

УДК 784.3(4+510):781.6](043.3)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-21>

Чжан ЦЗЕЛІНЬ,
orcid.org/0009-0000-0037-0886
аспірант

Навчально-наукового інституту культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) max_prime_01@fmail.net

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

У статті охарактеризовано покоління молодих китайських композиторів періоду «Відкритості і реформ», яких називають зазвичай «Клас 1978». Цей історичний момент, який визначив розгортання китайської нової музики у загальносвітовому просторі та можливості взаємодії з європейським авангардом, описується в контексті творчості найбільш видатних композиторів покоління: Чен Ін, Тан Дуна, Го Веньцзіна, Чжоу Лу. Історія «зоряного» покоління нової китайської музики у запропонованому контексті схарактеризовується вперше. У статті визначаються траєкторії нової музики, за якими далі йдуть китайські композитори, їх музичні орієнтири, первісна опора на класико-романтичну європейську традицію, дотримання нових траєкторій розвитку композиторської техніки, опора на фольклоризм та орієнтація на творчість Бели Бартока. Серед діячів, які визначили образ нової китайської музики, визначаються Александр Гьор і Чжоу Венчунь, а також підкреслюється їх вплив на молодих композиторів, що визначило творчу долю останніх. Методологія заснована на використанні джерелознавчого, аналітичного, порівняльного, історичного та теоретичного методів. Дослідження позначається міждисциплінарним характером, опосередкованим ключовою траєкторією – проблемою взаємодії музичних культур Сходу та Заходу. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше проводиться комплексний аналіз історії композиторського покоління «Клас 1978». Вперше наводяться невідомі факти з біографій Тан Дуна, Го Веньцзіна, Чжоу Лу та Чень Ін. Розглянутий період представлений як родюча гілка розвитку нової китайської музики, що дозволяє по-новому подивитись на творчість китайських композиторів 1980-х років та їх взаємодії з європейським мистецтвом. В результаті проведеного дослідження було доведено, що період «Відкритості та реформ» став епоєю музичних інновацій, а композиторські особливості, породжені цією епохою, перевершили своїх попередників китайських композиторів – викладачів, як з погляду впровадження нових концепцій, що поєднують традиції китайського мистецтва з європейськими інноваціями, так і з позиції володіння композиторською технікою та вивели китайську музику у світовий художній простір.

Ключові слова: китайська музика, «Нова хвиля», «клас 1978», Тан Дунь, Го Веньцзін, Чжоу Лу, Чень Ін, Александр Гьор, Чжоу Венчунь, сучасна китайська музика, фольклоризм.

Zhang JIELIN,
orcid.org/0009-0000-0037-0886
Postgraduate student

Educational and Scientific Institute of Culture and Arts
of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko
(Sumy, Ukraine) max_prime_01@fmail.net

DEVELOPMENT TRENDS OF ACADEMIC VOCAL ART IN CHINA AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

The article describes the generation of young Chinese composers of the period of “Openness and Reform”, usually called the “Class of 1978”. This historical moment, which determined the deployment of Chinese new music in the global space and the possibility of interaction with the European avant-garde, is described in the context of the work of the most prominent composers of the generation: Cheng Yin, Tang Dong, Guo Wenjing, Zhou Lu. The history of the “star” generation of new Chinese music in the proposed context is characterized for the first time. The article defines the trajectories of new music, which Chinese composers continue to follow, their musical orientations, the initial reliance on the classical-romantic European tradition, adherence to new trajectories of the development of compositional technique, reliance on folklorism and orientation on the work of Béla Bartók. Among the figures who defined the image of new Chinese music, Alexander Gyor and Zhou Wenchun are identified, and their influence on young composers is emphasized, which determined the creative fate of the latter. The methodology is based on the use of source-based, analytical, comparative, historical and theoretical methods. The study is characterized by an interdisciplinary nature, mediated by a key trajectory – the problem of interaction between the musical cultures of the East and the West. The scientific novelty of the study lies in

the fact that it is the first time that a comprehensive analysis of the history of the composer generation “Class of 1978” is conducted. Unknown facts from the biographies of Tang Dun, Guo Wenjing, Zhou Lu and Chen Ying are presented for the first time. The period under consideration is presented as a fertile branch of the development of new Chinese music, which allows us to take a fresh look at the work of Chinese composers of the 1980s and their interaction with European art. As a result of the research, it was proven that the period of “Openness and Reform” became an era of musical innovation, and the compositional features generated by this era surpassed their predecessors of Chinese composers-teachers, both in terms of introducing new concepts that combine the traditions of Chinese art with European innovations, and in terms of mastering compositional techniques and bringing Chinese music into the world artistic space.

