

ways in which these platforms allow for unique interactive experiences, including live feedback from viewers and real-time engagement, which can enhance performance skills and cultivate a broader audience.

Despite these advantages, academic vocalists face distinct challenges when moving from traditional performance venues to digital spaces. These challenges include technical audio and visual adaptation, the lack of immediate audience feedback, and the need for alternative methods of expression to maintain emotional and interpretive depth. Through qualitative analysis of current practices, this paper investigates strategies for overcoming these limitations, including sound interpretation techniques, visual presentation adaptations, and audience interaction methods specifically suited for virtual environments.

In conclusion, this study proposes that virtual platforms are not only effective tools for performance practice but also play a vital role in popularizing academic vocal music by reaching audiences who may otherwise have limited access to classical music. By leveraging digital platforms, academic vocalists can break geographical barriers, enrich their professional practice, and contribute to the broader cultural dissemination of classical and operatic works. The findings underscore the importance of digital tools in redefining cultural engagement and expanding the reach of academic singing in the 21st century.

*Key words:* virtual music platforms, online concerts, academic singing, chamber music, opera popularization, digital technologies, performance practice, cultural interaction, music visualization, vocal interpretation.

Надійшла до редакції 1.11.2024 р.

УДК 784.3

### СИНТЕЗ РОМАНТИЧНИХ ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ ТА НАЦІОНАЛЬНИХ КИТАЙСЬКИХ ЗАСОБІВ ВИРАЖАЛЬНОСТІ У ХУДОЖНІЙ ПІСНІ СЯО ЮМЕЯ НА ВІРШІ І ВЕЙЧЖАЯ «КВІТКА ТОПОЛІ»

**Оксана Письменна** – кандидат мистецтвознавства,  
професор, завідувачка кафедри теорії музики,  
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів  
<http://orcid.org/0000-0003-0899-8613>; AAX-8129-2021  
DOI

[oksanapysmenna@gmail.com](mailto:oksanapysmenna@gmail.com)

**Ксіонг Ченгіанг** – аспірант кафедри теорії музики,  
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів  
<https://orcid.org/0009-0003-2536-541X>  
[850249517qq@gmail.com](mailto:850249517qq@gmail.com)

Стаття спрямована на розкриття стилевих рис однієї з найвідоміших китайських пісень Сяо Юмея на вірші І Вейчжая «Квітка тополі». Педагог і композитор Сяо Юмей – основоположник жанру китайської художньої пісні, громадський діяч, організатор музичної освіти різних рівнів у Китаї, став першим китайським доктором музики захистивши 1919 року у Берлінському університеті на кафедрі музикології докторську дисертацію на тему «Китай до XVII століття: дослідження історії оркестру».

Відзначено, що камерно-вокальні твори митця налічують понад 100 опусів: «Запитаю», «Пісня пухнастих хмар», «Патріотична пісня пам'яті 4 травня», «Зоряне небо», «Пісня національного лиха», «Мандрівка в гори», «Казка про гусей, які летять на південь».

Комплексний аналіз художньої пісні Сяо Юмея «Квітка тополі» продемонстрував майстерне поєднання національних китайських засобів виразності та традиційних принципів розвитку із західно-європейськими ладовими та гармонічними особливостями.

*Ключові слова:* камерно-вокальні твори, художня китайська пісня, жанр, стиль, виражальні засоби, романтизм, фортепіано, Китай.

Основоположником жанру китайської художньої пісні вважається китайський музичний педагог і композитор Сяо Юмей (萧友梅 1884-1940 рр.). Він був одним із перших китайських митців, які почали впроваджувати жанри європейської вокальної музики у китайську вокальну культуру. Це був час, коли в Китаї після зміни соціального устрою молоді перспективні науковці мали можливість здобути вищу освіту за кордоном. Навчаючись переважно у сфері точних та гуманітарних наук, вони паралельно цікавились музикою і студіювали музичні предмети приватно.

Сяо Юмей розпочавши навчання в Японії (токійська музична школі, згодом продовжив здобуття освіти на факультеті філософії університету Токіо, паралельно – студіює факультативно фортепіано та вокал). 1912 р. їде до Німеччини та вступає до Ляйпцігської консерваторії (по класу композиції та фортепіано). У Берлінському університеті на кафедрі музикології у 1919 захистив докторську дисертацію на тему «Китай до XVII століття: дослідження історії оркестру», ставши першим китайським доктором музики.

