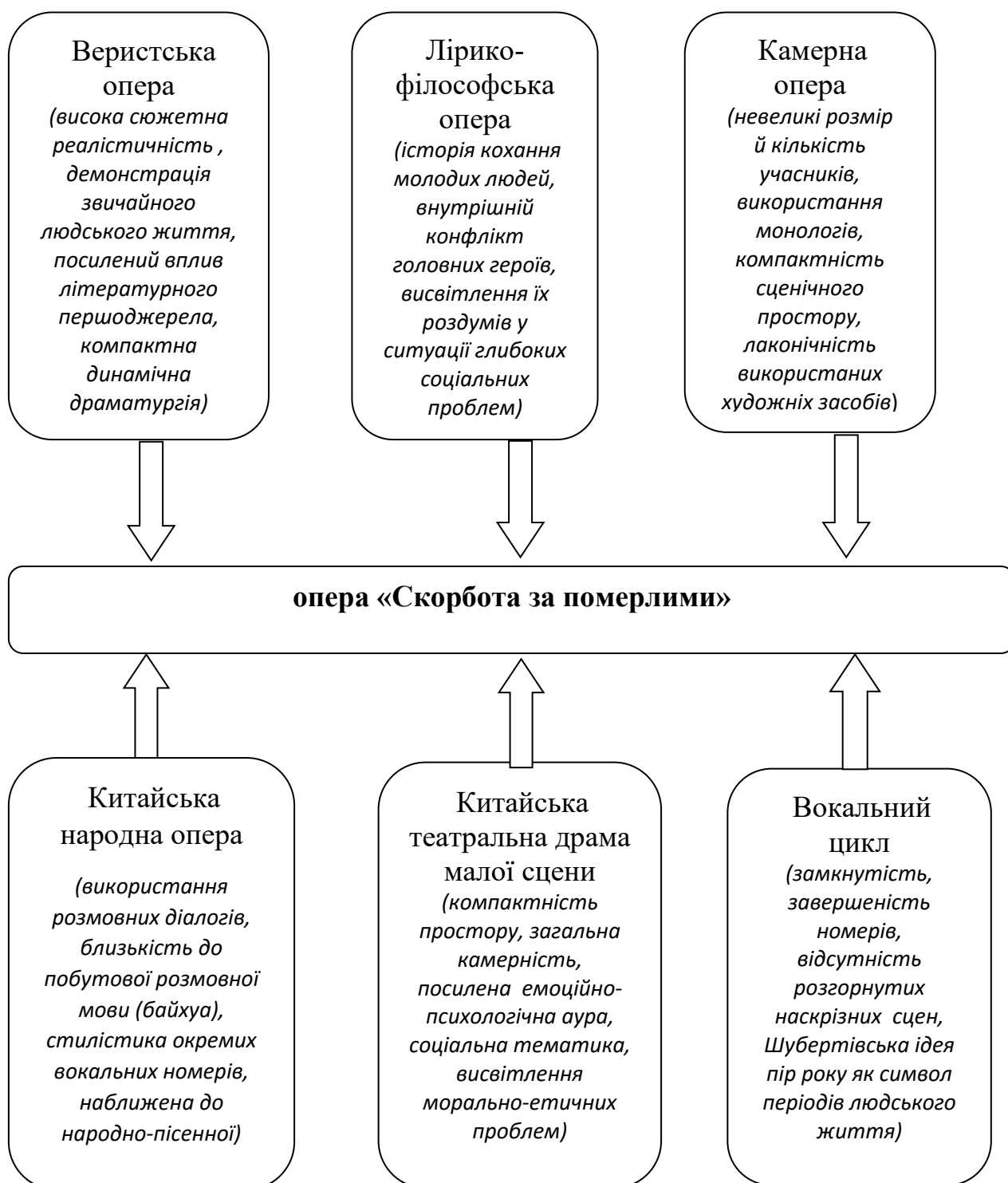
Разом з тим, деякі номери опери «Скорбота за померлими» свідомо представлені композитором у вигляді інших (похідних чи суміжних) вокальних жанрів, таких як балада, романс, народна пісня (шансон) тощо. На наш погляд,

в цьому плані автор «Скорботи за померлими» намагався не стільки урізноманітнити жанровий набір в своїй опері, скільки розкрити характерний образний зміст цих номерів саме шляхом введення інших вокальних жанрів з їх іманентними змістовними й художніми рисами.

Схема 3

Жанрова система опери «Скорбота за померлими»

(зовнішньо-жанровий рівень)



Отже, простежимо основні жанрові моделі, використані Ши Гуаннанем у своїй опері, систематизувавши їх за певними групами.

До першої групи віднесемо виключно інструментальні (оркестрові) номери. Їх в опері не багато і представлені вони двома жанрами:

а) увертюра, невеликий оркестровий твір, що своєю музикою уводить слухача в потрібний образно-емоційний настрій та власне й розпочинає оперу;

б) оркестрові інтермецо, яких в опері чотири та кожне з яких знаменує початок нової її дії. Як вже говорилося, кожне оркестрове інтермецо розкриває образний настрій відповідної пори року (весна, літо, осінь, зима).

До другої групи віднесемо сольні вокальні жанри, зокрема:

а) арії й аріозо, які в опері природно представляють переважну більшість жанрових зразків та характеризуються здебільшого ліричністю, мелодизмом та виразним тематизмом. Здебільшого це сольні номери головних героїв опери (наприклад, арії Цзюань Шена «Тяжкі спогади наринили на моє серце», «Світло золотієї осені»; арії Цзи Цзюнь «Сумний вітер», «Нещасливе життя» й ін.);

б) речитатив, тобто форма вокального висловлення з домінуванням поєднання співу з декламацією та розмовною мовою (наприклад, речитатив Цзюань Шена «Наше майбутнє світле», «Я віддаю її тобі», речитатив Цзи Цзюнь «Цзюань Шен, будь ласка, нічого не кажи!» й ін.);

в) монолог, тобто вокальний жанр, який також не позбавлений декламаційності, але водночас насичений глибоким розгорнутим роздумом героя, який звертається до самого себе, до уявного співрозмовника чи публіки та розкриває почуття, внутрішній світ, переживання або філософські його роздуми (наприклад, монологи Цзюань Шена «Гострий меч, що пронизав моє серце», «Скажи мені» та ін.);

г) балада, тобто вокальний твір лірико-епічного складу, що поєднує драматичність з побутовим (в даному випадку) сюжетом (наприклад, балада співака-коментатора «Життєвий шлях сповнений труднощів»);

д) народна пісня (в партитурі опери в англійському перекладі подається як *chanson*), що являє за своїм архетипом фольклорний музично-поетичний

жанр, часто пов'язаний з народним побутом. Саме таку жанрову модель композитор обрав для передачі побуту головних героїв (пісня Цзи Цзюнь «Радісне очікування»);

е) романтична пісня, що спрямована на глибоке вираження особистих почуттів людини, її ліричних переживань та внутрішнього світу. Модель романтичної пісні композитор залучив для співачки-коментаторки, яка характеризує пониклий настрій головної героїні на початку четвертої дії опери (романтична пісня «Зима близько»);

ж) романс, тобто вокальний твір ліричного змісту, що вирізняється виразним поетичним текстом та разом з тим, глибоким психологізмом і музичною мелодійністю (наприклад, романс Цзи Цзюнь «Дотик сонячного заходу», романс «Життя, о життя!»).

До третьої групи віднесемо ансамблеві вокальні жанри опери, зокрема:

а) вокальний дует, що в цій опері зустрічається переважно побудованим на жанрових прототипах арії (наприклад, дует Дует Цзи Цзюнь і Цзюань Шена «Чарівний літній захід сонця»), а також з рисами романсу (наприклад, романс Цзи Цзюнь і Цзюань Шена «Квітка гліцинії»);

б) діалог, що є жанровою формою, яка базується на розмовній взаємодії двох вокальних партій з чергуванням музичних фраз, що часто утворює подобу драматичної розмови (наприклад, номер 26 – Сцена діалогу Цзи Цзюнь і Цзюань Шена);

в) речитатив-діалог, тобто дуетна вокальна форма, що поєднує в собі риси речитативу з домінуванням декламації та діалогу, тобто розмовної взаємодії двох вокальних партій з чергуванням музичних фраз (наприклад, речитатив-діалог Цзи Цзюнь і Цзюань Шена «Хай кажуть»);

г) вокальний квартет – як форма вокального ансамблю з чотирьох учасників, в даному випадку побудований на жанрових засадах арії (наприклад, ансамбль Цзи Цзюнь, Цзюань Шена і двох солістів-коментаторів «Холодна хвиля пронизує серце»).

До четвертої групи віднесемо оперні номери, що представлені жанрами і формами масового колективного виконання, зокрема:

а) речитатив з хором – форма сольного речитативного декламування під хоровий супровід (наприклад, сцена прочитання фатального листа «Давай полетимо назустріч новому життю»);

б) дует з хором – ансамблевий номер солістів за участю хору (наприклад, дует Цзи Цзюнь і Цзюань Шена з хором «Нехай зірки кохання сяють вічно»; дует солістів-коментаторів у супроводі хору «Любовна туга»);

в) хорова сцена, тобто музичний номер, в якому хор обіймає основне смислове навантаження, навіть стаючи окремою діючою особою (наприклад, номер 40 – хорова сцена «Квітка гліцинії»);

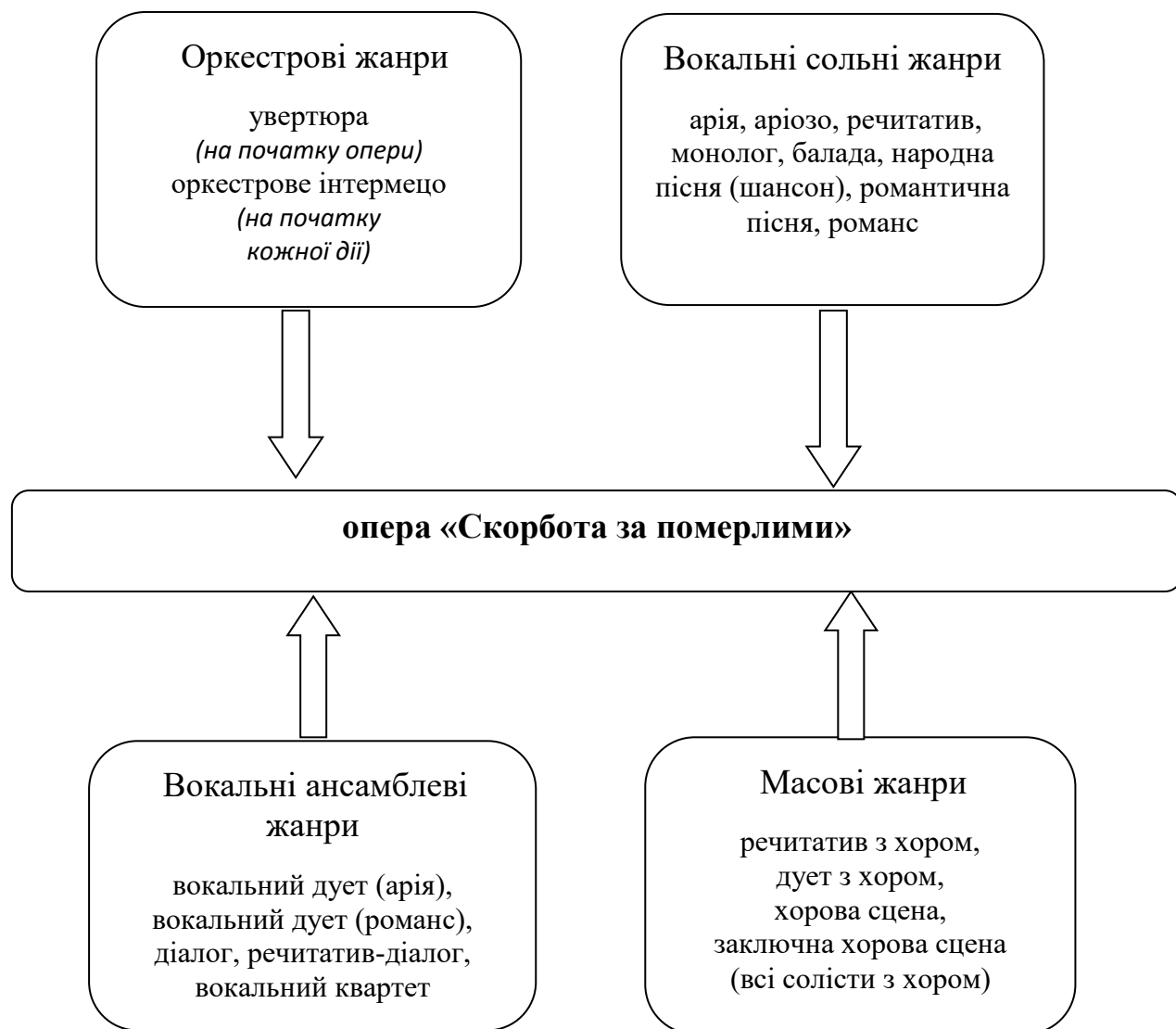
г) заключна хорова сцена – передбачає участь всіх основних солістів оперної дії під хоровий супровід (наприклад, заключна хорова сцена «Давнє місто мовчазливо очікує на весну»).

Більш наочно жанрову систему опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» з точки зору внутрішньої її жанрової атрибутики можна простежити в наступній схемі (див. Схему 4).

Розглянемо далі деякі стилістичні особливості опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими». Перш за все звернемо увагу на специфіку *музичної мови* композитора, яка відзначена щирим і витонченим мелодизмом музичних тем. Цю ознаку в творчості композитора справедливо відзначають й інші музикознавці. Зокрема Цзюй Цзихун наголошує, що саме за рахунок ліричного мелодизму та щедрого потенціалу який міститься в цій музичній якості композитор зміг передати в своїй опері всю глибину емоційних переживають головних героїв [176, с. 4].

Жанрова система опери «Скорбота за померлими»

(внутрішньо-жанровий рівень)



Високо оцінюючи мелодійну майстерність Ши Гуаннаня та її значення в його творчості музикознавець також наголошує, що ця творчість є: «...просоченою геніальним мелодизмом... вона знаходиться на неосяжній висоті... є мірилом і еталоном для певних сучасних оперних композиторів, які з підозрою ставляться до мелодійності як такої» [176, с. 4-5].

Як відомо, в час написання Ши Гуаннанем своєї опери (а це початок 1980-х років) в професійному музичному мистецтві Китаю, яке вже впевнено й безповоротно відірвалося від минулих догм Культурної революції, відбувається

активний процес так званої «вестернізації», тобто освоєння передових традицій і художніх канонів європейської академічної музики. Модерністські й авангардні впливи на творчість китайських творців (в тому числі й у мовно-стильовому аспекті) ставали все більше помітними і очевидними. Водночас Ши Гуаннань, який був відкритим у своїй творчості до всього нового й прогресивного, не поспішав (як він згадував пізніше) переорієнтовуватися на використання новітніх, тобто більш складних і радикальних виражальних засобів [149; 176; 186].

На наш погляд, така стильова «ретроградність» композитора у його творчості спиралася на певні чинники й підґрунтя. По-перше, це його власне художнє світовідчуття, засноване на красі пісенного мелодизму; по-друге, (що тісно й природно ув'язується із першим) – це величезний досвід власної вокальної творчості (зокрема у жанрі пісні), який охоплює тривалий проміжок часу й значну кількість створених ним опусів; по-третє, звертаючись у своїй творчості до такого масштабного жанру яким є опера, композитор орієнтувався на досвід в цій музичній царині найвидатніших творців XIX – початку XX століть, якими були зокрема представники італійської оперної школи (Дж. Пуччіні, Дж. Верді й ін.), а глибокий ліричний мелодизм та манера співу бельканто стали для них типовими ознаками їх творчості; по-четверте, сам Ши Гуаннань не лише не поспішав, так би мовити, «модернізуватись», а й вважав мелодизм основою і сутністю музичного виразу в опері, що має бути принциповим для доступності й розуміння творів цього жанру широким загалом слухачів [176; 186].

Остання теза є дуже важливою, оскільки саме такий підхід композитора дозволив йому не тільки вдало створити цей оперний шедевр, а й отримати з ним всебічне визнання й популярність у своїй країні. Тож орієнтація на стильові компоненти музичного романтизму (зокрема на музично-мовні канони європейської романтичної опери) в творчості Ши Гуаннаня є очевидною.

З іншого боку, як вже відзначалося, не зважаючи на суттєвий вплив на Ши Гуаннаня як оперного композитора з боку видатних італійських майстрів, «Скорбота за померлими» містить яскравий і характерний відбиток національного музичного стилю. Як відзначають сучасні дослідники

китайського оперного мистецтва, у XX столітті в процесі еволюції оперного жанру в цій країні народився особливий і оригінальний вокальний стиль, що поєднав у собі виконавську техніку європейської академічної музики і манеру виконання, властиву китайській народно-пісенній творчості [111; 156; 177].

Така думка повністю є характерною і для стилістики опери Ши Гуаннаня. Тобто, національно-музичні стильові орієнтири в «Скорботі за померлими» можна визначити в наступних векторах: по-перше, манера співу, що вміщує риси, властиві національній співочій традиції; по-друге, мелодика і тематизм багатьох оперних номерів будується, в тому числі, й на основі ладових комбінацій китайської традиційної музики (наприклад, пентатоніка в дуеті «Квітка гліцинії»); по-третє, часто в деяких фрагментах оркестрового супроводу можна спостерігати певні інтонації і темброві стилізації, властиві китайській інструментальній музиці (зокрема окремі фрагменти партій арфи, флейти, ударних тощо).

Говорячи про оркестр та його значення в опері Ши Гуаннаня слід відзначити декілька характерних моментів. По-перше, це яскрава інструментальна «підтримка» й характеристика головних героїв, що створюється композитором за рахунок асоціювання з ними певних інструментів і тембрів. Так, ніжний жіночий образ Цзи Цзюнь часто супроводжується мелодичними проведеннями сольної скрипки і арфи. Лірична і прониклива лейттема кохання звучить переважно у флейти і арфи. Образ Цзюань Шена підкреслено дерев'яними духовими – гобоєм, кларнетом. Навіть зміна емоційного стану героїв також яскраво передається і посилюється оркестровими засобами. Наприклад, передачу тривожності й роздратованості Цзюань Шена бере на себе фагот, а насичена партія ударних інструментів (зокрема литаври) у кульмінаційній його арії «Гострий меч, що пронизав моє серце» значно сприяє зросту психологічної напруги головного героя.

По-друге, це оркестровка супроводу музичних номерів в опері, що відзначена не тільки яскравою національною колористикою (про що говорилося вище), а й виразною звукозображальною функцією. Саме в передачі образів пір

року, їх музичної характеристики та подальшої зміни оркестр зі своїми інструментальними (в тому числі тембральними) засобами грає не останню роль. Так, імітації дзюрчання літнього дощу чи весняних струмочків, сплеску водяних хвиль або шуму вітру, падіння сніжинок (витонченими септольними фігураціями у струнних) й ін. майстерно й переконливо досягається композитором в його оркестровках. Пейзажне начало в опері властиве музиці фактично всіх її чотирьох оркестрових інтермецо, що передують початку кожної оперної дії (кожній порі року).