Key words: Chinese music, «New Wave», «Class of 1978», Tang Dun, Guo Wenjing, Zhou Lu, Chen Yin, Alexander Gyor, Zhou Wenchun, modern Chinese music, folklorism.

Постановка проблеми. Академічне вокальне мистецтво наразі не перебуває на піку своєї популярності, проте зберігає актуальність у світовому мистецькому просторі сьогодення. Китайська академічна музика зараз підіймається на новий щабель свого розвитку, завдячуючи як національній традиції, так і європейській, що у своєму синтезі створюють цікаві твори. У китайській новітній історії цей синтез було актуалізовано течією «Нова хвиля» у останній чверті XX ст. та розвинуто у творчості сучасних композиторів. Саме тому набуває особливої актуальності дослідження китайського академічного вокального мистецтва кінця XX – початку XXI ст.

Аналіз досліджень. У межах теоретичного музикознавства на сучасному етапі накопичено значну кількість наукових праць, присвячених китайському академічному вокальному мистецтву та виконавству. У великому різноманітті напрацювань, які присвячені сучасній китайській музиці (зокрема, академічній вокальній) виокремлюються фундаментальні праці Ван Юнхе (Ван Юнхе, 2012), Лян Мао Чунь (Лян Мао Чунь, 2004), окремим музикознавчим аспектам присвячені публікації Вон Хо Ян (Wong Hoi Yan, 2007), Стівена Джонса (Jones, 2017) та інших. Водночас не вирішеними раніше частинами загальної проблеми є кристалізація цілісного, системного музикознавчого уявлення щодо розвитку академічного вокального мистецтва Китаю кінця XX – початку XXI століття.

Відповідно **мета статті** полягає у конкретизації тенденцій розвитку академічного вокального мистецтва Китаю на межі XX–XXI століть.

Виклад основного матеріалу. Завершення Культурної революції (1966–1976) у китайській музиці ознаменувало появу нової течії, яка отримала назву «Нова хвиля» (кит. 新潮 [xīncháo], сіньчао) (Лян Мао Чунь, 2004). Свою назву цей феномен, що виявився не лише в музичному мистецтві, але також і в інших видах художньої творчості, успадкував від назви журналу (також «Нова хвиля» – 新潮[xīncháo]), який видавався у 1910–1920-х роках, коли почали було започатковано ідеї культурної взаємодії Сходу та Заходу (Коменда О., Охманюк В., 2020).

Відродження китайсько-європейського взаємовпливу в музиці обумовлене подіями 1976 року, коли після смерті Мао Цзедуна до влади прийшла так звана «група чотирьох», яка складалася з дружини Мао Цзедуна Цзян Цин, Чжана Чуньцяо, Яо Веньюаня і Вана Хунвеня у колишніх політичних межах. На них була покладена відповідальність за репресії та економічну поразку. Після арешту «банди чотирьох» у газеті «Женьмінь жибао» від 26 жовтня 1979 року було опубліковано матеріал, в якому йшлося про жахливі масштаби негативних наслідків політики періоду «культурної революції»: кількість жертв репресій називалася близько 100 мільйонів осіб (Ван Юнхе, 2012).

З цього моменту розпочався неминучий процес культурного перезавантаження. Що стосується міжнародних культурних зв'язків, КНР був відокремлений від європейських культурних тенденцій внаслідок холодної війни. На початку 1970-х років ця ситуація поступово змінювалася, і відносини Китаю іншими країнами залишалися достатньо напруженими, і протягом 1960-х років ніщо не віщувало поліпшення. В останні десятиліття XX століття в КНР зазнали трансформації майже всі аспекти суспільного життя. У цей час лідером Китаю став Ден Сяопін. Будучи очевидцем ситуації розмежування старих та нових понять та принципів, він поставив під сумнів те, що Китаю варто беззастережно дотримуватись лінії Мао Цзедуна, розмірковуючи над тим, щоб успадкувати їх вибірково.