Після навчання в Німеччині, здобувши якісну професійну освіту в 1920-х роках Сяо Юмей повернувся до Китаю. Саме завдяки Сяо Юмею музичні кола Китаю познайомились із поняттям «Kunstlied» та класичними художніми зразки романтичного камерно-вокального жанру.

Під поняттям «художня пісня» Сяо Юмей мав, насамперед, на увазі кращі вокальні композиції – Kunstlied Франца Шуберта (1797-1828 pp.) і Роберта Шумана (1810-1856 pp.). Слід відзначити, що до жанру романтичної пісні Сяо Юмей відносив твори не лише австро-німецьких митців, а також вокальні зразки композиторів інших європейських країн. Дослідник китайської музики У Хунюань у праці «Китайська художня пісня: історія та теорія жанру» писав «Німецька художня пісня явила собою жанровий прообраз китайської художньої пісні. З концепції Сяо Юмея випливає, що художня пісня і романтична пісня являють собою синонімічні поняття. Для історії жанру китайської художньої пісні подібне ототожнення і в даний час є актуальним» [7; 33].

У своїх теоретичних розвідках композитор та музикознавець Хуан Цзи, розмірковує над завданнями при компонуванні твору, відзначаючи необхідність праці над музично-виражальними засобами: «Композиторам авторських пісень потрібно не лише наполегливо працювати над вокальною партією, також потрібно уважно використовувати гармонію та акомпанемент, щоб ретельно висловити свої почуття» [8; 5].

*Огляд останніх публікацій.* Питанням, присвяченим становленню жанру, етапам розвитку та окресленню особливостей камерно-вокального жанру художньої пісні в Китаї присвячено доволі багато праць. Це роботи китайських науковців, а також учених, які здобували наукові ступені в Україні. Серед них слід відзначити наступні. Дисертація У Хунюаня «Китайська художня пісня: історія і теорія жанру» спрямована на систематизацію та закономірності історичного розвитку китайської художньої пісні. У роботі автор встановив та систематизував риси жанру [7]. Ден Кайюань у дисертаційному дослідженні «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–1990-х років: жанрова стилістика» розкриває особливості жанру в окреслений період, прослідковує шляхи його становлення від початку 20-х років ХХ століття та зупиняючись на 80-90-х роках цього ж століття [2]. Лі Шумін в «Огляді симпозіуму з китайської художньої пісні», що відбувся в 2007 р., робить підсумок спроб науковців-музикознавців виявити та узагальнити жанрові риси художньої пісні [3]. Відомий китайський композитор та музикознавець Хуан Цзи у Підручнику для середньої школи Фусін «Музика» акцентує на необхідності використовувати музично-виражальні засоби, запозичені з європейської романтичної традиції у поєднанні з національними китайськими, відповідно, сам використовуючи їх у власних композиціях [8]. Відомі кілька розвідок у дописах у періодичних виданнях (журналах) про життєвий та творчий шлях самого композитора. Тут також подано перелік творів Сяо Юмея. Це – Сяо Цінь. Син розповідає про свого батька, Сяо Юмея [5] та Сяо Юмей, перший доктор музики в Китаї: створення перших антияпонських пісень у Китаї [6].

Робіт із комплексним аналізом його пісенних опусів, де була б досліджена стилістика його творів, зокрема виражальних особливостей, співвідношення музичного тексту з поетичним, виявлені основні принципи розвитку музичної тканини, немає, або ці параметри окреслені не в повному обсязі. Тому стаття, присвячена одному з найпопулярніших творів Сяо Юмея «Янхуа» – «Квітка тополі», де досліджуються усі перелічені вище параметри, є актуальною та потрібною як для китайських, так і українських музикантів.

*Метою* дослідження є виявлення стильових спрямувань у камерно-вокальних творах композитора шляхом комплексного аналізу музично-виражальних засобів та архітекtonіки репрезентативної пісні Сяо Юмея «Янхуа» – «Квітка тополі».

Серед *методів* дослідження переважають: *історичний* – при окресленні етапів розвитку камерно-вокального жанру; *джерелознавчий* – в опрацюванні наукової літератури; *структурно-аналітичний* – для аналізу камерно-вокальних творів композитора, визначення стилю, семантичного змісту та особливостей музичної мови композитора.

*Виклад основного матеріалу.* Сяо Юмей, як талановитий композитор, створив низку китайських художніх пісень. Камерно-вокальні твори митця налічують понад 100 опусів. У 1922 р. видана перша збірка пісень «Цзінь». Сюди входить популярна в Китаї пісня «Запитаю». Серед його перших композицій початку 20 років ХХ століття слід відзначити «Пісня пухнастих хмар» (або «Пісня прозорих хмар»), «Патріотична пісня пам'яті 4 травня».