Разом з тим, деякі дослідники китайської опери, зокрема Цзюй Цзихун, навіть піддають певній критиці оркестровий виклад в «Скорботі за померлими», вказуючи на його простоту, деяку поверхневість, а також на спрямованість здебільшого на акомпануючу місію [175, с. 36]. В цілому ж, можемо погодитися, що оркестровка опери не вирізняється якимись оригінальними винаходами чи художніми рішеннями, але вона виконана доволі професійно й повністю здійснює свою основну функцію.

Отже, серед визначених стильових рис в музиці опери Ши Гуаннаня слід виділити насамперед її щирий мелодизм, широту і виразність тематичного викладу, прозорість гармонічної мови, ясну організованість і впорядкованість мелодико-тематичних структур тощо. Не зважаючи на яскраво виражену ладову специфіку музичного викладу, яка зрозумілим чином будується на основі пентатоніки, в окресленому аспекті в музиці Ши Гуаннаня невідомо вбачається вплив видатних майстрів італійської опери межі XIX-XX століть, зокрема Дж. Пучіні.

2.3. Специфіка композиційної побудови та драматургії опери «Скорбота за померлими»

Здійснений у цьому підрозділі роботи аналіз композиційної структури опери «Скорбота за померлими» висвітлює цілу низку запроваджених композитором оригінальних знахідок і художніх прийомів, що характеризують

Ши Гуаннаня як досвідченого майстра, який зміг створити не лише перший китайський музичний твір у жанрі європейської камерної опери, а й збагатити цей жанр яскравими новаціями. Розглянемо далі специфіку композиційної реалізації обраного сюжету в цій опері та використані автором в ній новітні рішення.

Перше, що звертає на себе увагу в цій опері, це залучення в її драматургію додаткового складу її учасників, так званих «відсторонених» персонажів, що представляють собою ще два (окрім головного) композиційних рівнях, зокрема:

а) другий склад головних героїв у вигляді вокальної пари (співака і співачки), які фактично не приймають участь у театральній грі, але мають власну сюжетну лінію та виступають в ролі коментаторів;

б) оповідач, він же – головний герой, тобто Цзюань Шен, але який з'являється в опері вже у літньому віці та згадуючи розповідає про свої молоді роки, в які й відбулася історія його трагічного кохання.

Отже, співак (баритон) і співачка (мецо-сопрано), що стають так званими коментаторами сюжетної дії опери, виконують в ній набагато вагомішу роль. По-перше, вони є повністю анонімними персонажами, які не беруть участь в акторській грі. Вони постійно знаходяться з боків і в глибині сцени в повній статиці. Для головних героїв вони нібито невидимі, але беруть участь саме як коментатори процесу. По-друге, ці співаки-коментатори стають в опері повноцінними оповідачами, які вміло характеризують ситуацію і загальну атмосферу в якій розгортається сюжет, описують місця подій, ув'язуючи все в єдину драматургічну канву. Зазвичай вони з'являються на початку опери та у проміжках між її діями. По-третє, й головне, ці коментатори передають внутрішні голоси й озвучені думки головних героїв, які часто транслюють їх в тих чи інших випадках як власну моральну оцінку своїх дій і вчинків [89; 173; 184]. Такий художній прийом, задіяний композитором в цій опері, дозволяє міцно утримувати в її сюжетній лінії якісну смислову насиченість літературної першооснови оповіді Лу Сіня.

Таким чином, задіяні до сюжетної лінії опери герої-коментатори часто стають нібито двійниками головних героїв, висловлюючи від їх імені власні роздуми і осмислення своїх вчинків, які останні генерують у своїй свідомості та не промовляють вголос.

Слід звернути увагу на музичну характеристику та її динаміку щодо персонажів другого ряду, тобто співаків-коментаторів. Зрозуміло, що характер їх музичного викладу є прямо прив'язаним до конкретних подій і емоційного навантаження в них головних героїв. Так, у дуеті «Чарівні літні сутінки» з першої дії, що сповнений глибоких почуттів між Цзи Цзюнь і Цзюань Шеном, оповідь співаків-коментаторів насичена теплом і мелодійною гнучкістю. У подальших ситуаціях, коли головні герої втрачають первинну піднесеність почуттів й емоційну рівновагу, музичні коментарі співака і співачки насичуються внутрішнім переживанням і відповідною образністю.

Отже, використаний композитором в опері цей художній прийом (залучення героїв-коментаторів, що безпосередньо взаємодіють з головними героями) вельми сприяє насиченню психологічної аури твору, що впливає на його драматургічну глибину та посилює її. Ця якість справедливо спрямовує «Скорботу за померлими» саме у річище лірико-філософської жанровості та віддаляє її від жанрового типу ліричної драми, в якому реалізовані найвідоміші романтичні італійські опери кінця XIX століття.

Один із сучасних дослідників китайського театрального мистецтва Ван Юйхе, звертаючи увагу на оперу «Скорбота за померлими» та залучення в ній так званих відсторонених персонажів (тобто співаків-коментаторів), відмічає нетиповість використання такого художнього прийому для традицій китайської опери [149, с. 31], що на наш погляд ще раз підкреслює новаційну сутність творчого підходу Ши Гуаннаня для оперного мистецтва Китаю.

Як вже зазначалося, окрім додаткових «сторонніх» персонажів в опері «Скорбота за померлими», якими є співаки-коментатори, композитором залучено ще один щабель таких персонажів. Мова йде про окремого оповідача, який виступає в ролі вже вельми дорослого Цзюань Шена та розповідає про

свою історію юнацького кохання з висоти прожитих років. Він нібито згадує свою історію заново та коментує пережите раніше. Як вже говорилося, персонаж дорослого Цзюань Шена з'являється в опері лише декілька разів, у тому числі й у бінарному форматі. Так, в монолозі «Життєвий шлях сповнений труднощів» з другої дії, «літній» Цзюань Шен, з одного боку, коментує ситуацію, що відбувається з ним безпосередньо в ході оперного сюжету як з головним героєм. А з іншого, в той же час, вже з висоти прожитих років надає філософську оцінку власним діям, що відбуваються з ним паралельно в цей час в молодому віці. Персонаж дорослого Цзюань Шена з'являється в опері лише декілька разів (останній раз – в епілозі опери).

Слід наголосити, що виведена в окрему сюжетну лінію й доволі посилена морально-повчальна сторона опери (представлена здебільшого супроводом співаків-коментаторів) не тільки визначає її жанрове спрямування як лірико-філософської, а й тісно пов'язує цю оперу з глибокими традиціями китайської культури для якої «повчальність» є своєрідною типовою властивістю, глибоко характерною для національного менталітету й світовідчуття, духовних орієнтирів, філософії Конфуціанства тощо. І в цьому сенсі, сучасна й європейського кшталту опера Ши Гуаннаня, також є міцно пов'язаною з національними культурними патернами.

Іншою композиційною особливістю опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня є використання композитором в сюжетній дії твору символіки календарного кола (зокрема ідеї зміни пір року) як відображення руху людського життя. Так, усі чотири дії опери відповідають кожній окремій порі року, тобто весні, літу, осені й зимі. Зрозуміло, що для автора це не просто формальне уособлення, а прийом, завдяки якому він зумів передати значно серйозніший сенс людського буття.

Слід зазначити, що для китайської опери останніх десятиліть XX століття цей прийом виявляється дійсно новаторським. Хоча з іншого боку, і в європейській класичній музиці, і в китайській національній культурі відображення семантики пір року та їх чергування (як фокусу людського

життя) не є новиною. Таку аналогію можемо зустріти не в поодиноких випадках у творчості видатних композиторів минулого й сучасності, які використовували ідею руху календарного кола як проекцію на життєвий цикл людини на рівні певної філософської концепції та пов'язували це з давніми віруваннями і народними традиціями.

У цьому сенсі композиційна модель «Скорботи за померлими» невільно апелює до шубертівського вокального циклу «Зимовий шлях», в якому композиційна (поетично-музична) драматургія вибудовується за принципом зміни сезонів року, які відображають спогади минулого життя (тобто в часи весни, літа та осені) та час безпосереднього оповідання головного героя через його щоденники (зима). Для китайської національної традиції календарне коло також є одним з найважливіших символів людського буття, який проростає з давньої глибини кілька тисячолітнього існування китайської цивілізації і її культури. Таким чином, композитор ув'язує свій твір і з романтичною естетикою, в якій тісно переплітаються глибокі переживання людини з її відчуттям навколишньої природи, і власне з традиціями китайського національного фольклору, що в тому числі робить оперу «Скорбота за померлими» твором з яскраво вираженим національним колоритом. Отже, залучення Ши Гуаннаем до своєї опери такої філософської аналогії виявляється повністю закономірним.

Слід також відзначити, що в своїй опері Ши Гуаннань в аспекті залучення символіки пір року йде значно далі, що проявляється на двох різних, але взаємозумовлених рівнях. Тобто, з одного боку – це семантичний прийом, спрямований на інтерполяцію в змістовну площину опери самої ідейно-філософської моделі «пори року – людське життя». З іншого боку, це рівень власне композиційний, на якому ця філософська ідея трансформувалася в конкретну композиційну структуру з певними компонентами музичної форми. У цьому сенсі слід також наголосити, що композитор у своїй опері максимально розвиває зазначену смислову концепцію, являючись більш активнішим її провідником. Адже сам Лу Сінь, який створив це літературне

першоджерело, хоч і проводить паралель між зміною пір року та динамікою переживань головних героїв, все ж таки не надає цьому порівнянню особливого значення як чиннику композиційної драматургії свого твору.

Поетика природи та її образність крізь призму руху пір року яскраво передається в опері і літературними текстами, і емоційно-настроявими складовими музичних номерів (наприклад, арія «Зима настала» та ін.). Більш того, в композиційній структурі опери вділяються мальовничі оркестрово-інструментальні номери (оркестрові інтермецо), що з'являються на початку кожної дії та символізують й образно характеризують початок кожної пори року. У зв'язку з цим в композиції опери можна виокремити цілу оркестрову сюїту (під умовною назвою «Пори роки»), яка виконує додаткову роль об'єднання та скріплення всього музичного матеріалу опери в єдине і монолітне ціле.

Найбільш цікавою і оригінальною особливістю композиційної побудови опери «Скорбота за померлими», на наш погляд, вбачається наявна в ній структурна конструкція *сонатного алегро*, що як відомо є найбільш розповсюдженою формою великих інструментальних жанрів. В цьому аспекті драматургія опери Ши Гуаннаня отримує певного впливу великих форм академічної інструментальної музики, зокрема сонатно-симфонічного циклу, про що буде йти мова далі. Не зважаючи на очевидну загальну структуру опери, що складається з 45 номерів, які об'єднані в 6-ти окремих структурних розділах (пролозі, чотирьох діях та епілозі), можемо спостерігати в ній явні компоненти, притаманні драматургії сонатного алегро. Слід зазначити, що в європейській музичній культурі композиційні моделі сонатно-симфонічного циклу, й зокрема форми сонатного алегро в оперній творчості вже зустрічалися раніше й є характерними саме для камерних опер (згадаємо хоча б камерну оперу В. А. Моцарта «Так роблять усі жінки»).

Наявність рис сонатного алегро в драматургії опери «Скорбота за померлими» спостерігають й інші дослідники. Зокрема китайський музикознавець Ван Юйхе, справедливо підмічає, що в загалі використання

такої композиційної концепції Ши Гуаннанем в його опері не є новизною, але саме він першим з китайських композиторів скористався таким прийомом, що надалі стало певним поштовхом для інших творців з Піднебесної експериментувати в галузі оперного формоутворення [149, с. 32]. Музикознавець також пропонує власне бачення відповідності структурних компонентів сонатного алегро в контексті загальної форми цієї опери. Зокрема розділи «Весна (№№ 1-2) та «Літо» (№№ 3-12) він трактує як експозицію сонатного алегро, розділи «Осінь» (№№ 13-30) та «Зима» (№№ 31-43) – як його розробку, а повторення фрагменту «Весни» наприкінці опери – як репризу цієї формоструктури [149].

У цілому ж така концепція, що віддзеркалює відповідність основних структурних компонентів опери до форми сонатного алегро є повністю доречною, але не позбавленою деяких неточностей. По-перше, в ній присутня явна невідповідність номерів, об'єднаних в оперні дії до авторського визначення річних сезонів (тобто трактування «Весни» лише першими двома номерами, а «Літа» у відповідності до першої дії). По-друге, музикознавець чомусь не звертає увагу на дві структурні компоненти, якими є невеликі за розміром пролог і епілог опери.

Отже, щодо розділів сонатного алегро на тлі загальної форми опери то, на нашу думку, вони співвідносяться наступним чином: Експозиція – це пролог (перші два номери) і перша дія опери (№№3-12), що відповідають семантиці «Весни» в символічній концепції пор року. Саме тут відбувається зародження і початок любовної історії головних героїв. Розробка є найбільш розгорнутим епізодом форми сонатного алегро та займає останні три дії опери (тобто №№ 13-43). Саме в ній відбувається процес трансформації стосунків двох закоханих людей, який через зображення їх життя і побуту еволюціонує від щирої любові й всебічного щастя до краху й розлучення.

Така розробка також не є суцільною і в драматургічному сенсі складається з трьох хвиль, які відповідають і окремим діям опери (2-га, 3-тя, 4-та), і власне наступним порам року («Літо», «Осінь», «Зима»). Перша хвиля

розробки («Літо») – це фаза стабільності й укріплення стосунків головних героїв. Друга хвиля розробки («Осінь») – фаза появи перших проблем у стосунках та їх рефлексій і осмислення. Головні герої у внутрішніх своїх монологів починають глибоко переживати про своє майбутнє. Третя хвиля розробки («Зима») – фаза найбільш активного й стрімкого розвитку подій, що призводить до відкритого конфлікту та трагічного фіналу. Реприза (скорочена й динамізована) представлена епілогом опери (останні два номери), в якому відтворюється дещо трансформований музичний матеріал прологу.

Щодо основного драматургічного ядра сонатного алегро, представленого співставленням двох образних сфер у вигляді головної і побічної партій, то в опері «Скорбота за померлими» воно звісно присутнє, але дещо в іншому форматі. Так, роль головної партії виконує не конкретна музична тема, а ідея соціальних протиріч, представлена різними художніми засобами і образами на різних етапах музичного оповідання. Побічна партія – навпаки – вона і ідея (ідея щирого й палкого кохання), і власне музична тема (тема «квіти гліцинії», що уособлює це кохання). Таке трактування ідеї співставлення образних сфер головної і побічної партій можемо спостерігати й у роботі згадуваного вище музикознавця Ван Юйхе [149]. Саме на протистоянні цих двох образних сфер і формується весь драматургічний розвиток цієї опери. Зрозуміло, що в такій ситуації «ідентифікація» інших компонентів музичної форми сонатного алегро в опері (тобто зв'язуючої та заключної партій й ін.) втрачає будь-який сенс.

Слід зазначити, що побічна партія (вона ж тема кохання, представлена темою «квітки гліцинії») є найголовнішою й найяскравішою темою опери. Вона вбирає на себе функції лейттеми та багаторазово і в різних варіантах звучить протягом усієї опери. Як відомо, в класичних сонатних формах інструментальної музики побічні партії відповідають певним типізованим характеристикам: вони зазвичай є ліричними й співучими за характером, а в образному плані часто пов'язуються з темою кохання, що власне можемо й спостерігати в драматургії цієї опери.

І саме в першій дії опери, як і належить традиційній експозиції, обидві теми-ідеї (тобто головна й побічна) демонструються без будь якого зіткнення. Але вже в наступних діях, тобто в розробці, ці дві сфери поступово вступають у протиріччя, оскільки для Цзян Цзюнь ідея кохання залишається безперечно актуальною, а для Цзюань Шена вона руйнується під тягарем соціальних проблем.

Як вже зазначалося скорочена реприза сонатного алегро концентрується в епілозі опери, де в якості основної теми демонструється лише тема кохання (побічна партія). Динамічний характер репризи висвітлює не лише її обмеженість темою кохання, а й інші чинники, зокрема: участь усіх дійових осіб і повного складу оркестру й хору, більш інтенсивніший розвиток, насичена оркестровка, підвищений емоційний тонус та урочисте загальне звучання музики.

Отже, особливості композиційної структури опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» можемо більш наочно простежити в наступній таблиці (див. Таблицю 2).