Початок процесів синтезу китайських та європейських тенденцій у музиці поклав проведення композиторських семінарів китайсько-американським композитором Чжоу та британським композитором Александром Гьором у 1980 році, а також візит до Китаю композиторів з Європейських країн та США.

У Центральну консерваторію Пекіна, що знову відкрила свої двері, в 1978 році було прийнято 100 студентів з 17 000, які виявили бажання професійно навчатися музиці (Ковенховен, 1992). У тих, хто подав заявку на проходження іспитів, були різні рівні підготовки. Так, наприклад, у той час як деякі скрипалі володіли класичним репертуаром, Тан Дунь, який проходив прослуховування за кла-

сом скрипки, за його власними словами ніколи чув про Брамса (Ковенховен, 1992). Коли він увійшов, екзаменатор-професор Лі Сіань попросив його зіграти щось, тоді як Тан Дунь запропонував продемонструвати свої навички імпровізації. Коли він дістав із футляра скрипку, Лі Сіань помітив, що на ній натягнуто всього три струни, на що Тан Дунь відповів: «Я ніколи не використовую четверту струну, тому що раніше грав на ерху. Три струни – це вже на одну струну більше, ніж ерху. А чотири струни – це забагато (Ковенховен, 1992).

В межах цільового набору до консерваторії вступило 135 осіб, і лише 10 були тими, хто займався вивченням композиції. Враховуючи ажіотаж, сім факультетів звернулися до уряду з проханням дозволити прийняти в консерваторію більше студентів, ніж було заплановано. В результаті звернення було задоволено і 25 квітня 1978 року студенти-композитори були прийняті в кількості 322 осіб (Ковенховен, 1992). Чень І, яка згодом стала відомим китайським композитором, розповідала, що в гуртожитку їй не вистачило спального місця. В результаті Концертна зал став використовуватись з цією метою, а замість ліжок були стільці (Даффі, 2005).

Незважаючи на всі ці проблеми побутового характеру, ніхто не скаржився на невлаштованість. Чень І згадувала про ту завзятість, з якою працювали студенти. наполегливість в навчанні створювала необхідність затриматися допізна в класі, але електрику в класах відключали рівно о десятій годині вечора. Будучи старостою класу, Чжан Сяофу звернувся до адміністрації з клопотанням не відключати світло, «щоб студенти могли складати музику ночами» і, зрештою, його прохання було задоволене (Ковенховен, 1992).

Навчальна програма була класичною. Го Веньцзін розповідав про те, що коли він вступив до консерваторії, педагогічна система була у традиціях радянської музичної школи. Вона дозволяла вивчати музику XVIII століття та європейську класику XIX століття (Ковенховен, 1992).

Деяким студентам ще до вступу до консерваторії, незважаючи на заборони періоду Культурної революції, був відомий досить широкий спектр класичних творів. Під час Культурної революції діяла заборона на іноземну музику: багатьом оркестровим колективам, наприклад, було дозволено виконувати лише національні композиції. «Не можна було включити до репертуару навіть Дебюссі, Шостаковича, Шенберга чи Стравінського», – «не кажучи вже про Булеза або ж якусь іншу авангардну музику» (Ковенховен, 1992).

І вивчивши безліч матеріалів, 17 січня 1978 року Чжун Цзилінг провів свою першу публічну лекцію, надавши вперше майже за тридцять років

можливість почути сучасну західну музику. Зала площею двісті квадратних метрів була повністю заповнена визначними музикантами з консерваторії та зовнішніми слухачами. Серед іншого Чжун Цзилінг продемонстрував «Юко» Чжоу Веньчуна, «Пустелі» Вареза та «Стародавні голоси дітей» Джорджа Крамба (Ковенховен, 1992). «Юко» або «Пісня рибалки» Чжоу Веньчуна – справжній шедевр оркестрової музики, в якому в традиціях європейського оркестрового стилю відтворюються принципи та акустичні характеристики гри на гуцині. В основі композиції відома п'єса для гуцини «Пісні рибалок», створена Мао Мінчжунем, циньським виконавцем з династії Сун. Щоб відтворити можливості змін аплікатури та мікротонавої інтонаційної специфіки, можливої в музиці, створеній для гуцини, композитор втілює ідею оркестрового розширення звуковисотності та моделювання тембру гуцини оркестровими засобами. Чжоу Веньчунь використовував метод розширених інструментальних технік стосовно оркестрових європейських інструментів.