Охарактеризуємо ці твори. У квітні 1920 року Сяо Юмей, щойно повернувшись до Китаю, був найнятий тодішнім урядом як член Комітету з дослідження національного гімну, щоб створити музику для поезії «Пісня пухнастих хмар». Цей твір став національним гімном у 1921-1928 роках. Текст «Пісні пухнастих хмар», ймовірно, написаний у проміжку 200-100 pp. до н. е. і Сяо Юмей вважав, що слова цієї пісні надто складні, і для життєвого національного гімну необхідні простіші та дохідливіші тексти, тому що лише за такої умови вони можуть отримати схвалення більшості людей і виконуватись масами.

Будучи переконаним патріотом своєї країни, щоб відзначити п'яту річницю руху Четвертого

травня, Сяо Юмей опублікував «Патріотичну пісню пам'яті 4 травня» (слова Чжао Гоцзюня) у пекінському «Додатку до ранкових новин» 4 травня 1924 р. Пісня, виконана на «Національній музичній конференції», відіграла безпосередню роль у піднесенні патріотизму. Серед соціальних пісень, написаних автором, вона стала найпопулярнішою. Згодом Сяо Юмей зробив аранжування твору для оркестру.

Серед пісень, спрямованих проти японської окупації, відзначимо композиції «Зоряне небо», «Янхуа» – «Квітка тополі», «Пісня національного лиха», «Мандрівка в гори», «Казка про гусей, які летять на південь».

Однією з найпопулярніших художніх пісень Сяо Юмея є «Янхуа» – «Квітка тополі» (「楊花」 – 「胡柳花」) Вона передає ностальгічні переживання митця, написана під впливом японської інтервенції. Цю музичну композицію Сяо Юмей уклав на слова І Вейчжая (易韦斋)<sup>1</sup>. Твір опубліковано композитором у 1930 р. При загальному сумовито-ностальгічному характері пісні, у початковому експозиційному викладі змальована ідилічна картина мирного життя та спокійного барвистого опису природи (1 частина). Їй на зміну приходять фрагментарні замальовки поступово зростаючого неспокою (серединна динамічна побудова). Завершення – епілог повертає слухача до початкової світлої картини, але уже віддаленої в часі: весняна картина природи («зазеленіли абрикоси і сливи...») через низку природних змін переходить у похмуру осінь («Це їх жорстка реальність», «така стара хата»), але залишаються світлі спогади («такий гарний садовий будиночок») та віра у відродження та прихід Весни («Щороку будуть такі красиві плаваючі квіти.»).

Вірш побудований п'ятислівними<sup>1</sup> віршованими строфами<sup>2</sup>. Для реалізації поетичного тексту свого сучасника І Вейчжая композитор звернувся до наскрізної композиційної моделі з рисами тричастинності. Поступове драматургічне напруження впродовж експозиційного та серединного викладу підсумовується у синтетичній репризі.

**(А)** Ах! Глибоко на подвір'ї, (1-4 т.т.) ах! В глибині двору. (4-7 т.т.)

Ах! Зазеленіли абрикоси і сливи. (7-11 т.т.)

Ах! На обсаджений деревами стежці сьогодні було похмуру. (11-15 т.т.)

Ах! Люди дуже тихі, (17-20 т.т.) а! Люди тихі. (20-23 т.т.)

**(В)** Східний вітер віє, гілочка верби як хвилі, тріпочуть! (23-27 т.т.)

Ах! Ставок повний, і ледве помітні тіні водяних рослин. (27-31 т.т.)

А-а! А-а! (31-37 т.т.)

**(С)** Ах! Пара ластівок поспішає додому! Схвильовані поспішають, поспішають, поспішають! (39-42 т.т.)

Злякалися рибки у воді! Бам, бам, бам! (42-44 т.т.)

Ах! Листя та гілки летять по всьому небу! (44-46 т.т.)

Слабкі пелюстки, які легко опадають. (46-49 т.т.)

Вони падають, для них це дуже важливо. (50-51 т.т.)

Це їх жорстка реальність. (51-52 т.т.)

**(А1)** Ах! Якби це Весняне місто існувало завжди! (52-54 т.т.)

Щороку будуть такі красиві плаваючі квіти! (54-56 т.т.)