Таблиця 2

Композиційна структура опери «Скорбота за померлими»

№	Назва номерів	Трива- лість	Тональ- ний план	Дія	Пори року	Риси сонатного алегро	
№1	Увертюра	2`22``	H-dur	Пролог	«Весна»	Експозиція	Головна партія (ідея соціального протиріччя) Побічна партія (тема кохання)
№2	Арія «Тяжкі спогади наринули на моє серце»	3`54``	E-dur				
№3	Оркестрове інтермецо	1`45``	G-dur	Перша			
№4	Дует «Чарівний літній захід сонця»	1`26``	D-dur				
№5	Арія Цзюань Шена «Вона захопила моє серце»	3`04``	D-dur				
№6	Арія (Романс) Цзи Цзюнь «Дотик сонячного заходу»	2`47``	G-dur				
№7	Речитатив «Наше майбутнє світле»	3`14``	G-dur				
№8	Дует Цзи Цзюнь і Цзюань Шена	3`31``	G-dur				

	(сцена побачення) «Нехай весняний приплив кохання хлине із серця»						
№9	Арія Цзи Цзюнь «Що я бачила?»	2`43``	D-dur				
№10	Дует Цзи Цзюнь і Цзюань Шена (с хором) «Нехай зірки кохання сяють вічно»	2`04``	G-dur\ g-moll				
№11	Речитатив «Я віддаю ї тобі»	2`03``	C-dur				
№12	Дует (Романс) Цзи Цзюнь і Цзюань Шена «Квітка гліцинії»	3`05``	A-dur				
№13	Оркестрове інтермецо	1`15``	G-dur\ D-dur	Друга	«Літо»	Розробка	Перша стадія (рефлексія)
№14	Дует альту і баритона «Аромат золотого османтуса»	1`14``	g-moll				
№15	Арія (Пісня) Цзи Цзюнь «Радісне очікування»	1`31``	G-dur				
№16	Речитатив «Який сьогодні день?»	1`25``	G-dur\ e-moll				
№17	Дует «Квітка гліцинії»	1`44``	D-dur\ A-moll				
№18	Дует «Повторення старих уроків»	3`04``	D-dur				
№19	Речитатив (Діалог Цзи Цзюнь і Цзюань Шена) «Хай кажуть»	3`06``	E-dur\ G-dur				
№20	«Пориви крижаного вітру, пориви осені»	1`45``	fis-moll				
№21	Речитатив (Сцена прочитання фатального листа) «Давай полетимо назустріч новому життю»	2`23``	fis-moll\ Fis-dur	Третя	«Осінь»		
№22	«Пісня осінньої ночі»	1`40``	fis-moll				
№23	Аріозо (Балада) Співака-коментатора «Життєвий шлях сповнений труднощів»	3`25``	cis-moll				
№24	Арія Цзи Цзюнь «Сумний вітер»	4`44``	as-moll				
№25	Арія Цзюань Шена «Світло золотої осені»	3`46``	D-dur\ C-dur\ a-moll				
№26	Сцена діалогу Цзи Цзюнь і Цзюань Шена	2`55``	fis-moll				
№27	Речитатив Цзюань Шена «Де ти зараз, безстрашна Цзи Цзюнь?»	1`26``	fis-moll				
№28	Речитатив Цзи Цзюнь «Цзюань Шен, будь ласка, нічого не кажи!»	1`26``	fis-moll				

№29	Ансамбль Цзи Цзюнь, Цзюань Шена і солістів- коментаторів «Холодна хвиля пронизує серце»	2`43``	fis-moll	Четверга	«Зима»	Друга стадія (динамізація конфлікту)
№30	Дует солістів-коментаторів у супроводі хору «Любовна туга»	1`43``	fis-moll			
№31	Оркестрове інтермецо	1`32``	H-dur\ G-dur			
№32	Романтична пісня «Зима близько»	2`51``	Es-dur\ es-moll\ Es-dur			
№33	Романс «Життя, о життя»	3`03``	Ges-dur			
№34	Дует Цзи Цзюнь і Цзюань Шена «Страшна тиша»	4`42``	As-dur			
№35	Дует «Ми не можемо розлучитись»	1`47``	As-dur			
№36	Діалог	1`12``	As-dur			
№37	Речитатив (з хором) «Пробач, мене, Цзи Цзюнь!»	2`06``	Des-dur\ b-moll			
№38	Оркестрове інтермецо	1`10``	F-dur			
№39	Арія Цзи Цзюнь «Нещасливе життя»	6`21``	f moll\ F-dur\ f-moll			
№40	Хорова сцена, «Квітка гліцинії»	3`52``	F-dur\ As-dur\ H-dur\ G-dur			
№41	Арія Цзюань Шена «Пісня спогадів про Цзи Цзюнь»	1`39``	D-dur			
№42	Монолог (Арія) Цзюань Шена «Гострий меч, що пронизав моє серце»	4`17``	F-dur			
№43	Монолог (Арія) Цзюань Шена «Скажи мені»	7`51``	Des-dur\ A-dur\ Fis-dur			
№44	Оркестрове інтермецо	0`28``	A-dur	Епілог	Реприза (динамічна)	Побічна партія (Тема кохання)
№45	Заклучна хорова сцена «Давнє місто мовчазливо очікує весну»	4`23``	G-dur			

Далі розглянемо образну драматургію опери крізь призму її сюжетної канви.

Опера відкривається **Прологом**, який складається з двох номерів: Оркестрової увертюри (*Номер 1*) та Арії соліста-коментатора «Тяжкі спогади наринили на моє серце» (*Номер 2*), яка звучить у супроводі хору та від імені головного героя розповідає про згадане минуле кохання, що колись відбулося в його житті. Музика прологу сповнена піднесених настроїв, пов'язаних з високими почуттями людини, її щирою закоханістю, а відповідно до календарно-сезонної символіки цей образний зріз справедливо названо автором «Весною» (див. Додаток Б, Приклади 1а, 1б).

Перша дія відкривається оркестровим інтермецо (*Номер 3*), що плавно вводить глядача у відповідну настроєву ауру сюжетної фабули опери. У цілому ж вся перша дія опери проходить доволі рівно, навіть статично, без будь-яких психологічних і драматургічних напружень. Образно-емоційний зріз фактично всіх номерів цієї оперної дії здебільшого віддзеркалює піднесену радість, адже тепле «Літо» (яке в прив'язці сюжету опери до концепції зміні пір року) повністю співпадає з високими почуттями двох молодих людей, образами трепетного кохання, яке повністю охопило їх життя. Такими емоціями сповнений дует «Чарівний літній захід сонця» (*Номер 4*), що лунає після оркестрового інтермецо.

Номер 5. Арія Цзюань Шена «Вона захопила моє серце» є першою музичною появою головного героя на сцені. Музика арії сповнена пристрасного хвилювання й безмежної радості, які відчуває молода людина, що нетерпляче очікує зустрічі зі своєю коханою (див. Додаток Б, Приклад 2). Радість і піднесеність почуттів Цзюань Шена композитор передає танцювальним характером арії, зокрема відвертою вальсовістю як жанровою її основою. У цілому ця арія дуже нагадує чоловічі оперні арії Дж. Пучіні, для яких властиві розгорнуті виконавські діапазони з виходом на високі ноти, що говорить про їх напружену емоційну насиченість.

Музичний портрет головного героя, що представлений цією арією, розкриває ширю відкритість його почуттів, переконливу впевненість у щасливому майбутньому зі своєю коханою, безсумнівну вірність вибору Цзи Цзюнь як супутниці для свого подальшого життя. Перша музична характеристика головного героя в цій арії подається композитором доволі рівномірно, хоча поетичність тексту, яким передано почуття Цзюань Шена до його коханої є неймовірно витонченою.

Номер 6. Арія Цзи Цзюнь «Дотик заходу сонця» експонує образ головної героїні. Він сповнений емоційним підйомом і багатством почуттів. Для Цзи Цзюнь знайдене кохання є справжньою головною цінністю її життя, що відкриває в неї невичерпне джерело душевної сили. Музична тема арії являє собою зразок щирої кантиленності, яскравого мелодійного дарування Ши Гуаннаня. Ніжна хвилеподібна її мелодія, з м'якими синкопованими малюнками, збагачується в оркестровому супроводі скрипковим підголоском й переборами арфи, тобто інструментами, які (як вже говорилося раніше) виконують лейттемброву роль в музичній драматургії твору (див. Додаток Б, Приклад 3).

Арія Цзи Цзюнь – це романтична сповідь головної героїні, яка відчувши справжнє кохання, не зважаючи на можливе засудження її традиційним суспільством, повністю готова вирватися з «феодалських кайданів» і покинути свою родину. Крім того, в розглянутій арії Цзи Цзюнь можна помітити паростки музичних інтонацій, що в подальшому стане основою теми одного з найкрасивіших номерів – «Квіти гліцинії», яка в драматургії опери й уособлює ідею кохання. Цей тематичний контур згодом проросте в опері на рівень окремого лейтмотиву.

Разом з тим, порівнюючи експозиційні характеристики головних героїв, що подані в їх перших музичних номерах, деякі дослідники наголошують на демонстративному вирівнюванні автором їх психологічної константи. Тобто йдеться про «...свідомий прийом, який композитор використовує на експозиційному етапі дії. Ши Гуаннань ніби навмисно перебільшує світлий та

однозначний душевний стан героїв, щоб виявити згодом всю крихкість і короткостроковість щастя Цзюань Шена та Цзи Цзюнь» [98, с. 70]. Цей загальний образний зріз, представлений першими музичними номерами головних героїв знаходить подальшого свого втілення й у Речитативі «Наше майбутнє світле» (*Номер 7*).

Номер 8. Дует Цзи Цзюнь і Цзюань Шена «Нехай весняний приплив кохання хлине із серця» малює сцену побачення головних героїв. В ній за сюжетом Цзюань Шен дарує Цзи Цзюнь не звичайний, але важливий подарунок – книгу, що стає не тільки жестом повної довіри та глибокої поваги до своєї коханої, а й символом їх ментальної гармонії. Для Цзи Цзюнь цей подарунок стає додатковим підтвердженням їх відповідності один одному та впевненості у щасливому їх майбутньому. Музика цього номеру, хоча й не позбавлена певного хвилювання, має врівноважений і разом з тим піднесений характер, а окремі репліки Цзюань Шена випромінюють навіть риси гордості, самоповаги і особистої впевненості (див. Додаток Б, Приклад 4). У цілому ж сцена побачення стає незворушним дуєтом злагоди головних героїв. Підсилюють цю злагоду вокальні втручання коментаторів (співака і співачки), що поступово приєднуються до цієї сцени та органічно посилюють емоційну складову музичної дії.

Номер 9. Арія Цзи Цзюнь «Що я бачила?», яка вступає відразу ж після дуєту злагоди, являє собою доволі розгорнуту й відверту сповідь головної героїні, сповнену емоційної насиченості й рішучості. В цій сповіді Цзи Цзюнь остаточно переконується у правоті свого життєвого вибору, у розриві із родовими застарілими консервативними традиціями. Її життя й духовний світ, відчувши хмільний аромат свободи, стають відкритими новому щасливому майбутньому. Ідейною кульмінацією і цієї арії, і всієї першої дії опери постає експресивна репліка Цзи Цзюнь «Я належу собі, і ніхто з них не має права втручатися в моє життя!», яка ще більше надихає Цзюань Шена і він відразу ж щиро відповідає: «Цзи Цзюнь, як добре те, що ти це сказала!» (див. Додаток Б, Приклад 5).

Номер 10. Дует з хором «Нехай зірки кохання сяють вічно!» (дует Цзи Цзюнь і Цзюань Шена) продовжують щиро піднесений, майже героїчний настрій, культивованій попереднім номером: «Обидва герої відчують впевненість у собі та один в одному. Вони – однодумці, спрямовані до спільної мети, хоч би якою ефемерною вона не була. Святковий, лапідарний дует із хором витриманий у чіткому, акцентованому ритмі. Музика справляє враження тотальної сили, здатної розтрошити гори та будь-які перешкоди на шляху закоханих до світлого майбутнього» [98, с. 71].

Дует «Нехай зірки кохання сяють вічно!» звучить в опері Ши Гуаннаня як справжня ода, присвячена молодому поколінню, для яких Цзюань Шен та Цзи Цзюнь своєю любов'ю, сміливістю, завзяттям втілюють справжній ідеал молоді нового часу (див. Додаток Б, Приклад 6). Прямим продовженням оди палкому й щирому взаємному кохання молодих людей є наступний номер – Речитатив «Я віддаю її тобі» (*Номер 11*).

Номер 12. Дует Цзюань Шена та Цзи Цзюнь «Квіти гліцинії» завершує першу оперну дію. Цей дует – широка любовна сцена, сповнена витонченої ліричності й глибини почуттів. Це лірична кульмінація першої дії опери та її смисловий підсумок, своєрідна квінтесенція ідеї вічного й щирого кохання. Як відомо, в китайській національній культурі квіти гліцинії асоціюються з енергією «їнь», тобто з жіночим началом та з жіночою красою. А в опері цей образ уособлює чисте почуття взаємного кохання. Як вже говорилося, тема гліцинії (кохання) стає наскрізним лейтмотивом і демонструється в оперній драматургії декілька разів. Жанрова основа дуету – це ліричний романс, написаний у звичайній куплетній формі, який розкриває інтимне спілкування двох закоханих. Взаємність і злагода почуттів головних героїв передається композитором засобами імітаційних (канонічних) повторень музичного тематизму і фрагментів літературного тексту. Дует «Квіти гліцинії» став одним з найбільш відомих і найбільш улюблених номерів шанувальниками цієї опери (див. Додаток Б, Приклад 7).

Друга дія відкривається невеличким оркестровим інтермецо (*Номер 13*), драматургічною метою якого є створення певної дієвої цезури між оперними розділами (діями) з різним сюжетним й образно-емоційним змістом. Символіка стосунків його головних героїв – «Осінь».

Номер 14. Дует альту й баритона «Аромат золотого османтуса» являє собою діалог коментаторів (співака і співачки). Цей «другий склад» героїв, що за задумом автора, з одного боку, є відстороненими спостерігачами, а з іншого – реально переживають за головних персонажів опери та проявляють до них співчуття, в цьому номері вперше виходять на сцену із суто самотійною музичною дією: їх мета – застереження і підтримка головних героїв у ситуації, яка починає значно ускладнюватися. Висловлення коментаторів (співака і співачки) поступово набувають більш тривожного характеру.

На цьому емоційному тлі певним контрастом з'являється арія Цзи Цзюнь «Радісне очікування» (*Номер 15*). Арія головної героїні ще сповнена світлої й піднесеної образності: Цзи Цзюнь радісно чекає на повернення свого коханого, готуючи йому вечерю. Справи нехитрого сімейного побуту приносять їй радість і задоволення. Характер музичного викладу арії повністю співпадає із зазначеним образом. У ньому домінують легкість, скерцозність, навіть польотна віртуозність. У музичному супроводі спостерігаються яскраві звуконаслідувальні аналогії «щебетання пташки» (трелі, форшлаги, легка пасажна стакатність тощо). Тривале очікування переривається появою Цзюань Шена, який з невеличким хвилюванням дарує своїй коханій яскраву кофтину (див. Додаток Б, Приклад 8).

Номер 16. Речитатив Цзюань Шена «Який сьогодні день?» дещо змінює емоційну ауру навколо головних героїв. Цзи Цзюнь відкрито ділиться зі Цзюань Шеном своїми переживаннями за їх майбутнє (фрагмент діалогу подано у додатках. Див. Додаток Г, №1).

Номер 17. Дует «Квітка гліцинії», що лунає в опері вже вдруге та уособлює тему кохання, повертає до світлих образів і щирих почуттів головних героїв. Наступні номери – Дует «Повторення старих уроків» (*Номер 18*) та

Речитатив (Діалог Цзи Цзюнь і Цзюань Шена) «Хай кажуть» (Номер 19) – продовжують тематику ліричного спілкування молодих закоханих людей та експонування їх життєвого й побутового повсякдення.

Номер 20. Коротка сцена «Пориви крижаного вітру, пориви осені» являє собою діалог головних героїв, побудований з розмовних реплік і декламації. Результатом цього діалогу постає аріозо Цзюань Шена. У музичній тканині сцени з'являється лейтмотив, що символізує ідеї настання світлого майбутнього, попри всілякі життєві негаразди, що супроводжують нинішнє життя (див. Додаток Б, Приклад 9).

Третя дія в загальній композиційній структурі опери стає своєрідною розробкою драматичного розвитку стосунків головних героїв.

Номер 21. «Давай полетимо назустріч новому життю». Це сцена отримання і прочитання Цзюань Шеном листа з сумною звісткою про його звільнення з роботи. Його реакція є відповідною: він стає фактично паралізованим відчаєм від цієї фатальної звістки та завмирає в мовчазному стані. Ситуацію, що склалася пояснює співачка-коментатор, яка з'являється на сцені. Її спів забарвлений відповідними емоціями жалю й співчуття. Разом з тим, розуміючи проблему Цзи Цзюнь не поринає в апатію та намагається швидко винайти шляхи виходу із ситуації, що склалася. Навпаки, вона намагається заспокоїти Цзюань Шена та закликає його зберігати спокій. Такі дії головної героїні засвідчують її психологічну стійкість і оптимістичну впевненість.

У музичному плані цей номер дещо змінює попереднє образне навантаження: експресивна декламаційність починає явно домінувати над гнучкою пісенністю вокальних партій, оркестровий супровід насичується явним драматизмом. Такі образно-жанрові зміни підтверджують настання кардинального повороту в русі драматургічної лінії опери. Тобто, колишні міцні й безхмарні стосунки головних героїв починають зазнавати певної негативної напруженості (див. Додаток Б, Приклад 10). Продовженням

образного змісту цієї сцени стає наступний номер «Пісня осінньої ночі» (Номер 22).

Номер 23. Аріозо співака-коментатора «Життєвий шлях сповнений труднощів» являє собою розповідь про події, що відбулися. Музика аріозо, яка подається в повільному темпі та під помірний акомпанемент низьких струнних, сповнена похмурості й суму. В ній співак нібито передбачає розвиток стосунків головних героїв у негативному напрямі та з трагічним фіналом (див. Додаток Б, Приклад 11).

На початку третьої дії образ Цзи Цзюнь починає зазнавати серйозних змін, які відбуваються не поступово, а більше контрастними кроками. «Глядачу залишаються невідомі ті причини, які призвели до такої різкої зміни у поведінці дівчини. Сила кохання, яка раніше осяяла внутрішній світ Цзи Цзюнь, ніби згорнулася в бутон, сподіваючись захиститися від тривог навколишнього світу» [98, с. 72].

Номер 24. Арія Цзи Цзюнь «Сумний вітер» стає центральною характеристикою головної героїні в третьому акті опери. Це сумний монологічний роздум головної героїні, що розкриває всю глибину її внутрішніх переживань та в якому час від часу проявляються сплески-репліки повної безнадії. Композитор задля цього використовує засоби максимально наближені до реального відчаю – імітації крику, плачу, схлипування й вигуки. Поєднання співу й декламації є одним з характерних художніх прийомів у цій дії опери. Синтез поезії тексту і краси музики цієї арії посилює передачу таких переживань і роздумів. Цзи Цзюнь відчуває спустошеність, нестачу сил і бажання боротися за своє щасливе майбутнє, але її кохання до Цзюань Шена залишається єдиним сенсом її існування. Емоційно-психологічний стан головної героїні характерно передається фактурними засобами оркестрового супроводу – безликі й «прісні» низькі квінти, міцні акордові туті, широкі тріольні хвилі тощо. За рівнем свого драматизму, кантиленним розмахом, глибиною почуттів цю арію Цзи Цзюнь справедливо можна порівняти з

найвідомішою арією Чіо Чіо Сан «Ясний день» Дж. Пучіні з його опери «Мадам Батерфляй» (див. Додаток Б, Приклад 12).

Номер 25. Арія Цзюань Шена «Світло золотої осені» є своєрідним філософським осмисленням головним героєм свого життя. Арію підхоплює співак-коментатор, який також продовжує роздуми про життя на тлі ситуації, що склалася у відносинах Цзи Цзюнь і Цзюань Шена. Музичне втілення цих роздумів реалізовано доволі повільною мелодією, образний зріз якої трансформується від легкої тужливості за втраченим коханням й до відвертої трагічності. В цій трансформації композитор задіє оркестрово-темброві засоби, використовуючи для супроводу вокальної партії спочатку гобой, далі кларнет, й нарешті фагот (див. Додаток Б, Приклад 13).

Номер 26. Сцена діалогу Цзи Цзюнь і Цзюань Шена демонструє рефлексію головних героїв щодо їх минулих стосунків, яка відбувається на більш напруженому емоційному прояві. Окрім співу композитор задіє тут не тільки речитацію, а й звичайну розмовну мову. Оркестровий супровід спряє відбудові драматургії цього діалогу, допомагаючи спочатку йому своїми широкими мелодійними конструкціями, а далі, з підвищенням психологічної напруги – й з залученням тривожної ритмової пульсації з додаванням литавр.