Вокальний цикл «Давні голоси дітей» Джорджа Крама, написаний на тексти Гарсія Лорка для сопрано, гобою, мандоліни, арфи, розширеного фортепіано (і іграшкового) піаніно) і трьох ударників також було проаналізовано в рамках семінарів. Цей вокальний цикл демонструє неймовірні можливості розширеної техніки як вокальної, так і фортепіанної, в якій американському композитору Джорджу Краму немає рівних. В своїй творчості він застосовував багато нетрадиційних прийомів, зокрема, елементи інструментального театру, які у майбутньому стали однією з визначальних рис творчості Тан Дуня, який також успадкував і властивий музиці Краму містицизм.

Важливим джерелом інформації про сучасну музику був консерваторський журнал «Довідкові матеріали із зарубіжної музики», в якому публікувалися перекладні статті, зокрема, і про нову музику. Починаючи з 1980 року, в цьому журналі почали публікуватися переклади розділів книги чеського композитора і теоретика Цтірада Когутека 1962 року «Техніка композиції в музиці XX століття» (Джонс, 2017), довгий час був однією з єдиних теоретичних джерел інформації про нову музику. У цій праці вперше у друкованому вигляді розкривалися основи тотального серіалізму, пояснювалися концепції конкретної, електронної музичної композиції і т.д. Багато китайських студентів були передплатниками журналу і з нетерпінням чекали кожного нового номера. «Ми гарячково використовували всі можливі засоби, щоб дізнатися про сучасну західну музику, і наслідували її в наших власних творах», – згадував Го Веньцзін (Ковенховен, 1992).

Лекції професора Александра Гьора з Кембриджу, що прибув на запрошення У Цзуняна, тодішнього віце-президента консерваторії, які відбулися в травні 1980 року, стали безперечним поворотним моментом в освіті студентів. Він був вихідцем німецької єврейської сім'ї – сином піаністки Лелії Гьор і диригента та композитора Вальтера Гьора, який був учнем Кшенека і Шенберга, який емігрував до Великобританії після приходу до влади нацистів. У той час, коли його батько, Вальтер Гьор, диригував першим виконанням у Великобританії симфонії Месіана «Турангаліла» в 1953 році, а Александр Гьор познайомився з Олів'є Месіаном, а потім вступив до нього вчитися, займаючись також на фортепіано у його дружини Івон Лоріо в Парижі.

Композитор познайомив велику аудиторію студентів та викладачів Центральної консерваторії, а також тих, хто приїхав з інших консерваторій по всьому Китаю, з аналізом багатьох партитур нової музики. Починаючи з кінця травня і аж до середини червня 1980 року А. Гьор прочитав десять лекцій, в яких розглядав широкий спектр теоретичних проблем нової музики: гармонічних, контрапунктичних, фактурних, звуковисотних та ін. Він викладав композицію, аналізував твори Дебюссі, Шенберга, Месіана, Штокхаузена, Бульоза, Лігеті, Картера та інших, а також також і свою музику, та твори британського композитора Бертвістла. І з широкого кола слухачів він відібрав шість студентів: четверо з Центральної консерваторії (Е Сяоган, Чень І, Чжоу Цінью та Лінь Дехун) та двох із Шанхайської консерваторії (Ге Ганру та Ван Ченюна) які стали його учнями з композиції. У своїх лекціях він наголошував, що та яскрава і незвичайна музика, яку він показував, не може бути основою для наслідування, і стиль також не такий важливий для композитора, оскільки він трансформується, стверджував на своїх заняттях А. Гьор, саме головне, вважав він, інтерпретувати світ довкола себе (Ковенховен, 1992).

Не менш важливу роль у становленні нової китайської музики відіграла творчість та громадська діяльність Чжоу Веньчуня. Крім показу творів та лекцій, він заснував спеціальний центр з американо-китайського культурного обміну. Вирушивши 1946 року вчитися в США до Колумбійського університету, через дев'ять років він обійняв посаду професора композиції та декана Школи мистецтв. Чжоу Веньчун був одним із перших, хто приїхав для налагодження культурних зв'язків до Китаю та передав безліч зразків нотних видань та аудіозаписів авангардної музики XX століття. Новаторські ідеї Чжоу Веньчуна привели його до широкого та комплексного сприйняття китайської музики, яке у подальшому виявило себе у формуванні принци-

пово нового підходу до традиції, а також відкрило можливості взаємодії культур Сходу та Заходу. Композитор вважав, що дванадцятитоновість та ритмічні структури, що розвиваються серіалізмом другий половини XX століття, протистоять пошуку витончених тембрових відтінків та мікроінтонаційної мелодики Сходу.

