

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка
Навчально – науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Ден Юньхань

РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня бакалавр

Науковий керівник:
_____ О.О. Корякін,
кандидат педагогічних наук, старший викладач
кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання
« ____ » _____ 2021 року

Виконавець:
_____ Ден Юньхань
« ____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПОПУЛЯРНА МУЗИКА У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ	6
1.1 Популярна музика у сучасній масовій культурі.	6
1.2 Становлення популярної музики в Китаї	16
РОЗДІЛ 2. КИТАЙСЬКЕ ПОПУЛЯРНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У XX – XXI ст.	25
2.1 Жанрова диференціація у китайській популярній музиці.	25
2.2 Аналіз творчого доробку представників сучасного китайського популярного музичного мистецтва	32
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	42
ДОДАТКИ	62

ВСТУП

Актуальність теми. Серед провідних тенденцій сучасного мистецтвознавства відповідно до світових глобалізаційних процесів особливого значення набуває вивчення мистецтва східних країн, зокрема, КНР, оскільки китайське музичне мистецтво в сучасному культурно-мистецькому дискурсі посідає все більш значні позиції. Переважна більшість зразків китайського музичного мистецтва, що поширюється за межі країни, це популярна естрадна вокальна музика, яка інтегрується у різні суспільні сфери. Китайська популярна музика попри відносно невеликий час свого розвитку, що характеризується синтезом музичних традицій багатьох країн, набула значної популярності як серед китайських, так і багатьох закордонних, зокрема, українських слухачів. Відповідно наразі сформувалася значна слухацька аудиторія і сучасна китайська популярна музика поряд з європейською та американською набула статусу визнаного у світовому музичному мистецтві оригінального та самобутнього явища, що потребує докладного музикознавчого вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню окремих аспектів популярного музичного мистецтва в різних дискурсах присвятили свої праці Бондаренко А., Дрожжина Н., Конен В., Коротков С., Манько С., Мозговий М., Откидач В., Рябуха Т., Самая Т., Сідлецька Т., Фоломєєва Н., Шехтман Г. та ін. Більшість досліджень з історії китайського музичного мистецтва присвячена стародавньому музичному мистецтву і лише окремі праці стосуються періоду XX – XXI століть, зокрема, популярної музики (Бі Юй Хун, Ван Юн Хуєй, Лі Ган, Лінь Лінь, Ло Чжіхуєй, Лю Гє, У Хунюянь, Хуан Сяньюй, Цао Шулі, Цзо Чженьгуань, Ю Цзін Бо). Окреме місце серед наукових праць про китайське популярне музичне мистецтво посідає дисертаційне дослідження Бойко А. Разом з тим вітчизняних наукових досліджень, предметом яких були б становлення та розвиток китайського

популярного музичного мистецтва наразі недостатньо, що додатково обґрунтовує актуальність даної кваліфікаційної роботи.

Мета роботи полягає в теоретичному узагальненні становлення та розвитку сучасної китайської популярної музики та обґрунтуванні внеску найвідоміших китайських популярних виконавців до музичного мистецтва сучасності.

Завдання дослідження:

- 1) конкретизувати місце популярної музики у сучасній масовій культурі;
- 2) узагальнити становлення та розвиток китайської популярної музики в культурно-мистецькому дискурсі;
- 3) диференціювати жанри у китайському популярному музичному мистецтві;
- 4) обґрунтувати творчий доробок представників китайського популярного музичного мистецтва.

Об'єктом дослідження є процес розвитку естрадного мистецтва.

Предметом роботи є становлення та розвиток сучасного китайського популярного музичного мистецтва.

Матеріали та методи дослідження:

- 1) вивчення та теоретичний аналіз наукової літератури з метою конкретизації місця популярного музичного мистецтва у сучасній масовій культурі та диференціації жанрів китайського популярного музичного мистецтва; узагальнення з метою визначення творчого внеску відомих китайських виконавців популярної музики у її розвиток;
- 2) узагальнення отриманих даних для визначення процесів становлення та розвитку китайського популярного музичного мистецтва та виконавства.

Наукова новизна одержаних результатів:

– узагальнено становлення та розвиток китайського популярного музичного мистецтва в культурно-мистецькому дискурсі, творчий внесок відомих виконавців у цей процес;

– *уточнено* особливості процесів розвитку сучасного китайського популярного музичного мистецтва в світовому мистецькому просторі;

– *подальшого розвитку набули* підходи до класифікації жанрів китайського популярного музичного мистецтва, визначення популярного музичного мистецтва у сучасній масовій культурі.

Практичне значення одержаних результатів полягає в конкретизації значення творчого доробку представників китайського популярного музичного мистецтва. Теоретичні матеріали кваліфікаційної роботи та зібрані музикознавчі матеріали можуть бути використані у процесі науково-дослідної діяльності здобувачів вищої освіти усіх рівнів, відомості про жанри китайського популярного музичного мистецтва та їх представників можуть бути інтегровані у зміст освітніх компонентів «Всесвітня історія музики», «Історія естрадного вокального мистецтва», які викладаються відповідно до освітньо-професійних та освітньо-творчих програм підготовки фахівців зі спеціальності 025 Музичне мистецтво у закладах освіти.