Наступні два номери – це два речитативи головних героїв: Цзюань Шена «Де ти зараз, безстрашна Цзицзюнь?» (*Номер 27*) та Цзи Цзюнь «Цзюань Шен, будь ласка, нічого не кажи!» (*Номер 28*). Вони ще більше поглиблюють взаємне нерозуміння й загострюють конфлікт, якому не видно розв'язання. Розчарування Цзюань Шеном своєю коханою набуває різкого засудження, що переростає фактично в посилений крик. Розпач Цзи Цзюнь набуває іншого емоційного прояву – її речитація сповнена жалібно-благаючого й слізливого прояву. Кожен з них розуміє, що взаємної підтримки між ними вже немає і вона вже мабуть і не потрібна (див. Додаток Б, Приклад 14).

Номер 29. Ансамбль Цзи Цзюнь, Цзюань Шена і співаків-коментаторів «Холодна хвиля пронизує серце». В цьому номері важливу роль відіграють солісти другого ряду. Коментатори (співак і співачка), намагаючись розібратися

в цій складній психологічній ситуації, ставлять головним героям незручні запитання, відповідей на які вони отримують або підтримку, або моральне засудження. Так, Цзюань Шен одержує несхвалення за свою бездушність і нерозуміння, а Цзи Цзюнь – співчуття. В решті-решт відбувається повний розрив у стосунках головних героїв, що перешкоджає будь-яким їхнім спробам навіть вести розмови про спільне майбутнє. Діалог Цзи Цзюнь та Цзюань Шена демонструє їх взаємне безповоротне відчуження (фрагмент діалогу подано у додатках. Див. Додаток Г, №2).

У цій сцені найбільш яскраво проявляється залучення елементів жанру китайської народної опери, а саме – чергування музичних і розмовних компонентів, що являється характерною специфікою жанрового рішення в даному творі Ши Гуаннанем. Органічне поєднання речитативів європейської оперної традиції з розмовними діалогами в манері «байхуа» також наближає глядача й до розуміння стилістики літературної першооснови опери, тобто до розповіді Лу Сіня (див. Додаток Б, Приклад 15).

Номер 30. Хорова сцена «Любовна туга» завершує третю дію опери. Номер починається дуєтом співаків-коментаторів, що поступово переходить у квартет головних персонажів, а далі – в масштабну хорову сцену усіх виконавців. Музика номеру сповнена жалісного, навіть скорботного характеру, що передає повну безвихідь ситуації, що склалася та безнадійність щодо її покращення (див. Додаток Б, Приклад 16).

Четверта дія відкривається оркестровим інтермецо (*Номер 31*) та демонструє настання так званої «зими» в стосунках головних героїв. Динаміка драматургічного розвитку в четвертій дії є доволі інтенсивною та стрімко набирає «обертів» в русі до її фіналу. Сюжетний зріз демонструє ситуацію, в якій Цзюань Шен, піддавшись труднощам життя, малодушно відмовляється від свого кохання, а Цзи Цзюнь, втративши це кохання, не бачить сенсу свого життя. Наступні два номери – романтична пісня «Зима близько» (*Номер 32*) та романс «Життя, о життя» (*Номер 33*), затверджують образно-психологічне тло, яке склалося на початок четвертої дії опери.

Номер 34. Дует «Страшна тиша» являє собою ностальгійний і глибоко ліричний діалог спогадів головних героїв про їх колишнє кохання. Він ніби перекидає образну арку на початок опери, але ця згадка виникає не на довго. Лірика і мелодичність музичного втілення дуету апелює до виникнення примарного образу їх колишнього кохання. І Цзи Цзюнь, і Цзюань Шен дуже щиро зберігають його у глибині свого серця, але не можуть нічого зробити для його повернення. Навіть самі герої, знаходячись на одній сцені і в одному просторі вже співають кожен сам по собі, що говорить про те, що кожен з них вже не довіряє свої думки і почуття іншому. Таким чином дует стає фактично умовним, схожим на одночасний спів двох монологів (див. Додаток Б, Приклад 17).

Номер 35. Дует «Ми не можемо розлучитись» - діалог Цзи Цзюнь і Цзюань Шена, який починається як музичний номер, але завершується вже виключно розмовною формою (без музики). У такій жанровій конструкції криється певна семантика, тобто кохання молодих як музика – було і замовкло. А далі – музична інтерлюдія (*Номер 36*), у якій, як спогад про минуле і ніби остаточно прощаючись, звучить тема кохання (тема «Квіти гліцинії»).

Номер 37. Речитатив Цзюань Шена (з хором) «Пробач, мене, Цзи Цзюнь!» стає кульмінаційною точкою з найвищим драматичним напруженням, в якій юнак повідомляє своїй дівчині, що вини повинні розлучитися. Спустошена горем втрати кохання Цзи Цзюнь намагається здійснити будь-які кроки задля повернення їхнього спільного минулого. Вона згадує про вазу, яка колись була з квітами гліцинії та підносить її Цзюань Шену як знак минулих почуттів. Але Цзюань Шен, розгнівано штовхаючи, розбиває її. Він вважає це колишнє кохання великою помилкою свого життя. Для Цзюань Шена і Цзи Цзюнь все скінчено... (див. Додаток Б, Приклад 18).

Оркестрове інтермецо (*Номер 38*) готує вступ наступного номеру – арії Цзи Цзюнь «Нещасне життя» (*Номер 39*), що постає як останнє музичне втілення головної героїні та в якій передається її неймовірна біль від трагічного фіналу свого кохання. Ця арія є не тільки найкрасивішої жіночою арією в цій

опері, що найбільш яскраво характеризує образ головної героїні, а й відображає високу майстерність композитора у роботі з розгорнутими молодіжними формами. Не випадково цю арію за глибиною свого образного втілення і щирим мелодизмом часто порівнюють з найкращими аріями трагічного змісту з відомих італійських опер XIX століття, й зокрема з арією Віолети з опери Дж. Верді «Травіата» (див. Додаток Б, Приклад 19).

Номер 40. Хорова сцена «Квіти гліцинії». Покидаючи свій будинок Цзи Цзюнь оглядає навколо всі речі, що супроводжували колишні щасливі дні життя зі своїм коханим. В музичному супроводі цієї сцени в останнє лунає лейттема кохання (мелодія дуету з гліцинією з першої дії), що проводиться в єдиному оркестрово-хоровому звучанні. Ця тема готує вступ наступного номеру – арію Цзюань Шена «Пісня спогадів про Цзи Цзюнь» (*Номер 41*), в якій головний герой, узявши до рук букет квітів гліцинії, згадує про минуле (див. Додаток Б, Приклад 20).

Цей номер, як і наступний, тобто монолог Цзюань Шена «Гострий меч, що пронизав моє серце» (*Номер 42*), вражає глибокою щирістю переживань героя, який від осмислення свого горя опиняється майже на межі своєї свідомості. Кульмінацією номеру стає вихід і зависання вокальної партії на високій теситурі, що робить її дуже потужною й емоційно напруженою. Сама музична партія Цзюань Шена, окрім власне співу, значно насичена компонентами речитативно-декламаційного кшталту.

Номер 43. Монолог (Арія) Цзюань Шена «Скажи мені» є заключним монологом головного героя, в якому він, осмислюючи свою фатальну помилку відмови від коханої, щиро кається та усвідомлює власне нещастя. Музика цього номеру насичена глибокою експресією, чому сприяє використання повного звучання хору та оркестру, які своєю гучністю й фактурною щільністю посилюють емоційну складову каяття головного героя (див. Додаток Б, Приклад 21).

Епілог опери починається оркестровим інтермецо (*Номер 44.*). Музика епілогу повертає глядача до початку опери, точніше до її першої сцени. З

глибини сцени виходить Цзюань Шен сповнений розгубленості, безпорадності й спустошеності. Вся його надія – це приход весни, яка можливо відкриє нову сторінку його життя, а з нею – й нове кохання...

Номер 45. Заключна хорова сцена «Давнє місто мовчазливо очікує весну» – в загальній композиції опери, зокрема в розрізі її сонатної форми, стає своєрідною динамічною репризою, яка повертає здебільшого музичний матеріал оперного прологу. Але в ній задіяні не всі учасники, а саме – Цзюань Шен, співаки-коментатори і хор. Незважаючи на вельми трагічне завершення оперного дійства, музика фінальної сцени подається композитором в мажорному обрамленні, що, знов таки, стає певним символом надії на оптимістичне майбутнє: «Дивіться як знову розквітають зів'ялі квіти... Старе місто безмовно чекає на прихід весни!» (див. Додаток Б, Приклад 22). Оперу логічно завершує проведення оркестром лейтмотиву кохання, що символізує і узагальнює головний сенс подій, що відбулися раніше.

Отже, на завершення аналізу опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» спробуємо тезово узагальнити специфіку взаємодії національних і європейських традицій за основними рівнями її прояву, тобто: ідейно-образному, композиційно-драматургічному, жанровому, стильовому тощо.

На *ідейно-образному* рівні: з одного боку, автор у своєму творі торкається ідей і тематики, що є притаманними європейській ліричній опері кінця XIX століття, а саме – проблеми особистих стосунків людей та їх інтимних почуттів, взаємного кохання (часто з драматичним фіналом). З іншого боку – слід відзначити, свідоме звернення композитора до національної літератури (Лу Сінь) як до сюжетної першооснови опери, фокусування на соціально-побутовій тематиці, що є вельми характерною для національної сценічної творчості, а також акцентуація ідейно-моральної компоненти «повчальності», що є властивим китайському національному менталітету і світобаченню.

На *композиційно-драматургічному* рівні: з одного боку, в опері використано класичний тип композиційної структури (пролог, чотири дії, епілог). З іншого боку – залучення в драматургію опери ідеї змін пір року як

символу руху людського життя, що у тому числі є властивим і для китайського національного фольклору.

На *зовнішньо-жанровому* рівні: з одного боку, спостерігаємо відверті прояви жанрових моделей європейської опери межі XIX-XX століть (таких, як камерна орпера, лірико-філософська опера, веристська опера тощо). З іншого боку – широке використання жанрових атрибутів китайського національного театру (зокрема народної опери, китайської театральної драми малої сцени тощо).

На *внутрішньо-жанровому* рівні: з одного боку, в опері наявне використання повного набору жанрових моделей європейської класичної опери (арії, речитативи, монологи, романси, хори й ін.). З іншого боку – вбачаємо також залучення автором і жанрових моделей та їх компонентів від китайської традиційної сценічної творчості (народна пісня, декламації в стилі «байхуа» й ін.).

На *стильовому* рівні: з одного боку, в опері спостерігається відверта орієнтація на музично-мовні й стильові канони європейського оперного мистецтва періоду середнього і пізнього романтизму (вплив Дж. Пуччіні). З іншого боку – в музичній мові опери також наявна присутність ладових (пентатоніка), ритмічних, фактурних та інших елементів, властивих стилістиці китайської традиційної музики.

Більш наочно специфіку взаємодії національних і європейських традицій в опері «Скорбота за померлими» можемо простежити в наступній таблиці (див. Таблицю 3.).

Висновки до другого розділу

Літературним джерелом, яке було обрано Ши Гуаннанем для своєї опери в якості сюжетної основи стало однойменне оповідання відомого китайського письменника Лу Сіня, якого вважають майстром коротких оповідей з глибоким моральним і філософським змістом, що розкривають нагальні соціальні

проблеми, і різні протиріччя суспільства (у тому числі й між владою і простим народом).

Лу Сінь в цьому річищі став одним із перших письменників, який почав підіймати таку тематику в своїх творах, а також одним з перших заговорив про нелегку долю і права китайської жінки, яка фактично віками знаходилася в умовах соціального забуття, зневаги та непорозуміння. А Ши Гуаннань став одним з перших композиторів, який втілює цю тематику в оперному жанрі. Саме тому насичене психологічне тло, що супроводжує оповідання Лу Сіня стало характерною ознакою опери Ши Гуаннаня. Адже і письменник, і композитор розкривають дуже серйозну соціальну проблему, глибоко пов'язану з національними традиціями і особливостями менталітету китайського суспільства.

Таблиця 3

**Специфіка взаємодії національних і європейських традицій
в опері «Скорбота за померлими»**

<i>Рівні взаємодії</i>	<i>Національні традиції</i>	<i>Європейські традиції</i>
Ідейно-образний	Звернення до національної літератури (Лу Сінь) як до сюжетної першооснови; соціально-побутова тематика, властива національній сценічній творчості; акцентуація ідеї «повчальності», що є властивим китайському національному менталітету і світобаченню	Тематика інтимних почуттів і людських стосунків, драматичного кохання тощо, властиві європейській ліричній опері кінця XIX ст.
Композиційно-драматургічний	Використання в драматургії опери ідеї змін пір року як символу руху людського життя, що є також властивим китайському національному фольклору	Класичний тип композиційної структури (пролог, чотири дії, епілог)
Зовнішньо-жанровий	Жанрові атрибути національного театру (китайська народна опера, китайська театральна драма малої сцени)	Жанрові атрибути європейської опери (камерна опера, лірико-філософська опера, веристська опера)

Внутрішньо-жанровий	Залучення жанрових моделей і компонентів традиційної сценічної драми (народна пісня, декламації в стилі «байхуа» й ін.)	Використання повного набору жанрових моделей європейської класичної опери (арії, речитативи, монологи, романси, хори й ін.)
Стильовий	Використання ладових (пентатоніка) і ритмічних особливостей китайської традиційної музики	Орієнтація на стильові канони європейського оперного мистецтва періоду середнього і пізнього романтизму

Аналіз *зовнішньожанрових рис* (жанрові впливи) опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня, дозволив виявити особливості жанрової сфери цього твору, що проявляються у наявності атрибутів цілої низки жанрових різновидів оперного мистецтва та інших споріднених жанрів, зокрема: а) камерна опера перетину XIX-XX століть; (невеликі розмір й кількість учасників, використання монологів, компактність сценічного простору, лаконічність використаних художніх засобів); б) лірико-філософська опера (історія кохання молодих людей, внутрішній конфлікт головних героїв, висвітлення їх роздумів у ситуації глибоких соціальних проблем); в) веристська опера; (висока сюжетна реалістичність, сюжет із швидкою й трагічною розв'язкою, демонстрація звичайного людського життя, посилений вплив літературного першоджерела, компактна динамічна драматургія); г) китайська народна опера (використання розмовних діалогів, близькість до побутової розмовної мови (байхуа), стилістика окремих вокальних номерів, що наближена до народно-пісенної); д) китайська театральна драма малої сцени (компактність простору, загальна камерність, посилена емоційно-психологічна аура, соціальна тематика, висвітлення морально-етичних проблем); е) вокальний цикл (замкнутість і завершеність номерів, відсутність надто розгорнутих наскрізних сцен, шубертівська ідея пір року як символ періодів людського життя).

Жанрова специфіка опери «Скорбота за померлими», з огляду на задіяні в її внутрішній структурі жанрові моделі, засвідчує орієнтацію автора на художні канони і досвід визнаних оперних майстрів XIX століття та прихильність

працювати в традиційному для цього жанру творчому річищі. Разом з тим, деякі номери свідомо представлені композитором у вигляді менш типових як для класичної опери вокальних жанрів (таких як балада, романс, народна пісня тощо). Це засвідчує намагання композитора не стільки урізноманітнити жанровий набір в своїй опері, скільки максимально ретельно підійти до розкриття характерів і образного змісту цих номерів саме шляхом залучення подібних вокальних жанрів з їх іманентними художніми рисами.

Систематика жанрових моделей, залучених Ши Гуаннанем у своїй опері (внутрішньо-жанровий рівень), пропонується у вигляді чотирьох груп.

До *першої* групи віднесені виключно інструментальні (оркестрові) номери, що представлені в опері двома жанрами: *а)* увертюра, тобто невеликий оркестровий твір, що своєю музикою уводить слухача в необхідний образно-емоційний настрій та власне розпочинає оперу; *б)* оркестрові інтермецо, яких в опері чотири та кожне з яких знаменує початок нової її дії. Крім того, кожне оркестрове інтермецо спрямоване на розкриття образу і настроїв відповідної пори року.

До *другої* групи віднесені сольні вокальні жанри, зокрема: *а)* арії й аріозо, які в опері природно представляють переважну більшість жанрових зразків та характеризуються здебільшого ліричністю, мелодизмом та виразним тематизмом; *б)* речитатив, тобто форма вокального висловлення з домінуванням декламаційних компонент в якому поєднується спів із розмовною мовою; *в)* монолог, тобто вокальний жанр, також не позбавлений декламаційності, але водночас насичений глибоким розгорнутим роздумом героя, який звертається до самого себе, до уявного співрозмовника чи публіки та розкриває свої почуття, внутрішній світ, переживання або філософські міркування; *г)* балада, тобто вокальний твір лірико-епічного складу, що поєднує драматичність з побутовим (в даному випадку) сюжетом; *д)* народна пісня (в партитурі опери в англійському перекладі подається як «chanson»), що являє за своїм архетипом фольклорний музично-поетичний жанр, часто пов'язаний з народним побутом; *е)* романтична пісня, що спрямована на глибоке вираження

особистих почуттів людини, її ліричних переживань та внутрішнього світу; ж) романс, тобто вокальний твір також ліричного змісту, що вирізняється виразним поетичним текстом та разом з тим, глибоким психологізмом і музичною мелодійністю.

До *третьої* групи віднесено ансамблеві вокальні жанри опери, зокрема: а) вокальний дует, що в цій опері зустрічається переважно побудованим на жанрових прототипах арії, а також з рисами романсу; б) діалог, що є жанровою формою, яка базується на розмовній взаємодії двох вокальних партій з чергуванням музичних фраз та часто утворює подобу драматичної розмови; в) речитатив-діалог, тобто дуетна вокальна форма, що поєднує в собі риси речитативу з домінуванням декламації та діалогу, тобто розмовної взаємодії двох вокальних партій з чергуванням музичних фраз; г) вокальний квартет – як форма вокального ансамблю з чотирьох учасників, в даному випадку побудований на жанрових засадах арії.

До *четвертої* групи віднесено оперні номери, що представлені жанрами і формами масового колективного виконання, зокрема: а) речитатив з хором – форма сольного речитативного декламування під хоровий супровід; б) дует з хором – ансамблевий номер солістів за участю хору; в) хорова сцена, тобто музичний номер, в якому хор обіймає основне смислове навантаження, навіть стаючи окремою діючою особою; г) заключна хорова сцена – передбачає участь всіх основних солістів оперної дії під хоровий супровід.

Особливості *стилістики* опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» проявляються в декількох аспектах. Насамперед слід звернути увагу на специфіку *музичної мови* композитора, яка відзначена орієнтацією на стильові компоненти музичного романтизму (зокрема на музично-мовні канони європейської романтичної опери) та в якій наявні щирий і витончений мелодизм, широта і виразність тематичного викладу, прозорість гармонічної мови, ясна організованість і впорядкованість мелодико-тематичних структур тощо. Композитор продовжує розвивати особливий і оригінальний вокальний стиль, що склався в китайській опері європейського зразка у ХХ століття та

який поєднав у собі виконавську техніку академічної музики і манеру виконання, властиву китайській пісенній творчості. Не зважаючи на яскраво виражену ладову специфіку музичного викладу, яка, зрозуміло, будується на основі пентатоніки, в окресленому аспекті в музиці Ши Гуаннаня невідомо вбачається вплив видатних майстрів італійської опери межі XIX-XX століть, зокрема Дж. Пучіні.