Я хочу відзначити те, що там так багато дерев. (56-57 т.т.)

Така стара хата! (58 т.т.)

Такий гарний садовий будиночок! (59 т.т.)

Хто майстер? Ах! Ах! Ах! (60-61 т.т.)<sup>3</sup>

Зміна настрою та поступова динамізація образів і картин природи у кожному куплеті знайшла відображення у наскрізному варіантному розвитку композиції.

Загалом форму можна окреслити як вільну неперіодичну АВСА1 за наступною схемою (у третьому та четвертому рядках підкресленим курсивом позначенні розспівування на «А...». та «Ах...»). Якщо вигук чи розспівування «А» або «Ах» є складовою фрази із текстом, то у третьому рядку позначатиметься лише підкресленням):

Тематичний, структурний, тональний план художньої пісні «Квітка тополі» Сяо Юмея

А		В	С	А1
Вступ	c	c <sub>1</sub>	c <sub>2</sub> d +e(доп.)	c <sub>3</sub> d <sub>1</sub> e <sub>1</sub> + доп.
a a <sub>1</sub> a <sub>2</sub> b				
(1) <u>3 3 3 3</u>	3(2) <u>332</u>	3 2 2 2 <u>6</u> (2)	<u>1 1 1 1 1</u> <u>1 1 1 1</u> +2 1 1	<u>1 2 2 2 1 1 1</u> + <u>1 1 3</u>
<u>1 1</u> <u>1+2 1+2</u>	<u>1+1+2+2</u>	<u>1</u> <u>1</u>	<u>1</u> <u>1</u>	<u>1</u> <u>1 1 3</u>
As-dur	As-dur	As-dur	As-dur	As-dur

Отже, початкова двочастинна побудова (12+13) вводить у спокійний умиротворений настрій природи, змальований біля картини власної домівки автора. Початкова хвилеподібна мелодична лінія першої фрази на словах «Ах! Глибоко на подвір'ї (1)+2-4 т.т.», ґрунтується на відтинку пентатоніки та, водночас, рухається по звуках домінантового тризвука, що підкреслює її близькість до фольклорних зразків із синтезом гармонічної мажоро-мінорної європейської системи. Поступове розширення початкової поспівки шляхом секвенційно-варіантного розвитку («Ах! В глибині двору - 4-7 т.т. Ах! Зазеленіли абрикоси і сливи - 7-11 т.т.») створює відповідну експресію та, ніби передбачає розгортання тривожних станів, які задекларовані автором ще в початковій ремарці *Con espressione* (Приклад 1).

Приклад 1 . Сяo Юмей «Квітка тополі», 1-8 т.т.

Певне напруження доповнюється і використанням лише тоніко-домінантових співзвуч із різними їх оберненням та витриманим повторюваним домінантовим звуком «es» у середньому голосі фортепіанної партії впродовж цілого експозиційного розділу (1-39 т.т.): As-dur затакт D<sup>1</sup> | T<sub>64</sub> - D<sup>2</sup> | T<sub>64</sub> - T<sup>3</sup> | D<sub>6</sub> - D<sup>4</sup> | T - T<sup>5</sup> | D - ---<sup>6</sup> | T - D<sub>6</sub><sup>7</sup> | D<sub>6</sub> - ---<sup>8</sup> | D<sub>7</sub> - T<sup>9</sup> | D<sub>64</sub> - T<sup>10</sup> | D<sub>6</sub> - D<sub>65</sub><sup>11</sup> | VI - D|| (Приклад 1). Лише двічі вкраплюються тризвуки шостого шабля при розв'язанні домінантових обернень - D<sub>65</sub> та D<sub>2</sub> у 10-11 та 13 тактах. Частіша пульсація гармонії - зміна функції чи обернення також виражає поступове зростання напруження.

Поступове пришвидшення темпу *poco allegro*, перехід від *piano* до *crescendo* характеризують напруження та динамізацію серединної побудови. Після квінтово-секстових репетиційних повторень у басу фортепіанної партії та дублювання середнім її голосом вокального розспіваного вигуку «А...а...а...» на словах «Ах! Пара ластівок поспішає додому! Схвильовані поспішають ... (39-42 т.т.). Злякалися рибки у воді! ... (42-44 т.т.) Ах! Листя та гілки летять по всьому небу! (44-46 т.т.). Слабкі пелюстки, які легко опадають (46-49 т.т.). Це їх жорстка реальність (51-52 т.т.)» динамізується низка виражальних засобів, насамперед мелодія. Короткі хвилеподібні мотиви та субмотиви ритмізуються і розвиваються варіантно та секвенційно. У структурному відношенні композитор застосовує принцип дроблення:  $\underline{1} \ 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ \underline{1} \ 1 \ 1 \ 1 + 2 \ 1 \ 1$  (39-52 т.т.).