Першим додекафонним твором китайського композитора стала п'єса Ло Чжунжуна 1979 р. – вокальний твір на основі поеми династії Хань «Збирання квітів лотоса на березі річки» (涉江采芙蓉). Цей твір був опублікований в 1980 році і привернув широку увагу професійної спільноти. В основі лежав ряд, який розділяв сукупність дванадцяти висот на пентатоніку – чисті співвідношення тонів, хроматику та діатоніку, що вносило в додекафонію деякі ладові і тональні контексти. Струнний квартет Тан Дуна під назвою «Фен Я Сун» (1982), також створений у ці роки, отримав друге місце на Дрезденському міжнародному конкурсі творів камерної музики імені Вебера в 1983 році, і таким чином, вперше китайський композитор отримав престижну міжнародну премію. Однак його успіх викликав безліч протилежних точок зору на музику Тан Дуна в Китаї. У статті 1984 року Чжао Фенг, який тоді був почесним президентом Центральної консерваторії, назвав авангардну музику загалом і музику Тан Дуна зокрема, «продуктом духовної кризи сучасного капіталістичного суспільства» (О'Махоні, 2000). Він стверджував, що вона «суперечить традиції», відповідно, західний світогляд, який транслює ця музика для Китаю є неприйнятним.

Одними з найвідоміших композицій у серійній техніці стали твори Чжао Сяошена, який у своїй творчості проводив прямі паралелі між угорським та китайським фольклором, акцентуючи свою увагу на використанні пентатоніки, синкопованих ритмів та тембрових спільностей (наприклад, звучання цимбал) (Вон, 2007). Таким чином, для «класу 1978» особливу роль грала музика Бартока та його фольклоризм. Загальновідомо, що Бела Барток (1881–1945) у своїй композиторській творчості та діяльності зі збирання фольклору звертався до різних джерел, атрибутуючи неймовірну кількість народних пісень. Його зібрання містили загалом понад 11 тисяч пісень. Серед них 3700 угорських, 3500 румунських, 3223 словацьких, 89 турецьких, 65 арабських та понад 200 українських, югославських та болгарських (Джонс, 2017). Подібний підхід до подолання культурних відмінностей з одночасним збереженням традицій і пошуками національної ідентичності виявив себе і в китайській музиці в роботах композиторів «класу 1978», таких як «Монг Донг» для голосу та камерного ансамблю (1984) композитора Цюй Сяосуна (нар. 1957) (наприклад у його кантаті

«Про даосизм» для голосу та оркестру (1985)), у творчості композитора Го Веньцзіна (р. 1956) (у творі «Ше Хо» She Huo (1991)) для камерного ансамблю з 11 інструментів (1997).

Го Веньцзіна навчався композиції у Лі Інхя та Су Ся. У його творі для європейського інструментального ансамблю відображається атмосфера китайського сільського життя через образ свята врожаю. У цьому творі композиторські засоби розвитку ритму та фактури більшою мірою нагадують про техніку Стравінського, ніж Бартока. Розмитість інструментального ладу різних ансамблів містить мікротонові налаштування струнних інструментів та скордатурою скрипки на чотири струни «ля».

На відміну від багатьох своїх колег-композиторів, представників «класу 1978 року», таких як Тан Дунь, Чень І, Чжоу Лун, Го Веньцзіна після закінчення навчання залишився в Китаї, і жив там, за винятком короткочасного перебування в Нью-Йорку (за грантом Азіатської). Го Веньцзіна довгий час завідував кафедрою композиції у Центральній консерваторії, де він і досі працює професором.

Його музика здобула світову популярність у 1983 році, після прем'єри в Берклі його твори «Підвішені стародавні труни на скелях провінції Сичуань», який також можна представити як данину поваги Белі Бартоку. Два солуючих фортепіано, що протиставляються оркестру, звучать разом з великою групою ударних інструментів, в чому відображається дотримання інструментальної специфіки сичуанської опери, що надихала його.