З іншого боку, в стилістиці опери Ши Гуаннаня «Скорботі за померлими» яскраво просвічуються характерні національні музичні орієнтири, а саме: а) манера співу (що вміщує риси, властиві національній співочій традиції), б) ладова основа на якій будується мелодика і тематизм окремих номерів; в) оркестровка, що містить певні інтонації і темброві стилізації, властиві китайській інструментальній музиці. Як характерний стилістичний прояв у партії оркестру слід відзначити й виразну звукозображальність, що досягається майстерним використанням інструментальних (в тому числі тембральних) засобів й особливо у процесі передачі образів пір року.

Виявлені в опері Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» її *композиційні* й *драматургічні* особливості можна узагальнити наступним чином.

По-перше: залучення в її драматургії додаткового складу учасників (так званих «відсторонених» персонажів), що представляють собою ще два додаткові композиційні рівні, зокрема: а) другий склад головних героїв у вигляді вокальної пари (співака і співачки), які фактично не приймають участь у театральній грі, але мають власну сюжетну лінію та виступають в ролі коментаторів; б) оповідач (він же – головний герой, тобто Цзюань Шен, але який з'являється в опері вже у літньому віці), який згадуючи розповідає про свої молоді роки, в які й відбулася його історія трагічного кохання. Використаний композитором в опері цей художній прийом (залучення героїв-коментаторів, що безпосередньо взаємодіють з головними героями) вельми сприяє насиченню психологічної аури твору, що посилює його драматургічну глибину.

По-друге: залучення на драматургічному рівні твору ідеї змін пір року (в семантичному зрізі – зміни періодів людського життя) постає як новаторське

рішення для китайської сучасної опери. Таким чином, композитор ув'язує свій твір і з романтичною естетикою, в якій тісно переплітаються глибокі переживання людини з її відчуттям навколишньої природи, і власне з традиціями китайського національного фольклору, що в тому числі робить оперу «Скорбота за померлими» твором з яскраво вираженим національним колоритом. Крім того, використовуючи в своїй опері такий художній прийом Ши Гуаннань йде значно далі: з одного боку, в нього це – семантичний прийом, спрямований на інтерполяцію в змістовну площину опери самої ідейно-філософської моделі «пори року – людське життя»; з іншого боку, в опері це – прийом композиційний, завдяки якому ця філософська ідея трансформувалася в конкретну композиційну структуру з певними компонентами музичної форми.

По-третє: найбільш цікавою і оригінальною особливістю композиційної побудови опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» виявляється задіяна в ній структурна модель *сонатного алегро*, що є найбільш розповсюдженою формою великих інструментальних жанрів. У цьому аспекті драматургія опери отримує певного впливу великих форм академічної інструментальної музики (зокрема сонатно-симфонічного циклу). Щодо основного драматургічного ядра сонатного алегро, представленого традиційним співставленням двох образних сфер у вигляді головної і побічної партій, то в опері «Скорбота за померлими» воно проявляється на іншому інформаційно-змістовному рівні. Так, роль головної партії виконує не конкретна музична тема, а ідея соціальних протиріч, представлена різними художніми засобами і образами на різних етапах музичного оповідання. Побічна ж партія – навпаки – вона і ідея (ідея щирого й палкого кохання), і власне музична тема (тема «квітки гліцинії», що уособлює це кохання). Саме на протистоянні цих двох образних сфер і формується весь драматургічний розвиток цієї опери.

Специфіка взаємодії національних і європейських традицій, що була відстежена в опері Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» у процесі її аналізу, пропонується до узагальнення за основними рівнями її прояву, тобто: ідейно-образному, композиційно-драматургічному, жанровому, стильовому тощо.

На *ідейно-образному* рівні: з одного боку, автор у своєму творі торкається ідей і тематики, що є притаманними європейській ліричній опері кінця XIX століття, а саме – проблеми особистих стосунків людей та їх інтимних почуттів, взаємного кохання (часто з драматичним фіналом). З іншого боку – наявне свідоме звернення композитора до національної літератури (Лу Сінь) як до сюжетної першооснови опери, фокусування його на соціально-побутовій тематиці, що є вельми характерною для національної сценічної творчості, а також акцентуація ідейно-моральної компоненти «повчальності», що є властивим китайському національному менталітету і світобаченню.

На *композиційно-драматургічному* рівні: з одного боку, в опері використано класичний тип композиційної структури (пролог, чотири дії, епілог). З іншого боку – залучення в драматургію опери ідеї змін пір року як символу руху людського життя, що у тому числі є властивим і для китайського національного фольклору.

На *зовнішньо-жанровому* рівні: з одного боку, спостерігаємо відверті прояви жанрових моделей європейської опери межі XIX-XX століть (таких, як камерна опера, лірико-філософська опера, веристська опера тощо). З іншого боку – широке використання жанрових атрибутів китайського національного театру (зокрема народної опери, китайської театральної драми малої сцени тощо).

На *внутрішньо-жанровому* рівні: з одного боку, в опері наявне використання повного набору жанрових моделей європейської класичної опери (арії, речитативи, монологи, романси, хори й ін.). З іншого боку – вбачаємо також залучення автором й жанрових моделей та їх компонентів від китайської традиційної сценічної творчості (народна пісня, декламації в стилі «байхуа» й ін.).

На *стильовому* рівні: з одного боку, в опері спостерігається відверта орієнтація на музично-мовні й стильові канони європейського оперного мистецтва періоду середнього і пізнього романтизму (вплив Дж. Пуччіні). З іншого боку – в музичній мові опери також наявна присутність ладових (пентатоніка), ритмічних, фактурних та інших елементів, властивих стилістиці китайської традиційної музики.

ВИСНОВКИ

Отже, відповідно до визначених у вступі дисертації мети і завдань узагальнимо й систематизуємо головні висновки здійсненого наукового дослідження.

1. Аналіз історіографії і джерельної бази проведеного дослідження, на тлі існування широкого спектру джерел, присвячених проблемам китайського оперного мистецтва, виявив недостатню розробленість питання специфіки взаємодії національних традицій і жанрових канонів європейської класичної музики в творчості відомого китайського композитора Ши Гуаннаня й зокрема в його опері «Скорбота за померлими», що й актуалізувало проведення такого дослідження.

Систематика історіографії і джерельної бази даного дисертаційного дослідження дозволила об'єднати всі відібрані джерела в блоки й групи, зокрема: *перший блок* – джерела, що присвячені дослідженню історії, сучасного стану і тенденціям розвитку китайської опери в нинішній час, а також різноманітним аспектам художнього функціонування різних жанрових напрямів оперного мистецтва Китаю; *другий блок* – джерела, що присвячені митецькій постаті Ши Гуаннаня та його музичній творчості; *третій блок* – джерела, які безпосередньо присвячені опері «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня та різноманітним аспектам її вивчення.

2. Композиторська творчість Ши Гуаннаня, відомого китайського митця і музично-громадського діяча в національній музичній культурі Китаю другої половини XX століття, відзначна значним особистим внеском, насамперед – у розвиток жанру популярної пісні, яку він збагатив новими стильовими рисами і властивостями. Внесок композитора у музичну культуру Китаю другої половини XX століття також яскраво відзначений і його творчим доробком в сферу інших академічних жанрів, зокрема в оперу, балет, інструментальний концерт, в жанри камерної інструментальної і вокальної музики.

Уся композиторська творчість Ши Гуаннаня, з точки зору жанрово-стильового її наповнення, ясно поділяється на декілька життєвих періодів, які відзначені очевидним домінуванням в них тих чи інших музичних жанрів. Як результат аналізу жанрової сфери композиторського доробку Ши Гуаннаня пропонується *концепція жанрово-стильової періодизації* музичної творчості цього митця, яка сформована з чотирьох блоків-періодів його митецької біографії, зокрема: *Перший період* (допрофесійний, що включає дитинство й ранні юнацькі роки, тобто до 1956 р.) – характеризується музичним аматорством у жанрах дитячої та популярної пісні; *Другий період* (професійного становлення: 1957 – початок 1960-х рр.), який за жанровою спрямованістю можна відзначити як різножанровий; *Третій період* (творчої активності: початок 1960-х – 1970-ті рр.), що за жанровою спрямованістю можна визначити як виключно пісенний; *Четвертий період* (творчої зрілості: 1980-90 рр.), що характеризується зверненням композитора до великих і монументальних жанрів академічної музики.

3. В композиторському доробку Ши Гуаннаня саме пісенний жанр виявляється найбільш важливим і магістральним, що підтверджується наступним: *а)* зверненням композитора до жанру пісні протягом всього життя – від дитячих років й до своїх останніх днів; *б)* найбільшою кількістю творів, написаних саме в цьому жанрі (понад 300 пісень, з яких більше 100 виданих); *в)* наявністю окремого періоду життя митця, що охоплює майже десятиліття та який присвячено створенню виключно пісенному доробку; *г)* здобуттям широкої суспільної відомості й митецької слави саме завдяки творінню в жанрі пісні.

Жанрова система пісенної творчості Ши Гуаннаня являє собою сукупність низки окремих різновидів китайської пісні другої половини ХХ століття, зокрема: *а)* патріотична (також революційна) пісня; *б)* політична пісня; *в)* лірична пісня (як найпоширеніший різновид китайської художньої пісні); *г)* народна пісня (стилізація); *д)* популярна пісня.

Проаналізований вокальний доробок Ши Гуаннаня в контексті розвитку його композиторської творчості, дозволив відзначити в ній певну жанрову еволюцію, що проявляється в зростаючій динаміці задіяних протягом цієї творчості жанрів та виокремити в ній три основні фази розвитку, а саме: а) *перша фаза* – малі жанрові вокальні форми, тобто пісні (1950-60-ті роки); б) *друга фаза* – розгорнуті вокальні форми, тобто вокальні цикли (переважно 1970-ті роки); в) *третьа фаза* – жанр камерної опери (1980-і роки).

Незважаючи на велику кількість створених Ши Гуаннанем пісень в багатьох жанрових різновидах саме в жанрі ліричної пісні найбільш яскраво і характерно проявилася така художня риса композитора як щирий *мелодизм*, що дозволила створювати йому виразні й поетичні мелодії, здатні передавати теплоту життя, настрої і почуття простих людей. Іншою домінуючою рисою пісенної творчості Ши Гуаннаня є міцний інтонаційний *зв'язок з китайським народним мелосом*, що характеризує вокальні твори митця як глибоко національні.

Багаторічний і доволі плідний творчий досвід Ши Гуаннаня саме в пісенній галузі підготував не тільки художню й композиційно-технологічну базу для подальшого його звернення до більш масштабних вокальних і сценічних жанрів, а й заклав стильові основи його майбутньої оперної творчості, в якій традиції китайської національної пісенності здобули очевидних проявів, а щирий і виразний пісенний мелодизм став однією з характерних стильових ознак багатьох арій і музичних номерів опери «Скорбота за померлими».

4. Літературним джерелом, яке було обрано Ши Гуаннанем для своєї опери в якості сюжетної основи стало однойменне оповідання відомого письменника Лу Сіня, що розкриває нагальні соціальні проблеми і різні протиріччя суспільства (в тому числі, й питання прав китайської жінки). У цьому річищі Лу Сінь став одним із перших письменників, який почав звертатися до такої тематики, а Ши Гуаннань – одним з перших композиторів, який втілює її в оперному жанрі. Саме тому насичене психологічне тло, що

супроводжує оповідання Лу Сіня потрапило до опери Ши Гуаннаня та, ставши її характерною ознакою, визначило ідейно-образну та жанрову спрямованість цього музичного твору.

5. Аналіз *зовнішньо-жанрових рис* (жанрові впливи) опери «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня, дозволив виявити особливості її жанрової системи, що проявляються у наявності атрибутів цілої низки оперних різновидів та інших споріднених жанрів, як-от: а) камерна опера перетину XIX-XX століть; б) лірико-філософська опера; в) веристська опера; г) китайська народна опера; д) китайська театральна драма малої сцени; е) вокальний цикл.

Жанрова специфіка опери «Скорбота за померлими», з огляду на задіяні в її внутрішній структурі жанрові моделі, засвідчує орієнтацію автора на художні канони і досвід визнаних оперних майстрів XIX століття та прихильність працювати в традиційному для цього жанру творчому річищі. Разом з тим, деякі номери опери свідомо представлені композитором у вигляді менш типових для класичної опери вокальних жанрів, що засвідчує намагання композитора підійти максимально ретельно до розкриття характерів і образного змісту цих номерів.

Систематика жанрових моделей, залучених Ши Гуаннанем у своїй опері (внутрішньо-жанровий рівень), пропонується у вигляді чотирьох груп: *Перша* група – виключно оркестрові номери, що представлені двома жанрами: а) увертюра, яка власне розпочинає оперу; б) оркестрові інтермецо, що знаменують початок кожної нової дії. *Друга* група – сольні вокальні жанри: а) арії й аріозо; б) речитативи; в) монологи; г) балада; д) народна пісня; е) романтична пісня; ж) романс. *Третя* група – ансамблеві вокальні жанри: а) вокальний дует; б) діалог; в) речитатив-діалог; г) вокальний квартет. *Четверта* група – масові жанри і форми: а) речитатив з хором; б) дует з хором; в) хорова сцена; г) заключна хорова сцена (з усіма солістами).

Особливості *стилістики* опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» проявляються насамперед в її *музичній мові*, яка відзначена орієнтацією на стилеві канони музичного романтизму та якій притаманні щирий і витончений

мелодизм, широта і виразність тематичного викладу, прозорість гармонії, ясна організованість і впорядкованість мелодико-тематичних структур тощо. Композитор продовжує розвивати особливий і оригінальний вокальний стиль, що склався в китайській опері європейського зразка у XX століття та який поєднав у собі виконавську техніку академічної музики і манеру виконання, властиву китайській пісенній творчості. З іншого боку, в стилістиці опери Ши Гуаннаня «Скорботі за померлими» яскраво просвічуються характерні музично-національні орієнтири, а саме: *а)* манера співу, що вміщує риси, властиві національній співочій традиції; *б)* ладова основа на якій будується мелодика і тематизм окремих номерів; *в)* оркестровка, що містить певні інтонації і темброві стилізації, властиві китайській інструментальній музиці.

6. Виявлені в опері Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» її *композиційні й драматургічні особливості* можна узагальнити наступним чином. *По-перше:* залучення в її драматургію додаткового складу учасників (так званих «відсторонених» персонажів), які мають власну сюжетну лінію але не приймають участі у театральній грі: *а)* співак і співачка в ролі коментаторів; *б)* оповідач (головний герой вже у літньому віці). Такий художній прийом сприяє посиленню психологічної аури твору та його драматургічній глибині.

По-друге: реалізація художньої концепції змін пір року на рівні загальної композиції опери, що ув'язує її і з романтичною естетикою, і власне з традиціями китайського національного фольклору. З одного боку – це семантичний прийом, спрямований на інтерполяцію в змістовну площину опери самої філософської моделі «пори року – періоди людського життя», з іншого – ця ідея трансформувалася в конкретну композиційну структуру, що постає як новаторське рішення для китайської сучасної опери.

По-третє: найбільш цікавою і оригінальною особливістю композиційної побудови опери Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» виявляється задіяна в ній структурна модель *сонатного алегро*, що є найбільш розповсюдженою формою великих інструментальних жанрів. В цьому аспекті драматургія опери отримує певного впливу великих форм академічної інструментальної музики

(зокрема сонатно-симфонічного циклу).

Щодо основного драматургічного ядра сонатного алегро, представленого традиційним співставленням двох образних сфер у вигляді головної і побічної партій, то в опері «Скорбота за померлими» воно проявляється на іншому інформаційно-змістовному рівні: роль головної партії виконує не музична тема, а ідея соціальних протиріч, представлена різними художніми засобами і образами на різних етапах музичного оповідання; побічна партія – і ідея (щирого й палкого кохання), і конкретна музична тема (тема «квітки гліцинії», що уособлює кохання). Саме на протистоянні цих двох образних сфер і формується весь драматургічний розвиток цієї опери.

Специфіка взаємодії національних і європейських традицій, що була виявлена в опері Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими» у процесі її аналізу, пропонується до узагальнення за основними рівнями її прояву (тобто на ідейно-образному, композиційно-драматургічному, жанровому, стильовому рівнях) та представлена у зведеній порівняльній таблиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антошко М. О. Вивчення китайської оперної культури на прикладі жанрової палітри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2021. С. 114 – 117.
2. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія : Виконавське музикознавство, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 239-245.
3. Батанов В. Універсалізм музичного професіоналізму в XX сторіччі й діяльність Юна Ісанга. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 83-89.
4. Бай Цюань. Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен : автореф. ... канд. мист. Спец. – 17.00.03. Одеса: ОНМА ім. О. Нежданової, 2017. 18 с.
5. Берегова О. М. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 89: Сучасний оперний театр: проблеми оперознавства. С. 190–205.
6. Бедакова С. Історія зарубіжної музики (кінець XVI–XIX століття) Навчальний посібник. Миколаїв, 2018. 306 с.
7. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики (від найдавніших часів до XVII століття). Дрогобич, Коло. 2017. 279 с.
8. Бондар Є. М. Символ як елемент музичного мовлення. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, ОДМА ім. О. Нежданової. 2002. Вип. 3. С. 74-82.
9. Ван Лунчуань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства : автореф. ... дис. канд. мист. Спец. 17.00.03. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2019. 19 с.
10. Вен Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Спец. 17.00.03. Київ, 2004. 17 с.

- 11.Верба О. Варіантна форма як композиційне ціле (на прикладі двох творів харківських композиторів). *Культура України*. Вип. 6. Мистецтвознавство Харків: ХДАК, 2000. С. 104–112.
- 12.Верба О.О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70-90 рр. XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2002. 20 с.
13. Веризм. Словопедія: універсальний словник-енциклопедія. [Електронний ресурс]. URL: <http://slovopedia.org.ua/29/53394/7620.html> (дата звернення: 27.05.2025).
- 14.Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2007. 20 с.
15. Вовк М. Музична мова творів сучасних українських композиторів крізь призму виконавсько-аналітичного бачення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія : Виконавське музикознавство. Кн. 12. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58. С. 113-119.
- 16.Герасимова-Персидська Н. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Випуск 3 (8). 2010. С. 39-46.
- 17.Герасимова-Персидская Н. Деякі питання текстологічного аналізу. *Питання методології радянського теоретичного музикознавства*. Київ. Музична Україна. 1982. С. 37-54.
- 18.Го Чанлу. Оперна культура Китаю останньої третини XX – початку XXI століть: тенденції розвитку : дис... док. філософії. Харків : ХДАК, 2025. 239 с.
- 19.Го Чанлу, Рощенко О. Великий театр – артефакт оперної культури сучасного Китаю: формування засад оперної культурології. *Музична думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2024. №27 (2). С. 364–382

- 20.Гойхман Л. Про деякі особливості гармонічного мислення у творах сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса. ОДМА ім. О. Нежданової, 2000. Вип. 1. С. 123-130.
- 21.Горемичкін А. Основи музичної мови. Мелітополь. МДПУ, 2005. 161 с.
- 22.Горюхіна Н. Еволюція періоду. Київ : Музична Україна, 1975. 95 с.
- 23.Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 7. С.16–31.
- 24.Горюхіна Н. Методика аналізу національного стилю. Нариси з питань музичного стилю і форми. Київ : Музична Україна, 1985. С. 81–100.
- 25.Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття*. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. К., 2000. Вип. 7. С. 16-31.
- 26.Грібіненко Ю. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.
- 27.Грінченко М. Історія української музики. Київ. Спілка, 1992. 278 с.
- 28.Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення *Українське музикознавство*. Київ, 1989. № 24. С. 118–125.
- 29.Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17. 00. 03. Київ, 2005. 19 с.
- 30.Дін Боюй. Семантичні функції жіночих образів у драматургії китайської опери : дис... док. філософії. Харків. ХДАК, 2024. 225 с.
- 31.Дін Боюй. Жіночі персонажі в операх Китаю ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 68, том 1, 2023. С. 71-77.
- 32.Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса. ОДМА ім. А. Нежданової, 2000. Вип. 1. С. 186-190.
- 33.Дорофєєва В. Торетичні аспекти сучасної української музики. Київ. Ліра, 2017. 188 с.