Приклад 2. Сяо Юмей «Квітка тополі», 38-47 т.т.

Гармонія, зберігаючи рівномірну пульсацію по басових функціях – Т-Т6-Т<sub>64</sub>-D (D<sub>7</sub>) – витриманою фігурацією у кожному такті, служить тлом для секстових та терцієвих втор сольної партії у верхньому голосі фортепіанного супроводу. Змістовним та інтонаційним завершенням служить чотиритактове доповнення до серединної побудови: «Вони падають, для них це дуже важливо (50-51 т.т.). Це їх жорстка реальність (51-52 т.т.)». Це як тиха кульмінація всієї композиції: *roso a roso rallentando*, хвилеподібний висхідний пасаж в обсязі в.9 із вперше введеними тріолями, лаконічними мотивами та субмотивами, арпеджіато та завершенням досконалою каденцією. Через низку тривожних подій ніби приходиться завмирання природи, життя (Приклад 3, 50-52 т.т.).

Приклад 3 . Сяо Юмей «Квітка тополі», 50-57 т.т.

Поверненням до світлих картин та почуттів, вірою в існування Весняного міста, відродження життя сповнена реприза твору. Енергійно політно звучать хвилеподібні пасажі вокальної партії з октавними дублюваннями у супроводі фортепіано, тлом для яких слугують арпеджовані «хвилі» доміантової та тонічної функцій (Приклад 3, 52-57 т.т.).

Реприза виступає підсумуванням усіх попередніх подій, картин, настроїв. Тут звучать теми, чи їх елементи із попередніх частин. Крещендуюча динаміка від *piano* до *forte*, сповільнення на заключних акордах (*cresc. e rallentando*), вичленування тріольних мотивів із додатку до серединної побудови створює другу кульмінацію усього твору.

Поєднання наскрізного варіантно-секвенційного розвитку мелодичної лінії та фортепіанного супроводу, неструктурований виклад лаконічних фраз, мотивів, субмотивів приводить до вільного імпровізаційного розгортання усієї композиції.

Необхідно згадати низку символів, що є характерною рисою усієї китайської поезії. Залежно від контексту, вони виражають різні стани, почуття, настрої. Квіти є символом красивих речей, але «падаючі квіти» представляють собою тугу та смуток: «*Ах! Листя та гілки летять по всьому небу! Слабкі пелюстки, які легко опадають.... Це їх жорстка реальність*».

Зазвичай, у китайській традиції риба символізує достаток і процвітання; також часто виступає втіленням свободи. Ластівка уособлює прихід весни і розквіт квітів, бо вона летить із півдня на північ, щоб вити своє гніздо. Також ластівки, які переважно літають парами, символізують красу кохання.

Але в поезії І Вейчжая ці образи використані не у благополучній мирній ситуації, а в іншому контексті: «*Пара ластівок поспішає додому! Схвильовані поспішають, поспішають, поспішають! Злякалися рибки у воді!*». Але, не зважаючи на ці образи, загальна заключна ідея поезії оптимістична. Філософсько-символічне навантаження картин природи – від весни через літо-осінь, і знову ж повернення, як спогад, до весни, свідчить про незламність людини і, незважаючи на всі незгоди, її світлу надію на краще.

*Висновки.* У художній пісні композитора Сяо Юмея на слова І Вейчжая «Квітка тополі», спостерігаємо майстерне поєднання митцями національних китайських засобів виразності та традиційних принципів розвитку з західно-європейськими ладовими та гармонічними особливостями. У творі синтезовані послідовності гармонічних співзвуч, які ґрунтуються і на фольклорних і на європейських зразках. Частим є використання поліфункційних поєднань, акордів із заміненними, доданими чи пропущеними тонами, еліптичні звороти тощо. Але вони скоріше носять звукописне чи звукообразальне навантаження, хоч і з ясно вираженими функціями. З переважаючою чітко окресленою мажоро-мінорною системою музична тканина, зокрема мелодія збагачена відтинками пентатоніки у різних оберненнях.