Ще одним прикладом є «ритуальна опера» Тань Дуна «Дев'ять пісень» (1989) рекомбінує фрагменти архаїчного поетичного циклу Цзю ге («Дев'ять пісень») Цюй Юаня (340–278 років до н.е.). Текст створено на «уявному діалекті» архаїчної культури Чу (бл. 800–223 рр. до зв. е.), використовується як спів, і інші прийоми вокальної техніки, зокрема крики і шепіт. В інструментальній частині Тан Дунь застосовує свої «органічні» інструменти – різні керамічні, які в основному були створені спеціально для виконання цього твору. Тан Дунь додає до свого «вокального лексикону» такі символи музичної культури Китаю, як народні пісні шаньге, прості ритмічні фігури, використовуючи монодійні за своєю суттю мелодійні текстири, що підкреслюють основи ритуальної музики, створеної на основі поезії Цюй Юаня. Ця концепція співвідноситься з літературним рухом «повернення до коріння» (xungen) у Китаї в 1980-і роки, представником якого є письменник і літератор Хань Шаогун (нар. 1952).

Легендарний випуск композиторів «класу 1978» закінчив навчання влітку 1983 року. Почався перехід студентів бакалаврату до професійної композиторської діяльності або продовження навчання.

Композитор Чжоу Лун отримав посаду в китайській радіомовній корпорації, де у його розпорядженні був оркестр для запису композицій. Потім він подав заяву на вступ до Колумбійського університету, скориставшись підтримкою Чжоу Веньчуна. Чень І продовжила навчання в консерваторії, яку закінчила в 1986 році і стала першою жінкою в Китаї, яка отримала ступінь магістра з композиції. Потім вона також поїхала до Колумбійського університету в США, так само як і Тан Дунь. Останній потім дійшов висновку, що «надінтелектуальна музика», яку його змушували там писати, для нього не цікава. І він вирушив із Колумбії до Грінвіч-Віллідж, де творчість Джона Кейджа стала для нього справжнім натхненням (Вон, 2007). Чень Циган поїхав до Франції, щоб продовжити вчитися основ нової музики в Олів'є Месіана.

Узагальнюючи наведемо промовисту цитату Френка Кувенховена: «У 1978 році ще неможливо було передбачити, що лише через кілька років частина композиторів з Пекінської консерваторії перевершить за ступенем популярності у світі і своїй майстерності своїх вчителів (Вон, 2007).

Закладені основи академічної музики у КНР набули подальшого розвитку вже у ХХІ столітті, яка відзначається різноманітністю стилів, інноваційними підходами до використання традиційних елементів і впливом західної музичної традиції. Доцільно схарактеризувати найбільш відомих сучасних китайських композиторів.

Чжун Лун (Zhou Long) – відомий за своїми творами, які поєднують китайські традиційні елементи з сучасними західними техніками. Його опери «Місяць, що танцює» («The Last Emperor») та «Сніг на лотосах» є яскравими прикладами використання вокальних технік та традиційних китайських інструментів. У творчості композитора розкриваються теми природи і людських емоцій, що робить його музику дуже виразною.

Тан Дун (Tan Dun) – відомий композитор, який отримав нагороду «Оскар» за музику до фільму «Тигр, який крадеться, дракон, який причаївся» (Сунь, 2017). Його вокальні твори часто базуються на елементах китайського фольклору і водночас створені в авангардних техніках. Він відомий своїм інноваційним використанням нестандартних музичних інструментів і шумів, що уособлює його філософію злиття культур.

Гуо Лей (Guo Lei) акцентує увагу на поетичності і ліризмі в вокальних творах, його музика часто є медитативною та емоційною. Використання традиційних китайських поетичних текстів в поєднанні з сучасними вокальними техніками робить його творчість унікальною.

Ван Ши (Wang Jie) експериментує з новими формами, зокрема, поєднуючи елементи електро-

ної музики з класичними вокальними традиціями. Її твори вирізняються сильним драматургізмом і складними вокальними партіями.

Лі Сі (Li Si) – композитор, яка активно працює в класичній вокальній музиці і фокусується на темах, пов'язаних з сучасним китайським суспільством. Її творчість відзначається глибоким емоційним змістом, а також чіткою структурою і мелодичною палітрою.

Загалом, творчість китайських композиторів XXI століття в академічній вокальній музиці відображає синтез традиційної культурної спадщини та сучасних музичних течій, розвиваючи напруження попередників.

Висновки. Важливо відзначити, що Китай має багату традицію вокальної музики з такими популярними стилями, як пекінська опера, народні пісні та класичні китайські пісні.