34. Драч І. Художня індивідуальність композитора. Харків. ФОП Тимченко, 2010. 106 с.
35. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной нотации. Киев. 1999. 313 с.
36. Дугіна Т. Гармонічні аспекти сучасної композиторської техніки (на прикладі симфонічних творів Є. Станковича) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. К. : КДК ім. П. І. Чайковського, 1994. 19 с.
37. Є Сяньвей. Опера Сан Бо «Метелик» як китайський національний оперний міф : автореф. ... канд дис. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Суми, СДПУ імені А.С. Макаренка, 2019. 20 с.
38. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір як творчий процес*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 21. С. 270-277.
39. Жаркова В. Метафізика історії музики в науковому просторі: виклики часу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 35-52.
40. Жаркова В. Історія західної музики: Номо Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с .
41. Завгородня Г. Музична фактура як художньо-інформаційний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 6, Кн. 2. Одеса. ОДМА ім. А. Нежданової, 2005. С. 245-256.
42. Зінкевич О. Час “Х” української симфонії. *Сучасність*. 2003. № 5. С. 114-118.
43. Івко А. Подієві аспекти музичної форми ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2008. 20 с.
44. Історія української музики. В 4 т. Т.1. Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. [М. М. Гордійчук (голова) та ін.], Київ. 1989. 447 с.
45. Історія української музики. В 4 т. Т.2. Друга половина ХІХ ст. [М. М. Гордійчук (голова) та ін.], Київ. 1992. 615 с.

- 46.Калашник М. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської діяльності) : дис. ... док. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 449 с.
- 47.Карнак А. Специфіка інтонаційних властивостей музичного матеріалу як джерело нових композиційних рішень на прикладі творів американських композиторів ХХ століття. *Українське музикознавство*. К., 2000. Вип. 29. С. 195-203.
- 48.Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 16 с.
- 49.Кириченко А. Концепція «світового театру» в оперній творчості композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... кандидат. мистецтвознавства Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, ОНМА, 2016. 18 с.
- 50.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Монографія. Наук. т-во. ім. Т. Шевченка. Львів, 2000. 248 с.
- 51.Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення. Харків. ТОВ «Планета-принт», 2018. 480 с.
- 52.Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 1996. 19 с.
- 53.Котляревська О. Біфункціональність музичного тексту у процесі пізнання художньої картини світу. *Наукові записки Тернопільського Державного Педагогічного Університету*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: ТДПУ, 1999. Вип. 2(3). С. 5–9.
- 54.Котляревський І. Загальні основи науково-дослідної роботи. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів. Київ. 2008. 94 с.
- 55.Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ. Музична Україна, 1971. 159 с.

- 56.Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70-81.
- 57.Коханик І. «Стильова гра» у проєкціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*. Кн. 11. К, 2005. Вип. 47. С. 137-145.
- 58.Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Монографія. Київ, 1984. 160 с.
- 59.Кужелева О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поетики ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2003. 17 с.
- 60.Лігус О. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2016. Вип. 35. С. 129–137.
- 61.Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : дис... канд. мистецтвознавства. Харків. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 250 с.
- 62.Лі Хуасінь. Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості Сюй Чанцзюнь. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 175–180.
- 63.Лю Шитін. Стильові парадигми сучасної оперної творчості: вокально-виконавський підхід : дис. ... доктора філософії. Спец. 025. Музичне мистецтво. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 200 с.
- 64.Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ. Наук. думка, 1991. 272 с.
- 65.Маркова Д. Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 223-232.
- 66.Маркова О. Жанрово-стильові тяжіння мистецтва та музики другої половини ХХ ст. Київ. 1990. 183 с.

- 67.Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації Навчальний посібник. Київ. 2013. 134 с.
- 68.Москаленко В. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3-10.
- 69.Муляр П. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2009. 16 с.
- 70.Муха А. Принцип програмності в музиці. Київ : Наукова думка, 1966. 175 с.
- 71.Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.
- 72.Покулита І.Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. К., 2004. 16 с.
- 73.Польска І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис.... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 40 с.
- 74.Польська І. Оперна творчість І. С. Польського (до 100-річчя з дня народження композитора). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич. «Гельветика», 2025. Вип. 83. Том 2. С. 147 – 155.
- 75.Помпеева А. Вокальна стилістика в європейській опері малої форми кінця XIX – XX століття : дис. ... канд. мист. Спец. 17.00.03. Харків. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 226 с.
- 76.Пясковський І. Логіка музичного мислення. Монографія. Київ : НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2017. 592 с.
- 77.Пяковский І. Гармония в музиці романтиків. *Дослідження. Досвід. Спогади*. Київ, 2005. Вип. 6. С. 22-42.
- 78.Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство. Текст музичного твору : практика і теорія*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 37-41.
- 79.Ревенко Н. Українська фортепіанна музика сучасності: до проблеми тлумачення сучасних творів авангардного напрямку 1990-х років. *Музичне*

- мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової. 2003. Вип. 4. Кн. 1. С. 112-121.
- 80.Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ-Івано-Франківськ. ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2008. С. 50-62.
 - 81.Романюк І. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Х., 2009. 17 с.
 - 82.Рощенко О. Теоретико-методологічні засади наукових досліджень у галузі культурології і мистецтвознавства: освітній вимір. *Культура України*. Серія: Культурологія. Харків, 2017. Вип. 55. С. 316–318.
 - 83.Рощенко О., Є Сяньвей «”Метелик” Сан Бо як національний китайський оперний міф». Монографія. Харків, 2021. 176 с.
 - 84.Рубан О. Становлення термінологічного апарату аналізу музичних форм : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2005. 20 с.
 - 85.Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. К., 2006. 20 с.
 - 86.Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Монографія. 2020. Одеса: Гельветика. 236 с.
 - 87.Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ. Музична Україна, 1983. 156 с.
 - 88.Скрипник О. Композиційно-драматургічні параметри алеаторики в симфонічній творчості українських композиторів другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2009. 19 с.
 - 89.Смирнова Т. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. КГК. им. П. И. Чайковского. К., 1988. 19 с.

- 90.Сниткова И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Вильнюс, 1996. 22 с.
- 91.Сокол О. До визначення поняття «Музика». *Музичне мистецтво і культура*. 2012. Одеса. Вип. 16. С. 8-17.
- 92.Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Монография. Одесса. ОКФА, 1996. 204 с.
- 93.Сокол А. Звукоінтонаційний образ всесвіту у поезіях Т. Шевченка та М. Некрасова (досвід порівняльного семантичного аналізу). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2002. Вип.16. С. 69-78.
- 94.Сташевський А. Я. Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві. Навч. посібник. Старобільськ, 2015. 121 с.
- 95.Сташевський А. Я. Українська сучасна музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль. Монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.
- 96.Сунь Сіжань. Музична мова європейської опери як інтертекстуальний феномен : дис. ... доктора філософії за фахом 025 Музичне мистецтво. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2024. 18 с.
- 97.Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ, 2004. 120 с.
- 98.Сяо Хуївен. Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннань «Жаль за минулим») : наук. обґрунтування тв. мист. проєкту ... док. мистецтв. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. 99 с.
- 99.Сяо Хуївен. Лірико-психологічна драма «Жаль за минулим» у дзеркалі свого часу: Лу Сінь – Ши Гуаннань. *Fine Art and Culture Studies*, 1, С. 112–121.
100. Товстопят Н. Музыкальное произведение как речевой процесс. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір як творчий процес*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 21. С. 18-26.

101. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи і Китаю : автореф. дис... канд. мистецтв. Спеціальність 17.00.03. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2010. 16 с.
102. Тукова І. Візуалізація форми музичного твору (проблеми аналізу музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст.). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 3. С. 115-124.
103. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретично-інформаційний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. К., 2009. 16 с.
104. Українська музична енциклопедія. Т. 1 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2006. – 680 с.
105. Українська музична енциклопедія. Т. 2 / Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2008. – 664.
106. Українська музична енциклопедія. Т. 3. / Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2011. 627 с.
107. Українська музична енциклопедія. Т. 4 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2016. 554 с.
108. Українська музична енциклопедія. Т. 5 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2018. 536 с.
109. У Хун Юань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру : автореф. ... канд. мист. Спец. 17.00.03. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2016. 16 с.
110. Хоу Цзянь. Художественный мир китайской народной оперы : монографія. Луцьк. ПВД «Твердиня», 2010. 100 с.
111. Хуан Шаобо. Еволюційні процеси у китайському оперному мистецтві: традиції та сучасність. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Випуск 37. С. 230-242.
112. Хуан Шаобо. Семантика міфологічних образів у китайському оперному мистецтві: від національно-стильових настанов до сучасних музично-драматургічних рішень : дис... док. філософії. Одеса : ОДМА імені А. В. Нежданової, 2025. 219 с.

113. Хуан Шаобо. Хуан Шаобо. Проблема національного стилю як актуальний предмет сучасного музикознавчого вивчення. *Музичне мистецтво і культура*. ОНМА. 2023. Випуск 36. С. 175 – 184.
114. Цао Хе. Вокальна спадщина Шан Деї: синтез національних та європейських традицій : автореф. дис.... канд. мистецтв. Спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Суми: СДПУ імені А. С. Макаренка, 2019. 20 с.
115. Філатова Т. Про деякі особливості тонально-гармонічних структур в «Тихих піснях» В. Сильвестрова. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 24. С. 104–117.
116. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... док. мистецтв. : 17.00.03. К., 2010. 32 с.
117. Чекан Ю. І. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів. Видавництво УКУ, 2024. 236 с.
118. Чен Ке. Виконавська оперологія: термінологія, методологія, аналіз : дис. ... доктора філософії. Спец. 025. Харків. ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2024. 218 с.
119. Чень Сяо. Образна поетика європейської опери як класичний феномен: музично-інтерпретативний аспект : дис. ... докт. філософії. Спец. 025 Музичне мистецтво. Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 203 с.
120. Чень Хунюй. Образ виконавця в камерно-вокальному мистецтві: еволюція принципів жанрової взаємодії : дис... док. філософії. Одеса. ОДМА імені А. В. Нежданової, 2025. 206 с.
121. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття: Нариси. Київ, 1981. 208 с.
122. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: «Акта», 2015. 380 с.
123. Черкашина-Губаренко М. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. 2009, № 4(5), с. 112-153.
124. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми. Наук. журнал*. 2022. Вип. 18 (1). С. 17 – 25.

125. Чжан Вівен. Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізнЬоромантичного розуміння теми «вічно жіночого». *Музичне мистецтво і культура*. Одеса. ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017. С. 76–87.
126. Чжан Мінь. Композитор Ши Гуаннань та його опера «Скорбота за померлими» в контексті музичного мистецтва Китаю останньої чверті ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 86, том 2, 2025. С. 137-140.
127. Чжан Мінь. Композитор Ши Гуаннань: до питання жанрово-стильової періодизації музичної творчості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 92, том 2, 2025. С. 132-36.
128. Чжан Мінь. Опера Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими»: особливості жанрового втілення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 93, том 2, 2025. С. 54-58.
129. Чжан Цзунжуй. Національно-культурні традиції вокально-сценічного мистецтва Китаю ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі Пекінської опери : дис... док. філософії. Суми. СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2023. 203 с.
130. Чжан Юй. Жанрові типи китайської національної опери в творчості Інь Цінь : дис. ... д-ра філософії ; спеціальність 025 Муз. мистецтво. ХДАК, 2023. 233 с.
131. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, Вип. 26, 218–228.
132. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис ... док. мистецтв. : 17.00.03. К., 2008. 31 с.
133. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Вісник Національної музичної академії України імені П. І Чайковського*. 2002. Вип. 16. С. 154-177.
134. Шип С. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн.: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ. 2002. 42 с.

135. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навч. посіб. Київ. Заповіт, 1998. 368 с.
136. Щегловская И. Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских советских композиторов 1970-80-х годов (Л. Дычко, Е. Станкович, М. Скорик) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. КГК. им. П. И. Чайковского. К., 1988. 17 с.
137. Юдкін-Ріпун І. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 352 с.
138. Юдкін І. Роман та соната: музично-літературний паралелізм в німецькій культурі XVIII ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 7. С.65–73.
139. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. Київ. Музична Україна, 1988. 263 с.
140. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів. (Музичні форми). Ч. І. Тернопіль, 1999. 208 с.
141. Britannica Encyclopædia [Електронний ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/> (дата звернення: 8.11.2024).
142. Kohoutek C. Novodobé skladebné směry v hudbě. Praha. Statní Hudební Vydavatelství. 1965. 366. S.
143. Huiwen Xiao. Shi Guanguan «Regret for the Past» in the Space of Modern Chinese Theater: Relevant aspects of Interpretation. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2022 № 1 (45) 79-86 p.
144. 敖翠。以紫军 三首咏叹调为例，研究歌剧《逝者的哀悼》的人物和声乐表现. 敖翠. 南昌：江西师范大学，2009年. 215页。(Ao Чуй. Дослідження персонажів та вокального виконання опери «Скорбота за померлими» – на прикладі трьох арій Цзи Цзюнь. Наньчан: Педагогічний університет провінції Цзянсі, 2009. 215 с.).

145. 王震亚 中国作曲技法演变 (Ван Чженья. Еволюція методів композиції у Китаї. Пекін: Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 290 с.).
146. 王世慶 中国歌剧表演艺术赏析 2000. 28 (Ван Шицін. Оцінка китайського оперного мистецтва, 2000. 28 с.)
147. 王玉和.中國現代音樂簡史：1949-1986。北京：《文化》，1991年，第277頁。(Ван Юйхе. Коротка історія сучасної китайської музики: 1949-1986. Пекін: Венхуа, 1991. 277 с.).
148. 王玉和。 新时代中国音乐史与现代音乐（1901–1949）音乐研究 /王玉和，胡天宏。北京：民间音乐出版社，2006年。237页。(Ван Юйхе. Історія китайської музики нової епохи та сучасної музики (1901–1949): музичні дослідження. Пекін: Народне музичне видавництво, 2006. 237 с.).
149. 王玉和。 表达千人心声的音乐，是根据几首抒情歌曲和歌剧《为逝者哀悼》 王玉和 民乐，浅析施光南的艺术风格。1994. 9号。第29–34页。(Ван Юйхе. Музика, що виражає голоси тисяч людей – коротке дослідження художнього стилю Ши Гуаннаня на основі кількох ліричних пісень та опери «Скорбота за померлими». *Народна музика*. 1994. № 9. С. 29-34.).
150. 王永和。 回顾中国音乐50年 王永和 中国音乐。2000年份。3号。第1–2页。(Ван Юйхе. Озираючись на минулі 50 років китайської музики. *Китайська музика*. 2000. № 3. С. 1-2.).
151. 韋婷兒.中國鋼琴作曲概論.回顧一百年。重慶：重慶出版社，1994。(Вей Тінгер. Введення у китайську фортепіанну композицію. *Озираючись назад на сто років*. Чунцін : Видавництво Чунціна, 1994).

152. 高佔祥 施光南的艺术道路 《人民日報》日期：1990年8月25日 第8頁
(Гао Чжаньсян. Художній шлях Ши Гуаннаня. People's Daily Дата: 1990-08-25, 8 с.).
153. 全国青联六届二次会议闭幕 增选洛桑李源潮张宝顺李克强施光南为副主席. 新華社. 1986-07-05. (Друга сесія Шостої Національної федерації молоді завершилася обранням Лобсанга Лі Юаньчао, Чжан Баошуня, Лі Кецяна та Ши Гуаннаня заступниками голів. Сінхуа). 5.07.1986.).
154. 杜英。 史光男/ 杜丁 // 音乐人生的故事。 2019页。 4号。 66–68页. (Ду Ін. Історія Ши Гуаннаня. *Музичне життя*. 2019. № 4. С. 66–68.).
155. 中国艺术研究院音乐研究所 中国音乐辞典 (Китайський музичний словник. Інститут музики китайської академії мистецтв. Пекін. Народна музика, 1985. 524 с.).
156. 中国歌剧音乐创作对西洋歌剧优势因素的吸收 長春師範大學學報 (人文社會科學版) 27. 6. 2008. (Китайська оперна музична творчість увібрала в себе переваги західної опери. *Журнал педагогічного університету Чанчунь (видання гуманітарних і соціальних наук)*. 27. №6. 2008.).
157. 李焕之。 新歌剧的新成就—听歌剧《为逝者哀悼》的印象 / 李焕之 民间音乐。 1981年 11号。 第12– 18页。 (Лі, Хуаньчжі. Нове досягнення нової опери – враження від прослуховування опери «Скорбота за померлими». *Народна музика*. 1981. № 11. С. 12–18.).
158. 李焕之 当代中国音乐 (Лі Хуаньчжі. Сучасна китайська музика. Пекін: Сучасне китайське видавництво, 1997. 852 с.).
159. 李淑思. 作曲家的回忆施光男：人是凡人，但人才不是.— 北京. 民间音乐， 2012年。 第5–18页 (Лі Шусі. Спогади про композитора Ши Гуаннаня: людина смертна, а її талант – ні. Пекін. Народна музика, 2012. С. 5–18.).