Риси німецької *Kunstlied*, які впродовж розвитку жанру китайської художньої пісні, а особливо на початковому етапі становлення проникали у твори китайських композиторів, склали низку характерних особливостей властивих для нового китайського жанру.

Аналіз художньої пісні Сяо Юмея на поезію І Вейчжая «Квітка тополі» продемонстрував романтичне ліричне спрямування поезії, вагому роль фортепіанного супроводу в музичній драматургії, використання складних виражальних засобів, насамперед гармонічних, а також доволі складу форму організації музичної тканини – наскрізну форму з рисами тричастинності. Всі ці риси виступають у синтезі із класичними китайськими національними рисами.

#### Примітки:

<sup>1</sup> І Вейчжай (1874-1941 рр.) уродженець Хешаня, Гуандун. У ранні роки навчався в Академії Гуаня, а пізніше – в Японії в університеті. Після повернення до Китаю викладав у Пекінському педагогічному університеті, Шанхайській національній музичній консерваторії, Цзінаньському університеті тощо. Досконало володів поезією, музикою, каліграфією, живописом. Співпрацював із Сяо Юмеєм у сфері музичної освіти.

<sup>2</sup> 啊! 庭深深深 啊! 庭院深深!

啊! 杏林深深 – 例绿森森!

<sup>3</sup> Така конструкція поетичних творів використовувалась в Китаї ще до панування Династії Цін (221-206 р. до н.е.) і Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.) та була введена у першій китайській збірці фольклорних пісень – «Шицзін» [4].

<sup>4</sup> Переклад вірша з китайської здійснено Ксіонгом Ченгіангом

#### Список використаної літератури

1. Дай Пенхай. Історичний розвиток художніх пісень у Китаї. Музичне мистецтво: Газета Шанхайської муз. консерваторії. Вип. 3, 1988. С. 91-94. 戴鹏海: 艺术歌曲在中国的历史发展脉络 出自. 音乐艺术: 上海音乐学院报. 1988年第3期. 91-94页。

2. Ден Кай Юань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика: дис.... канд. миств.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018, 175 с.

3. Лі Шумін. Огляд симпозіуму з китайської художньої пісні. Народна музика. Пекін, 2007. № 7. С. 26-29. 李黎明 中国艺术歌曲研讨会综述 / 李黎明 人民音乐 — 北京 2007. № 7. 页 26-29.

4. Перша китайська збірка фольклорних пісень «Шицзін». 最早的一部诗歌总集 URL: <https://ukrainian.cri.cn/chinaabc/chapter15/chapter150107.htm> (дата звернення: 21.10.2024).

5. Сяо Цін. Син розповідає про свого батька, Сяо Юмей. Китайські музичні новини. 2008-07-16. 儿子讲述父亲萧友梅 中国音乐报 2008-07-16.

6. Сяо Юмей, перший доктор-музикант у Китаї: створення першої антияпонської пісні. Газета Китайської політичної консультативної конф. Ред. Лю Хуань 2013-05-02. 中国第一位博士音乐家萧玉梅: 创作第一首抗日歌曲. 中国政治协商会议报. 编辑 刘环 2013-05-02.

7. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис... д-ра філософії, спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, 2016. 230 с.

8. Хуан Цзи. Оцінка музики. Підручник для середньої школи Фусін – Музика / Упоряд.: Хуан Цзи, Чжан

Юйжень, Ин Шаннен і Вей Ханьчжан. *Комерційна преса*, вид. 6, травень 1935 р. С. 5. 黄自新编选  
复兴初级中学音乐, 黄自、张珍、应尚能、丰翰章编著, 商务印书馆, 1935年5月第六版