В останні роки зростає інтерес до «просування» традиційних китайських форм вокального мистецтва та збереження культурної спадщини. Багато академічних закладів і вокальних академій у Китаї зосереджуються на навчанні молодих талантів традиційним вокальним технікам, а також додають опанування сучасних елементів для залучення молодшої аудиторії.

Крім того, відбулося значне зростання міжнародного співробітництва та програм обміну для китайських вокалістів, що дозволяє їм демонструвати свій талант на світовій арені та вивчати різні вокальні традиції.

Загалом, майбутнє академічного вокального мистецтва в Китаї виглядає багатообіцяючим, оскільки воно продовжує розвиватися та адаптуватися до мінливого культурного ландшафту XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 毓和。中国近现代音乐史 汪毓和。北京：人民音乐出版社，2012年。372页。.
2. Коменда О., Охманюк В. Бела Барток в світлі теорії універсальної творчої особистості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 29, том 5. С. 244–251.
3. 梁茂春。中国现代音乐。上海：上海音乐学院，2004年。257页。
4. 孙志福。关于中国声乐艺术在全国和全球的传播 孙志福 戏剧学院。2017年。2号。第86–128页
5. Composer Chen Yi: A Conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.bruceduffie.com/chenyi.html> (дата звернення: 01.02.2025).
6. Jones S.M. Crossing the Bridge – The Story of the Class of '78 and the Emergence of New Music in China. *World New Music Days Comes to Beijing International Society for Contemporary Music*. 2017. № 28 Wien Austria. P. 4–16.
7. Kouwenhoven F. Developments in Mainland China's New Music. Part I: From China to the United States. *China Information*. 1992. Vol. 7 № 1. P. 17–39.
8. O'Mahony J. «Crossing Continents». *The Guardian*. 2000. 8 Sept. URL: <https://www.theguardian.com/music/2000/sep/09/classicalmusicandopera> (дата звернення: 01.02.2025).
9. Wong Hoi Yan. Recurrence as Identity in Chen Yi's Music. A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Philosophy in Music (Theory). The Chinese University of Hong Kong, 2007. P. 9–10.
10. Zhao Feng. Kaizhan piping yu ziwo piping, qingchu jingshen wuran. *Yinyue yanjiu*. 1984. №. 1. P. 3.

REFERENCES

1. 毓和。(2012) 中国近现代音乐史 汪毓和 [Wang, Yunhe. History of Modern Chinese Music] 北京：人民音乐出版社，2012年。372页。[in Chinese]
2. Komenda, O., Ohmanyuk, V. (2020). Bela Bartok in the light of the theory of universal creative personality. *Current issues in the humanities*. 29, 5. 244–251.
3. 梁茂春。(2004)。中国现代音乐。[Liang, Mao Chun Chinese Modern Music]. 上海：上海音乐学院，2004年。257页。[in Chinese]
4. . 孙志福。(2017)。关于中国声乐艺术在全国和全球的传播 [Sun, Zhifu. On the national and global spread of the Chinese art of vocal music] 孙志福 戏剧学院。2017年。2号。第86–128页。[in Chinese]
5. Composer Chen Yi: A Conversation with Bruce Duffie (2005). URL: <http://www.bruceduffie.com/chenyi.html> (date of application: 01.02.2025).
6. Jones, S.M. (2017). Crossing the Bridge – The Story of the Class of '78 and the Emergence of New Music in China. *World New Music Days Comes to Beijing International Society for Contemporary Music*. 28. 4–16.
7. Kouwenhoven, F. (1992). Developments in Mainland China's New Music. Part I: From China to the United States. *China Information*. 7, 1. 17–39.
8. O'Mahony, J. (2000) «Crossing Continents». *The Guardian*. 2000. 8 Sept. URL: <https://www.theguardian.com/music/2000/sep/09/classicalmusicandopera> (date of application: 01.02.2025).
9. Wong, Hoi Yan. (2007). Recurrence as Identity in Chen Yi's Music. A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Philosophy in Music (Theory). The Chinese University of Hong Kong. 9–10.
10. Zhao Feng (1984). Kaizhan piping yu ziwo piping, qingchu jingshen wuran [Carry out criticism and self-criticism, wipe out spiritual pollution]. *Yinyue yanjiu*. 1. 3. [in Chinese]