160. 梁茂春《中国交响音乐博览》 (Лян Маочунь. Загальний огляд китайської симфонічної музики. Пекін. Народна музика, 2010. 883 с.).
161. 連平. 中西文化的交界：中國新近現代鋼琴音樂美學音樂學院公告以此命名。西哈亞。1997. 第3號。第 156-170 頁。(Лянь Пін. На кордоні китайської та західної культур: естетика фортепіанної музики періодів Нової та Новітньої історії Китаю. *Вісник консерваторії ім. Сиха*. 1997. №3. С. 156-170).
162. 明言《中国新音乐》 (Мін Янь. Нова китайська музика. Пекін. Народна музика, 2012. 908 с.).
163. 明艳。从一个时代的歌手到一个民间音乐家 / 明 // 到石官诞辰70周年和逝世20周年：演讲材料。北京. 民间音乐，2010年。第3—15页 (Мін, Янь. Від співака епохи до народного музиканта. До 70-ліття від дня народження Ши Гуаннаня та 20-ліття з дня його смерті: матеріали виступів. Пекін. Народна музика, 2010. С. 3—15.).
164. 記憶與靈感。主編：徐東 1990. (Музика, яка виражає почуття мільйонів людей. Пам'ять і натхнення. Відповідальний редактор Сюй Донг. Пекін, 1990).
165. 任志平 他留下了永不消逝的旋律 《人民日報》日期：1990年5月12日 [第8頁] (Рень Чжипін. Він залишив після себе вічну мелодію. *People's Daily*. Дата: 1990-05-12. 8 с.).
166. 辛威凱 全面現代化、全面全球化：中國現代音樂文化的必經之路中國音樂學 (編：於洋) 1997 年第 4 號。(Син Вейкай. Комплексна модернізація, повна глобалізація: єдиний шлях для сучасної китайської музичної культури. *Китайське музикознавство* [відп. редактор Ю Ян]. №4, 1997).
167. 陸迅宇 《悼念亡者》君生筆記. 2025. («Скорбота за померлими» Лу Сюня. Записки Цзюньшена. 2025).

168. 孙小春。 子俊咏叹调的音乐形象与艺术处理 / 孙小春。 – 华中： 华中科技大学， 2000年 121页 (Сунь Сяочунь. Музичний образ та художня обробка арій Цзи Цзюнь. Хуачжун. Хуачжунський університет науки та техніки, 2000. 121 с.).
169. 徐如月, 《現代中國民族戲曲理論》。香港紫匯出版社有限公司 2000年, 222頁。(Сюй Жуюе. Теорія сучасної китайської національної опери. Гонконг Zihui Publishing Co., Ltd. 2000. 222 с.).
170. 吳祖強：《形式與作品探析》，北京：人民音樂出版社，2001年，第11頁。 87. (У Цзюцян: Аналіз форм та творів. Пекін. Народне музичне видавництво, 2001, 87 с.).
171. 韩俊宇。 歌剧《为逝者哀悼》中主要男性角色娟生的表演者的声乐表演分析 / 韩 俊宇。 – 北京： 中央音乐学院, 2014年。 57页。(Хан Цзюньюй. Аналіз вокального виступу виконавця головної чоловічої ролі Цзюань Шена в опері «Скорбота за померлими». Пекін. Центральна консерваторія музики, 2014. 57 с.).
172. 何雷 从歌剧人物看中西方文化差异 音樂美學。鄭州大學 2002 (Хе Лей. Культурні відмінності між Китаєм і Заходом з точки зору персонажів опери. Музична естетика. Університет Чженчжоу. 2002).
173. 何明生.施光南傳. 2015. 337 頁。(Хе Міншен. Біографія Ши Гуаннаня. 2015. 337 с.).
174. 鞠啟紅;溫德辛;金曼 歌剧30年：探索与跋涉 《人民日報》日期：2008年12月5日 [第16頁] (Цзюй Ціхун, Вень Децін, Цзінь Ман. 30 років опери: дослідження та подорож. People's Daily. Дата: 2008-12-05. 16 с.
175. 鞠启宏。 戏曲动作： 从《悼念逝者》到《屈原》： 浅析创作史光南歌剧的创作过程 民间音乐。 1994年 4号。 第35–39页 (Цзюй Ціхун. Оперна дія:

- від «Скорботи за померлими» до «Цюй Юань»: короткий огляд творчого процесу створення опер Ши Гуаннаня. *Народна музика*. 1994. № 4. С. 35-39).
176. 鞠启宏。 史光南的旋律思维与中国现代戏曲 辛亥音乐学院学报。2017页
 。 4号。 第3–20页。(Цзюй Ціхун. Мелодичне мислення Ши Гуаннаня та сучасна опера Китаю. *Журнал Сінхайської консерваторії музики*. 2017. № 4. С. 3–20.).
177. 陳磊中國戲曲藝術發展的 2005. 184 (Чень Лей. Дослідження розвитку китайського оперного мистецтва. Пекін. 2005. 184 с.).
178. 張靜 中西戲曲藝術與文化的發展 北京工業大學出版社 2018年, 484頁。
 (Чжан Цзін. Розвиток китайського та західного оперного мистецтва та культури. Beijing University of Technology Press. 2018. 484 с.).
179. 张春晖。 中国戏曲中女性形象的类型学及其声乐风格 张从辉。 西安：
 陕西省教育学院，2008年。215页。(Чжан Цунхуей. Типологія жіночих образів в китайській опері та їх вокальний стиль. Сіань. Педагогічний університет провінції Шеньсі, 2008. 215 с.).
180. 週飛;蔡華偉 从心底流出时代的旋律 音樂家石光南留下的靈感 《青少年
 時光日》2019年5月30日, 第20頁 (Чжоу Фейя, Цай Хуавей. Мелодія часів ллється з глибини мого серця. Натхнення, яке залишив музикант Ши Гуаннань. People's Daily Time: 2019-05-30. 20 с.).
181. 施光南. www.wuch.gov.cn. (Ши Гуаннань). [Електронний ресурс]. (дата звернення: 23.04.2024)
182. 石佳银.国家大剧院歌剧创作运营模式现状及发展策略[J].四川戏剧 2019,
 (06): 95-98. (Ши Цзянь. Статус кво і стратегія розвитку оперної творчості і режим роботи Національного Великого театру [J]. Sichuan theatre, 2019, (06). С. 95-98).

183. 袁靖凡.中國傳統音樂.上海：上海音樂出版社。 2000. 123 頁。(Юань Цзін Фан. Китайська традиційна музика. Шанхай. Шанхайське музичне видавництво. 2000. 123 с).
184. 于佳. 歌剧《哀悼逝者》的艺术特色及其对中国戏曲发展的贡献 于佳。
长沙：湖南省师范大学，2003年 82页。(Юй Цзя. Художні особливості опери «Скорбота за померлими» та її внесок у розвиток китайської опери. Чанша. Педагогічний університет провінції Хунань, 2003. 82 с.).
185. 杨静。歌剧《为逝者哀悼》合奏声乐作品分析 / 杨静。济南：山东省师范大学，2011年。96页。(Ян Цзін. Аналіз ансамблевих вокальних арій опери «Скорбота за померлими». Цзінань. Педагогічний університет провінції Шаньдун, 2011. 96 с.).
186. 我怎样写歌 施光南歌曲创作经验谈 责任编辑：张仲斌 湖南文艺出版社
出版、发行 (路67号) 德滨满印割 1991年， 371頁。(Як я пишу пісні. Досвід написання пісень Ши Гуаннаня. Редактор Чжан Чжунбінь. Хунанське літературне та художнє видавництво (№ 67). Дебін. Маньчжурська друкарня. 1991. 371 с.).
187. 楊銀柳.中國音樂史論文集.上海：上海音樂， 1953。342頁。 (Ян Інью. Нариси з історії китайської музики. Шанхай: Шанхайська музика, 1953. 342 с.).
188. 姚恒璐 十世纪作曲技法分析 (Яо Хенлу. Аналіз техніки композиції у XX столітті. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2000. 313 с.).

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в українських наукових фахових виданнях,
затверджених МОН України (категорія «Б»):*

1. Чжан Мінъ. Композитор Ши Гуаннань та його опера «Скорбота за померлими» в контексті музичного мистецтва Китаю останньої чверті ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 86, том 2, 2025. С. 137-140. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-2-21>
2. Чжан Мінъ. Композитор Ши Гуаннань: до питання жанрово-стильової періодизації музичної творчості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 92, том 2, 2025. С. 132-36. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-18>.
3. Чжан Мінъ. Опера Ши Гуаннаня «Скорбота за померлими»: особливості жанрового втілення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 93, том 2, 2025. С. 54-58. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-9>

Опубліковані праці апробаційного характеру:

4. Чжан Мінъ. Взаємодія національних і європейських традицій в опері «Скорбота за померлими» Ши Гуаннаня: актуальність дослідження. *XXIV Сходознавчі читання А. Кримського* : зб. матеріалів міжнар. наук. конф. Інститут сходознавства імені А. Ю. Кримського НАН України, Київ, 2021. – С. 122-125.
5. Чжан Мінъ. Творчість Ши Гуаннаня та його опера «Скорбота за померлими» як приклад взаємодії китайських національних і європейських традицій в сучасному оперному мистецтві Китаю. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді* : зб. матеріалів регіон. наук.-практ. конфер. Полтава, ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2021. С. 173-174.

6. Чжан Мінь. Постать Ши Гуаннаня в контексті музичної культури Китаю другої половини XX століття. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листоп. 2022 р.). Харків : ХДАК, 2022. С. 365-366.
7. Чжан Мінь. Напрями музичної творчості композитора Ши Гуаннаня. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1. Харків : ХДАК, 2023. С. 362-363.

Додаток Б

Нотні приклади

Приклад 1А



Приклад 1Б



Приклад 2

12 稍快

Pno.

18 3 3 5 mp 风 儿 轻

Pno.

24 5 0 0 | 1 1 2 | 3 0 0 | 1 2 1 | 6 5 0 | 3 4 5 - 轻, 槐 叶 摇 动, 我 屏 住 呼 吸 聆 听。

Pno.

Приклад 3

7

Pno.

13 子 霜 一抹 夕 阳 mp

Pno.

19 子 霜 映照 窗 棂, 串 串 露 花 送 来 芳 馨。

Pno.

Приклад 4

7 渐慢 中速

滴生

你的话儿像

Pno.

13

滴生

脚边的花朵，有脚边一样的顽强性格。

Pno.

19

子君

为什么他这样激动地望着我？为什么他的脸上现出了

滴生

你在向旧礼教宣战！唱着新女性的

Pno.

Приклад 5

我看见了什么（第九曲）

（子君的咏叹调）

子君

mf 稍急些

我看见了什么！我听见了

Piano

6 渐慢

子君

什么？我的心明在幸福中燃烧。

Pno.

11 原速 渐慢

子君

没想到啊，这情景来得这样突然，

Pno.

Приклад 6

愿爱的星辰永远照耀 (第十曲)

(消生、子君二重唱, 合唱伴唱)

快板, 热情地

The musical score is written for a duet and a choir. The top system includes staves for 子君 (Zi Jun), 消生 (Xiao Sheng), Soprano, Alto, Tenor, Baritone, and Piano. The bottom system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Baritone (B), and Piano (Pao.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked '快板, 热情地' (Allegretto, with passion). The duet parts for 子君 and 消生 are in the soprano and alto clefs respectively. The choir parts are in the soprano, alto, tenor, and baritone clefs. The piano accompaniment is in the piano clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). The bottom system starts with a rehearsal mark '7'.

Приклад 7

子君

潘生

Pno.

7

13

紫藤花，紫藤花。

洁白晶莹美如云霞。为了献给她

Приклад 8

Pno.

子君

Pno.

12 (6th)

18

24

晚霞瑰丽，吐放异彩，我

欣喜地等他回来，甜润那芬芳的

Приклад 9

一阵阵秋风一阵阵秋 (第二十曲)

25 *mp*

女歌者

一阵阵 秋风 一阵阵 秋， 几多 秋 秋 几 多

Pno. *mp*

31

女歌者

秋， 云低 天边 暗， 冷雨 黄昏 后，

Pno. *p*

37

女歌者

落叶在秋 风中 瑟缩， 鸟儿在 枝头 颤抖， 鸟儿在

Pno.

Приклад 10

让我们飞向新的生活 (第二十一曲)
(宣叙调, 子君、消生对唱)

中速

子君: 消生, 这是为什么,

消生: 难道你有什么过错?

子君: 你还不了解我吗? 过错是我们的

Piano

Pno.

Приклад 11

人生的路上步履艰难 (第二十三曲)

男歌者: 一阵阵秋风一阵阵

男歌者: 啊, 人生的路上步履艰难。

男歌者: 一次次投寄稿件, 一次次书稿退还, 一天天

Pno.

Приклад 12

子君

6

Pno.

11

渐慢 mp 原速

风 萧 瑟

16

叶 飘 落 人生 是 这

Pno.

渐慢

Приклад 13

7

Pno.

13

渐慢

慢中速，尖锐地

秋 光 明 金 色 的 秋

19

7 - 1 6 6 6 6 6 5 5

光， 为什么 这样 短暂？

Pno.

staccato

Приклад 14

涓生，请不要再说（第二十八曲）

（子君的宣叙调）

中速

子君

Piano

6

子君

生啊，请不要，请不要再，说，我的

Pao.

11

子君

心在泪水中泡着。

Pao.

Приклад 15

寒潮透心怀（第二十九曲）

（子君、涓生、男女歌者重唱）

中速

涓生

男歌者

Piano

7

涓生

情，她竟变得这样颓唐消

女歌者

男歌者

你可知道她的心多么沉痛？

Pno.

Приклад 16

中速

女歌者
男歌者

Soprano

Alto

Tenor

Baritone

Piano

啊！

mp 梦 中 编 织 的

mp 梦 中 编 织 的

6

女歌者
男歌者

S

A

T

B

Pno.

啊！

啊！

瑰 丽 画 卷， 一 阵 秋 风

瑰 丽 画 卷， 一 阵 秋 风

Приклад 17

15'10"

可怕的沉默 (第三十四曲)

(子君、涓生二重唱)

慢中速、漠然地

子君

多么可怕的沉

Piano

8

子君

默。他的目光是那样冷。像那凝固的

Pno.

15

子君

云。冰冷地堵在心窝。啊，眼前

Pno.

Приклад 18

原谅我吧，子君 (第三十七曲)

(合唱及涓生的宣叙调)

比中速略快

涓生

Soprano

Alto

Tenor

Baritone

Piano

7

涓生

S

A

T

B

Pno.

Приклад 19

5 中道

子君 又是死一般的寂 静， 又是冰一样的寒

Pno.

10 冷， 我的心 明， 被撕 裂得 阵阵剧痛斑斑伤痕。

Pno.

15 也许他是 对的 我们 该分开了。 这求生的道路充满酸 辛， 消

Pno.

Приклад 20

记 忆 中 子 君 的 歌 声 (第 四 十 一 曲)

(子 君 独 唱)

节奏自由，如诉如泣地

子君 别 生， 我 想 起 会 馆 的 时 光， 夕 阳 洒 在 窗 棂，

Piano

7 藤 花 透 来 芳 郁， 啊 我 的 心 明， 它 比 酒 还 要 醇

Pno.

13 人。 这 是 你 的 笑， 它 已 被 一 个 少

Pno.

Приклад 21

告诉我（第四十三曲）
（洞生独唱、合唱伴奏）

中速 *mf*

洞生

子 君！

Soprano

子 君！

Alto

子 君！

Tenor

子 君！ *mp* 子 君！

Baritone

Piano

6

洞生

S

A

T

B

子 君！ *p* 子 君！

Pao.

Приклад 22

古城默默盼春来 (第四十五曲)

13

子君

洞生

一样的破 旧

啊！

啊！

一样的破 旧

Pno.

19

子君

洞生

门 楼， 一样的紫 藤 枯 槐。

啊！

门 楼， 一样的紫 藤 枯 槐。

Pno.

Додаток В

Список найбільш відомих творів Ши Гуаннаня

Опери:

- «Скорбота за померлими»
- ««Цюй Юань»»

Балет:

- «Легенда про білого змія»

Вокальні цикли:

- «Вірші героїв революції»
- «У великій сім'ї Батьківщини»
- «Натхненний краєвидами Юньнані»
- «Китайські мелодії»
- «Морський гімн кохання»

Пісні:

- «Прем'єр-міністр Чжоу, де ти?»
- «Пісня тостів»
- «Білі пір'я обіцяють кохання»
- «Виноград у Турфана дозрів»
- «Якщо ти хочеш мене знати»
- «На полі надії»
- «Ласкава земля»
- «Бий у бубон та співай пісню»
- «Мелодія бамбукової флейти під місячним сяйвом»
- «В гірському селі є одна красива легенда»
- «Рожеві квіти персика»
- «Ніжна зелень верби»

Інструментальні твори:

- Фортепіанний концерт
- фортепіанна п'єса «Потік»
- п'єса для оркестру «Дівчинка, що розбила чашку»
- скрипкова п'єса «Берег річки Жуй Лу»

Театральна музика:

- пекінська опера «Гребінь гори Хуньюнь»
- «Легенда про червоний фонар»

Додаток Г

Фрагменти лібрето

Діалог Цзи Цзюнь і Цзюань Шена (уривок 2-ї дії)

Цзи Цзюнь: Боже як гарно! Навіщо купувати таку дорогу річ? Ми ще не заплатили за оренду!

Цзюань Шен: Не хвилюйся, одягни це! Дай я тебе побачу в цьому!

Цзи Цзюнь: Цзюань Шен, ці дні я одна вдома. Мені завжди трохи страшно без тебе.

Цзюань Шен: Чому, щось сталося?

Цзи Цзюнь: Нічого, може, я просто себе накручую!

Цзюань Шен: Не бійся дівчинка моя, ти сильна!

Цзи Цзюнь: Добре! Цзюань Шен, багато твоїх друзів більше не приходять.

Цзюань Шен: Не переймайся цим!

Цзи Цзюнь: Хазяйка квартири завжди дивиться на нас з якимсь презирством.

Цзюань Шен: Ну і добре, що вона показала свою натуру. Не спілкуйся з нею.

Цзи Цзюнь: Вона навмисно пліткує з усіма, коли вигулює свого собаку.

Цзюань Шен: Залиш її, нехай собі говорять! Цзи Цзюнь, ти думала про це? Зрозумій, якою б високою не була стіна, вона не зможе закрити сонце майбутнього. Ми – нове покоління з новими цінностями. Звісно вони будуть так до нас ставитись. Цзи Цзюнь, ти хоробра людина, ти перша вирвалася з феодальної сім'ї, я надзвичайно пишаюся тобою і щасливий мати таку дівчину, як ти. Цзи Цзюнь, ти – найкраща із нового покоління жінок, давай-но разом пробиратися крізь терни життя, будуючи наше щасливе майбутнє.

Діалог Цзи Цзюнь і Цзюань Шена (уривок з 3-ї дії)

(Цзюань Шен мовчки заходить до кімнати і кидає на стіл відхилений рукопис. Цзи Цзюнь йде йому назустріч):

Цзи Цзюнь: Як справи?

(Цзюань Шен хитає головою)

Цзи Цзюнь: Хазяйка знову приходила тиснути за квартплату... (Цзюань Шен опускає голову від розчарування)

Цзи Цзюнь: Я вже приготувала їжу, чому б тобі спочатку не поїсти!

Цзюань Шен: Поїсти, поїсти... Мені здається, що твоє життя побудоване лише на тому, щоб просити мене поїсти!