### References

1. Dai Penghai. Historical development of art songs in China. Musical arts: The newspaper of the Shanghai Conservatory of Music. Issue 3, 1988. С. 91-94. 戴鹏海: 艺术歌曲在中国的历史发展脉络. 出自 音乐艺术: 上海音乐学院报. 1988年第三期 91-94页
2. Deng Kai Yuan. Chamber-vocal miniature in the works of Chinese composers of the 1980s and 1990s: genre stylistics. (Candidate of Arts degree: 17.00.03 Musical Art). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2018, 175 p.
3. Li Shumin. Review of the symposium on Chinese art song / Li Shumin. Folk music. Beijing, 2007. № 7. С. 26-29. 李曙明 中国艺术歌曲研讨会综述 / 李曙明 // 人民音乐 - 北京, 2007. NO. 7. 页 26-29.
4. The first Chinese collection of folk songs is Shijing. 最早的一部诗歌总集 URL: <https://ukrainian.cri.cn/chinaabc/chapter15/chapter150107.htm> (accessed on 21.10.2024).
5. Xiao Qin. A son talks about his father, Xiao Yumei. China Music News. 2008-07-16. 儿子讲述父亲萧友梅. 中国音乐报 2008-07-16.
6. Xiao Yumei, the first doctoral musician in China: creating the first anti-Japanese song. Newspaper of the Chinese Political Consultative Conference. Editor Liu Huan 2013-05-02. 中国第一位博士音乐家萧玉梅: 创作第一首抗日歌曲. 中国政治协商会报 编辑 刘环 2013-05-02.
7. Wu Hongyuan. Chinese art song: history and theory of the genre. Doctoral dissertation. Specialty 17.00.03 - Musical Art / Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv, 2016. 230 p.
8. Huang Ji. Evaluation of music. Textbook for Fuxing Middle School – Music. Compiled by: Huang Ji, Zhang Yuizhen, Ying Shannen and Wei Hanzhang, Commercial Press, sixth edition, May 1935 黄自: 音乐欣赏, 选自复兴初级中学教科书 音乐, 黄自、张玉珍、应尚能、丰翰章编著, 商务印书馆, 1935年5月第六版

## THE SYNTHESIS OF ROMANTIC WESTERN EUROPEAN TRENDS AND NATIONAL CHINESE MEANS OF EXPRESSION IN XIAO YUMEI'S ART SONG TO THE POEM AND WEIZHAI

### «POPLAR FLOWER»

**Oksana Pysmenna** – Ph, Professor of the Department of Music Theory,  
Head of the Department of Music Theory of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

**Xiong Chengyang** – PhD student at the Department of Music Theory  
of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

The aim of the article is to reveal the stylistic features of one of the most famous Chinese songs by Xiao Yumei based on the poem «Poplar Flower» by Yi Weizhai. The teacher and composer Xiao Yumei, the founder of the genre of Chinese art song, a public figure, and organizer of music education at various levels in China, became the first Chinese doctor of music, having defended his doctoral dissertation «China before the seventeenth century: a study of the history of the orchestra» in 1919 at the Department of Musicology at the University of Berlin.

The work notes that the artist's chamber music works include more than 100 opuses: «I'll Ask», «Song of Fluffy Clouds», «Patriotic Song of Memory of May 4», «Starry Sky», «Song of National Disaster», «Journey to the Mountains» and «The Tale of Geese Flying South».

The comprehensive analysis of Xiao Yumei's art song «Poplar Flower» demonstrates a masterful combination of national Chinese expressive means and traditional principles of development with Western European harmonic features.

*Key words:* chamber vocal works, Chinese art song, genre, style, expressive means, romanticism, piano, China.

### UDC 784.3

## THE SYNTHESIS OF ROMANTIC WESTERN EUROPEAN TRENDS AND NATIONAL CHINESE MEANS OF EXPRESSION IN XIAO YUMEI'S ART SONG TO THE POEM AND WEIZHAI

### «POPLAR FLOWER»

**Oksana Pysmenna** – Ph, Professor of the Department of Music Theory,  
Head of the Department of Music Theory of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

**Xiong Chengyang** – PhD student at the Department of Music Theory  
of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

*The purpose of the study* is to identify stylistic trends in the composer's chamber vocal works through a comprehensive analysis of musical expressive means and architectonics of Xiao Yumei's representative song «Yanhua» – «Poplar Flower».

*Research methods:* historical – to outline the stages of development of the chamber vocal genre; source study – to study scientific literature; structural and analytical – to analyze the composer's chamber vocal works, determine the style, semantic content and features of the composer's musical language.

*The scientific novelty* of the work is determined by the fact that it is the first to study the peculiarities of musical thinking and musical language of the composer Xiao Yumei on the example of the Chinese author's song «Poplar Flower» to a poem by the contemporary poet Yi Weizhai.

*Conclusions.* A detailed analysis of the expressive means: melody, harmony, rhythm, as well as the correspondence between the poetic text and its musical embodiment demonstrated to what extent the composer used European late romantic features of compositional creativity in combination with traditional Chinese features.

In Xiao Yumei's Chinese art song «Poplar Flower» based on the poem by the contemporary poet Yi Weizhai, the artist demonstrated the romantic and lyrical trend of poetry, the important role of piano accompaniment in musical drama, the use of complex expressive means, primarily harmonic, as well as a rather complex form of organizing the musical fabric – a through form with signs of three-partness. All these European romantic features appear in synthesis with classical Chinese national characteristics.