Цзи Цзюнь: Цзюань Шен, що з тобою? Ти став таким нервовим! Ти злишся, але тобі навіть на спадає на думку, що я теж можу себе погано почувати...

Цзюань Шен: ...Знову не взяли мій рукопис... Що мені робити???

(Цзи Цзюнь мовчить)

Цзюань Шен: Цзи Цзюнь, ну вибач, що накричав.

(Цзи Цзюнь мовчить)

Співак-коментатор: Давай обговоримо, що робити! Цзи Цзюнь, чому ти останнім часом така боягузлива, ти втратила колишню мужність. Бачити тебе такою, чесно кажучи, сумніше, ніж бачити ці відхилені рукописи...

Цзи Цзюнь: ... Я знаю, тобі боляче...

Цзюань Шен: Це не біль! Це обурення! Обурення перед світом! ... Цзи Цзюнь, я відчуваю, що завдяки вільному поєднанню нас двох ми раптом стали парою бунтівних лиходіїв. Світ навколо нас дивиться на нас з огидою та настороженістю. Навіть багато близьких друзів тепер уникають мене, не сміють підходити до мене, жодна газета не сміє публікувати мої роботи (схвильовано). Я що, став схожим на чорта, або що???

Цзи Цзюнь: Цзюань Шен, заспокойся! Ми... Давай придумаємо інший спосіб... (кашляє)

Цзюань Шен: Ти застудилася! Тут так холодно, чому ти не одягаєш светр?

Цзи Цзюнь: Мені не холодно.

Цзюань Шен: Одягни. Я зараз дістану його.

Цзи Цзюнь: Ні.

Цзюань Шен: Куди ти його поклала? Чому ні?

Цзи Цзюнь: Я продала його.

Цзюань Шен: Продала!?! Як ти могла його продати?! Цзи Цзюнь! Щоб я добре їв, ти так мерзнеш? Цзи Цзюнь, не дозволяй мені розчаровуватися в тобі. Ти своїми думками вся у побуті – рис, олія, сіль, кури та собаки... Ти зовсім перестала вчитатися, втрачаєш амбіції, втрачаєш ідеали. Так люди і стають поверхневими, чи не так? Де зараз та Цзи Цзюнь, яку я покохав?

Цзи Цзюнь: Цзюань Шен, будь ласка, припини так говорити! Моє серце обливається кров'ю. Твої слова безжальні! Це – ніж для мене, будь ласка, не кажи більше такого. Моє серце обливається сльозами... Як ти можеш вважати мою жертву самоприниженням? Як ти можеш так зі мною поводитися! Краще мовчи, ніж говори таке...

Фрагмент лібрето (уривок з 4-ї дії)

Цзюань Шен (чоловік, 21 рік, молодий інтелектуал, на якого глибоко вплинули нові ідеї Руху Четвертого травня).

Цзи Цзюнь (жінка, 20 років, молода інтелектуалка, яка пережила глибокий вплив нових ідей Руху Четвертого травня).

Відкривається завіса: Літній дворик, під шпалерою гліцинії.

«Усунення життя» (номер 33)

Життя, о життя...

Як вибрати?

Шлях, який ти дав мені пройти,

Чому він такий вибоїстий?

Зіткнувшись з твоїм холодним обличчям,

Мені кричати чи мовчати?

Ах, життя, як мені вибрати.

Життя, ах, життя, життя перед очима холодне.

Початковий інтерес зник.
 Життя тут поволі згасає.
 У неї знову було те сумне обличчя,
 Тут тільки нудьга і самотність.
 Ах, життя, тільки це холодне життя.
 [Звук вітру]

Цзюань Шен: (говорить тихим голосом) Забудь про це! Немає необхідності забирати його. Нехай вітер розвіє, розвіє!

Цзи Цзюнь: Цзюань Шен, ви... (номер 34)

Яка жахлива тиша.
 Його очі були такі холодні.
 Як замерзлі зимові хмари,
 У моєму серці було холодно і заблоковано.
 Ах, це як сон.
 Холодний вітер розвіяв пісню уві сні.
 Ах, що він думає?

Цзюань Шен: (співає) Сліпе кохання стало мотузкою,

Це зв'язало нас із нею, як кайдани.
 Суворе море життя,
 Це нас поглине!

Ах, якби ми кожен літав,
 Можливо, я зможу втекти від моря страждань.

Ах, вона мене розуміє? Цзюань Шен, Цзи Цзюнь

Цзи Цзюнь:

Яка жахлива тиша,
 Більше не бачити радості кохання.
 Як зів'яла гліцинія,
 Забули в кутку.
 Ах, запах уже давно,
 Пелюстки капали, як сльози.
 Ах, чому це?

Цзюань Шен:

Сліпе кохання стало мотузкою,
 Нас зв'язали і катували.
 Моє серце більше не любить,
 У вухах дзвеніли докори сумління.
 Ах, розлука - це новий спосіб життя,
 Я хочу сказати їй правду.
 Ой, вона мене розуміє?

Цзи Цзюнь: (розмовляючи) Цзюань Шен, про що ти думаєш?

Чому ти нічого не кажеш? Скажи щось!

Цзюань Шен: (розмовляючи) Цзи Цзюнь, протягом більшої частини останніх шести місяців ми повністю нехтували тим фактом, що суттю життя є виживання. Люди повинні спершу вміти вижити, перш ніж закохатися. Ти правий?... Цзи Цзюнь, крик тенденції часу робить чутливими наші заціпенілі серця. Ми прагнемо цього, ми прагнемо цього, і ми сміливо робимо перший

крок... Але в цьому мертвому світі ми стикаємося всюди з перешкодами і не бачимо надії! Чутливе серце може відчувати тільки більше болю, подвійного болю! Краще б назавжди заціпеніти!... Може... Чи це щастя бути в комі?

Цзи Цзюнь: Що ти сказав?

Цзюань Шен: (у білому): О, я, ми такі дурні! Так по-дитячому!

Цзи Цзюнь: Заплутався?! По-дитячому?!

Цзюань Шен: (співає, номер 35)

Цзи Цзюнь, болісно думаю,

У нас не повинно бути сімей.

Цзи Цзюнь: (співає) Цзюань Шен, як ти можеш це говорити? Це кристалізація вашого ідеалу.

Цзюань Шен: (співає) Ідеал — це не що інше, як невинна мрія.

Цзи Цзюнь: (співає) Ні, у нас чисте кохання!

Любов — це лише мотузка, яка зв'язує нас.

Сім'я, як клітка, яка ув'язнює нас.

Те, що ти сказав, так жахливо,

Як холодна хвиля, що морозить серце й кров!

Цзюань Шен: (співає) Цзи Цзюнь, не будь дурнем!

Цзи Цзюнь: (співає) Цзюань Шен, я не хочу слухати

Цзюань Шен: (співає) Цзи Цзюнь, ти повинен прокинутися,

Тепер ми як бабки, прив'язані разом,

Боротьба Фенфея була лише насмішкою.

Цзи Цзюнь: (співає) Цзюань Шен, я хочу запитати, чи моя гонитва марна? Невже ми не можемо вижити в цьому світі?!

Цзюань Шен: (співає) Є лише один спосіб вижити,

Перерізати мотузку любові.

Кожен із нас заробляє на життя.

Цзи Цзюнь: (співає) А, ні! Нас не можна розлучити.

Я боюся почути крик самотнього гусака!..

Цзи Цзюнь: (розмовляючи) Ні! ... Ми не можемо цього зробити! Цзюань

Шен, вчора ввечері мій батько послав когось забрати мене, але я відмовився!

Цзюань Шен: Цзи Цзюнь, це може бути вихід...

Цзи Цзюнь: Ні! Я терпіти не можу!!

Цзюань Шен: Це для вас і для мене, забудьте мене!

Цзи Цзюнь: (розмовляючи англійською) Я не можу жити без тебе!...

Цзюань Шен. (номер 36). Хоча квіти у вазі зів'яли, квіти в наших серцях завжди будуть цвісти.

Цзюань Шен: Цзюнь! Якщо чесно, квітка в моєму серці вже зів'яла на холодному вітрі... Я, я вже не люблю тебе! Забудь мене, забудь мене!

Цзюань Шен: (співає, номер 37) Прости мене, Цзи Цзюнь!

Може, не варто думати.

Не слід казати,

Ви повинні мене зрозуміти!

Цзи Цзюнь: (говорить) Я тебе розумію!

Цзюань Шен: (співає) Ах! Твої очі звинувачують мене,

Твоє серце ненавидить мене.

Я знаю, що роблю злочин.

Ми не розлучаємось!

Ти, як семифутувий чоловік,

справді хочеш вклонитися цьому світу,

схожому на зомбі?

Треба боротися далі.

Я знайду іншого і знайду чим зайнятися!

Цзи Цзюнь, ти мені віриш?

Цзи Цзюнь, повір мені! повір мені!

(Говорить) Гаразд, я піду знайду когось іншого і знайду чим зайнятися...

Цзи Цзюнь: (співає, номер 38)

Знову запала гробова тиша.

Знову холодно, як лід.

Моє серце розривається хвилями болю і шрамів!

Можливо, він правий, і нам варто розлучитися.

Цей шлях до виживання сповнений труднощів!

Цзюань Шен, моя любов, я готова взяти на себе
все заради тебе.

До побачення, щасливі спогади, дівчача закоханість.

Прощай, жаданий ідеал і прекрасна мрія в моєму серці.

До побачення, до побачення, невинна любов,
сліпа жертва.

Мої сльози крапля за краплею падали на могилу,
яку я викопав.

Я повернуся, де моя мета?

Я повернуся, де моя дорога?

Жахливе, батьківське літо величне,

Як жахливо, крижані глузування перехожих.

В кінці цієї дороги – самотність, спустошеність і образа.

Знову запала мертва тиша.

Знову холодно, як лід.

Мій спів супроводжується сльозами,

Тихо плачу за нещасним життям!

(Говорить) Цзюань Шен, я йду!

(Знехотя ходить по двору під приспів «Цвіт гліцинія»,
номер 39)

Гліцинія квіти, гліцинія квіти,

Білі, багряні, багряні, прекрасні, як хмари,

Щоб присвятити тому, хто в серці,

Я вибрав тебе ніжно.

Гліцинія, гліцинія.

Свідок любові – квітка душі; у ньому стільки гарячих сліз і пісень сконденсовано. Назавжди в моїй пам'яті...

(Після того, як Цзюань Шен повернувся, він виявив, що Цзи Цзюнь зникла, і шукав її всюди)

Цзюань Шен: Цзи Цзюнь! (шукаючи праворуч) Цзи Цзюнь! (шукаючи ліворуч). (Цзюань Шен шукає, але все ще не може знайти Цзи Цзюнь та несамовито кричить) Цзи Цзюнь!

Цзюнь Шен: (співає, номер 40)

Скажи мені, неосяжна земле,

Як зараз Цзи Цзюнь?

Чи знає вона, як я сумую за нею?

Співак-коментатор: Велика земля не має відповіді.

Цзюань Шен: (співає) Скажи мені, північний вітер,

Як зараз Цзи Цзюнь? Чи знає вона, як я сумую за нею?

Співак-коментатор: Завивання північного вітру не має відповіді.

Цзюань Шен: (співає) Скажи мені, тріпочучий білий сніг,

Як зараз Цзи Цзюнь? Чи знає вона, як я сумую за нею?

Співак-коментатор: Туманний білий сніг не має відповіді.

Окропіть світ холодними слізьми.

Цзюань Шен: (співає) Я питаю землю,

я питаю небо, чому вони такі мовчазні?

Ах, я думаю, де вона...

Жахлива тюрма, страшні страждання!

Мені здавалося, що вона дивиться на мене серйозно.

З очима, що жадають волі,

Я ніби почув це. Її тихі ридання та крики відчаю.

Ах, Цзи Цзюнь! Як ти міг витримати такі тортури!

Вам неодмінно буде біда, може, ви вже покинули світ?!

Я невинний грішник, і це я штовхнув вас у безодню!

Ах! Ой, білий снігу, не сипай,

будь ласка, сніжинки на землю.

Воно не може приховати плями крові гріха.

Ах! похмура земля,

Чому весняна розсада не росте?

Тернини та бур'яни росли тут поколіннями.

Ах, лютий північний вітер, витягни свій блискучий меч,

Пронизай моє серце!

Хотілося б, щоб справді було пекло.

Я обшукаю всі дев'ять джерел!

Обіймаючи Цзи Цзюнь у злий вітер і отруйний вогонь,

Попроси в неї прощення, попроси в неї милості,

Я вилив їй жаль і смуток у своєму серці!...

Додаток Д

Тексти окремих арій

«Дотик заходу сонця»

Дотик заходу, що сяє на віконних ґратах,
Нитки квітів гліцинії дарують аромат.
Дивлячись на знайому постать перед вікном,
Моє серце повне думок.
Риба, що прорвала сітку, попливла до моря,
Птах з клітки злітає в небо,
продираючись крізь клітку феодальної родини шукати вільного кохання!
Ах... пісня в моєму серці
і почуття в пісні не можуть висловити всіх почуттів дівчини.
Ах... квітка, як поезія, мрія, як квітка, він у серці ясна зірка.
Промінь призахідного сонця світить на віконних ґратах,
а нитки квітів гліцинії видають аромат.
Дивлячись на знайому постать перед вікном,
серце не може заспокоїтися.

«Вітер похмурий»

Вітер віє, листя падає,
Життя таке заплутане!
Втони цей милий сміх.
Цей блискучий і барвистий ідеал був злущений у вашому реві.
Осіній вітер, скажи, будь ласка, в довгій річці життя,
Чому тут стільки вирів вітру і хвиль, скажи, будь ласка, опалого листя?
На гілках життя,
Чому всі плоди гіркоти?
Я сильно думаю про тебе.
Тепер я чекаю вашого суду, щоб визнати провину моєї чистої любові.
Хочу тобі щиро зізнатися,
Але він не усвідомлює власних провин.
Ах, життя,
Я сильно думаю про тебе.

«Золота осінь»

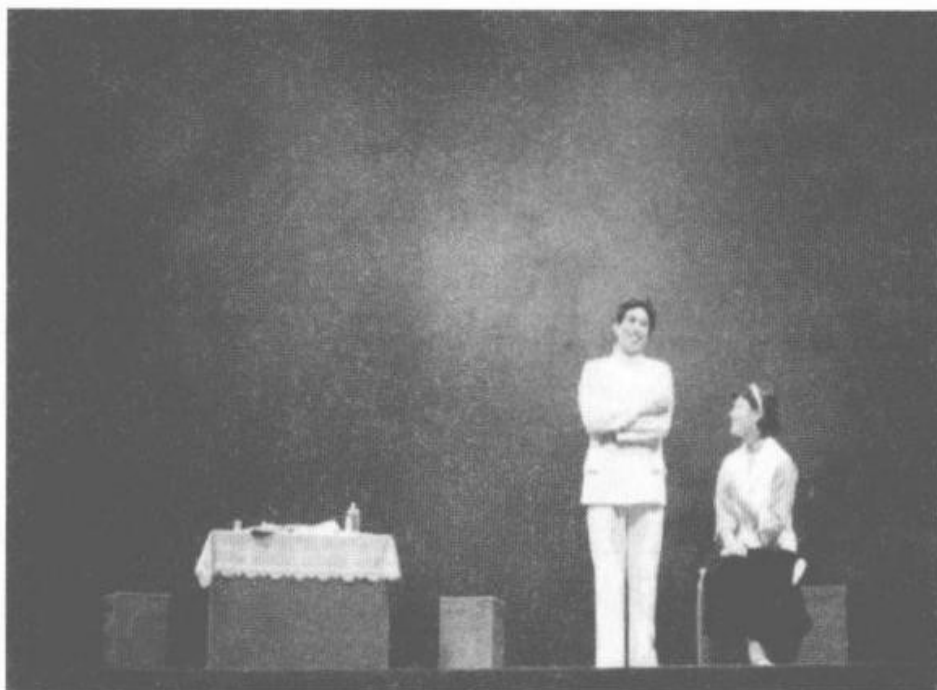
Осіннє світло, золоте осіннє світло,
Чому він такий короткий?
Ти просто самотня душа,
Внесіть нотку тепла.
Все, все,
І стало хмарою, що минула.
Я ніби пливу в нічному тумані,

Світанку не видно.
 Я ніби ходжу пустелею один,
 Чистого струмка не знайти.
 Осіннє світло, золоте осіннє світло,
 Чому він такий короткий?
 Ви щойно пофарбували червоне листя
 Західної гори в яскравий колір, як кров,
 Ви щойно розпалили вогонь кохання своїми прекрасними променями,
 Чому він схожий на метеор, що летить?
 Так раптово зник?
 Ах, осіннє світло, золоте осіннє світло,
 Чому так коротко?
 Не залишай.
 Не розвіюйся!
 Ах, осіннє світло, золоте осіннє світло,
 Світи мені знову!
 Як я тужу за тобою,
 Завжди поруч зі мною.
 Осіннє світло, осіннє світло, золоте осіннє світло.

«Нещасне життя»

Тихо, як смерть, і холодно, як лід.
 Розірваний болем і шрамами, можливо, він мав рацію!
 Ми повинні розділитися.
 Яка це гірка і важка дорога, щоб вижити!
 Цзюнь Шен, моя любов,
 Я готовий винести для вас все.
 До побачення, щасливі спогади, дівчача закоханість.
 Прощай, жаданий ідеал і прекрасна мрія в моєму серці.
 Прощай, прощай, невинна любов, мої сльози,
 Крапля за краплею падає на могилу, яку я викопав.
 Я повернуся, де моя мета?
 Я повернуся, де моя дорога?
 Яка жахлива літня величність мого батька.
 Як жахливо, крижані глузування перехожих.
 В кінці тієї дороги,
 Це самотність, спустошеність і образа.
 Знову запала мертва тиша.
 Знову холодно, як лід.
 Мій спів супроводжується сльозами,
 Тихо плачу за нещасним життям!

Додаток Е
Фотоілюстрації



Прем'єрна постановка опери «Скорбота за померлими»,
(1981 р. Китайський національний театр опери і балету.
У головних ролях: Вень Яньцін, Чен Чжі)



Фрагмент опери «Скорбота за померлими» з вистави 1983 року
(у головних ролях Інь Сюмей і Чен Чжі)

 风华国韵
Feng Hua Guo Yun
  带你网
WWW.DAINI.WANG

青年歌剧艺术家研修班

殷秀梅

戴世强

首期歌剧剧目安排：《伤逝》

角色招募

子君：女高音 涓生：男高音

歌者：女中音偏低 歌者：男中音偏低

报名时间：2016年1月1日 - 2016年2月29日

首期授课时间：2016年3月 - 2016年8月

歌剧传梦 梦想因此而不同




主办单位：北京风华国韵声乐歌剧教育中心
 协办单位：带你网
 地址：北京市朝阳区中国音乐学院南门安翔里社区院内风华国韵楼
 电话：010-64851360 010-64850228
 010-64851137 010-64854673
 网址：www.fhgy.cn

Мо Хуалнь у ролі Цзюань Шена (фото з клавіру опери)