*Key words:* chamber vocal works, Chinese art song, genre, style, expressive means, romanticism, piano, China.

Надійшла до редакції 28.11.2024 р.

УДК 781.68

## ЄВРОПЕЙСЬКА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА У НАЦІОНАЛЬНОМУ ЦЕНТРІ ВИКОНАВСЬКИХ МИСТЕЦТВ У ПЕКІНІ : РЕПЕРТУАРНІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ

Ген Іно – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,  
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, Україна

<https://orcid.org/0009-0000-7656-9656>

DOI: <https://doi.org/>

[porryhatter666@gmail.com](mailto:porryhatter666@gmail.com)

Виявлено сучасні принципи виконання європейської оркестрової музики китайськими диригентами в контексті глобальних культурних процесів. Позначено, що в останні десятиліття їх виконавське мистецтво привертає увагу міжнародного співтовариства через соціально-політичні трансформації в Китаї та процеси глобалізації. Внаслідок цього на світовій арені з'являються талановиті китайські композитори та виконавці, творчість яких акцентує значущість європейських музичних традицій для формування китайського музичного стилю. Акцентовано, що вивчення «життя» європейської музики для оркестру (перш за все симфонічного) в Китаї є важливим питанням сучасного музикознавства, що дозволяє висвітлити вплив цієї музики на місцеву мистецьку практику та міжнародну культурну взаємодію. Виявлено, що адаптація західних культурних стратегій враховує різні компоненти художнього процесу, від індивідуальних характеристик виконавців до державної підтримки. Проаналізовані досягнення китайських диригентів, які стають провідниками світових художніх тенденцій, демонструючи високу технічну майстерність та розуміння творів. Розглянуті інтерпретації оркестрових творів Г. Малера, К. Сен-Санса, О. Респігі, Я. Сібелюса та інших композиторів під керівництвом китайських диригентів. Підсумовано, що культурний обмін між Заходом і Сходом сприяє формуванню нових художніх концепцій та естетичних підходів, а подальші дослідження в цій галузі можуть поглибити знання про сучасну китайську музичну практику та її роль у глобальному музичному дискурсі, сприяючи більш глибокому діалогу між культурами.

*Ключові слова:* китайське виконавське мистецтво, китайські диригенти, європейська оркестрова музика, музика для симфонічного оркестру, культурна взаємодія, інтерпретація, музичний репертуар, Національний центр виконавських мистецтв.

*Актуальність теми дослідження.* Виконавське мистецтво китайських музикантів протягом останніх десятиліть стабільно привертає увагу міжнародної спільноти. Значні досягнення музикантів Китаю тісно пов'язані з масштабними соціально-політичними трансформаціями, що відбулися в країні наприкінці ХХ століття, а також інтенсивними глобалізаційними процесами, що визначили культурний ландшафт сучасної епохи. Ці чинники сприяли тому, що за відносно короткий проміжок часу на світовій арені з'явилися талановиті китайські композитори і виконавці, які демонструють надзвичайно високий рівень майстерності та глибоке художнє чуття, а концертні зали та оперні театри почали наповнюватися компетентною, освіченою аудиторією, що вимагає від музикантів високого рівня підготовки та творчої майстерності. В рамках цього процесу треба зазначити надзвичайну роль європейських музичних традицій, що стали базисними для формування, власне, китайського музичного стилю як у композиторській, так і виконавській діяльності та не втрачають значущості до нині.

Саме тому дослідження «життя» європейської оркестрової музики в Китаї є важливим питанням сучасного музикознавства, адже це дозволяє висвітити значний вплив останньої як на розвиток місцевої музичної культури, так і глобальні процеси культурної взаємодії. У такому випадку європейська традиція виступає широким транснаціональним феноменом, що активно інтегрується в китайський культурний контекст, зокрема через адаптацію репертуару і виконавських практик. Саме це потребує ґрунтовного аналізу з погляду теорії та практики міжкультурної комунікації. До того ж аналіз взаємодії західних музичних канонів із місцевими традиціями дозволяє зрозуміти процеси *глокалізації* в музиці, де глобальні стилі набувають нових форм у локальних контекстах, враховуючи роль державної політики сучасного Китаю, в рамках якої активно підтримується розвиток класичної музики. Остання інтегрується до національної освітньої та культурної стратегії та починає, безперечно, впливати на формування сучасної китайської ідентичності.