Апробація результатів та публікації. Основні положення, результати та висновки дослідження доповідались на III Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (24 березня 2021 року, м. Суми); студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (22 жовтня 2020 року, м. Суми).

Результати дослідження висвітлювалися у публікаціях автора:

1. Ден Юньхань. Сучасна китайська популярна музика у дискурсі світових мистецьких тенденцій. *Дні науки – 2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 51–54.

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційна робота містить у собі вступ, два розділи, чотири підрозділи, висновки, список використаних джерел (180 найменувань) та додатків (2 одиниці). Загальний обсяг роботи становить 77 сторінок, з них основного тексту – 41 сторінка.

РОЗДІЛ 1

ПОПУЛЯРНА МУЗИКА У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Популярна музика у сучасній масовій культурі

Популярна музика – явище, що сформувалося в своїх основних естетико-художніх параметрах лише в ХХ столітті. Однак музичне мистецтво, різновидом якого є його естрадно-популярний варіант, сягає своїм корінням у глибину віків.

Музичне мистецтво представлене ще з часів Ренесансу трьома пластами музичної творчості – фольклором («перший» пласт), академічною професійною музикою («другий» пласт), музикою побуту і розваг («третій» пласт). Пропонуючи цю класифікацію, її автор – В. Конен – зазначає: «Не тільки в побуті, але і в професійному середовищі досі не викорінено думку: музична культура Заходу ділиться на два пласти – фольклор і професійна композиторська творчість. Тим часом, крім цих двох загально визнаних пластів, в усі відомі нам часи – від середньовіччя до нашої сучасності – музика Європи і Америки насичена нескінченною різноманітністю інших творчих видів, які не вкладаються ні в систему селянської народної творчості, ні в закономірності професійної школи» [30, с. 75].

Естрадний спів здавна був надбанням «третього» пласту музичної творчості, причому витoki його походять з фольклору. Власне фольклор – народна пісня – у сенсі співвідношення «музики для себе» і «музики для інших» неоднорідний. У зразках пісенної творчості різних народів можна виявити спеціальні концертні жанри, розраховані на виконання перед публікою. У більшості випадків носіями цих жанрів пісенної або пісенно-інструментальної творчості були народні професіонали: в середньовічній Європі – жонглери, менестрелі, ваганти, в Київській Русі – скоморохи, в Україні – кобзарі і лірники. У їх мистецтві формувався і закріплювався варіант концертних (естрадно-сценічних) жанрів музики, в системі комунікації яких

чітко поділялися виконавці-творці (імпрровізатори) і публіка (споживачі музично-художніх цінностей).

Особливістю функціонування пластів музичної творчості є їх постійна взаємодія. Більше того, академічна музика (професійна композиторська і виконавська творчість) завжди «харчувалася» інтонаційними ідеями, запозиченими не безпосередньо з фольклору, а саме з «третього» пласта. Вводячи поняття інтонаційної ідеї, Е. Маркова вказує, що сферою її побутування є лексичні шари прикладних жанрів, які «мають тенденцію породжувати деяку композиційну якість, співіснуючу з функціональною наповненістю форми» [54, с. 17].

Наприклад, сонатну тенденцію можна виявити в будові строфи лютеранського хоралу-гімну, поєднання циклізації – у «Вальсова вінках», аріозність вокальності в піснях-гімнах ХІХ ст., містеріальну балаганність – в джазі, театралізовану ритуальність – в році [54, с. 17]. Особливістю прикладних жанрів, зокрема, вокальних (пісня, романс), є їх «убудованість» в сферу безпосередніх побутових музично-естетичних феноменів, виявлення в них обслуговувальної функції, що виходить за межі «чистої» елітарної музики [84]. За своєю сутністю, ці жанри породили і головний репрезентант мистецтва сольного співу – оперу, яка «харчувалася» різноманітними формами «омузиченої» мовної інтонації, а оперна арія, за Б. Асаф'євим, була «найпершою концертною формою» [1, с. 219].

У музичній культурі різних епох і періодів завжди існували й існують «легкі» жанри [78], у сучасному формулюванні – шлягери, які складали і складають основу споживчого інтересу масової музичної аудиторії [60]. Академічна професійна творчість всередині себе не лише «харчувалася» цими жанрами, «артифікувала» їх в моделях композиторського професіоналізму, а й сама створила подібну «легку музику», про що свідчить широке поширення в сучасній слухачької середовищі так званої «популярної класики».

Відповідно до поглядів В. Конена, «третьопластові» музично-творчі види почали набувати особливого значення з другої половини ХІХ ст., в «століття

урбанізації і вторгнення в мистецтво комерційного початку» [30, с. 77]. Для характеристики цієї сфери музичної творчості використовуються різні назви: «Іноді обмежуються поняттям «музика, що нас оточує» (Х. Бесселер). Найчастіше їх називають «міським фольклором». Також широко розповсюджений у західній музикознавчій літературі термін «тривіальна музика» (К. Дальхаузі). Б. Асаф'єв розглядав його розчленовано – то як «музику побуту», то як «музику міської околиці» чи «слобідський фольклор». В наші дні міцно увійшов в життя термін «між-музика» («Mezza-musica»), введений Карлосом Вега. Часто ці види ототожнюють і з «легким жанром» [30, с. 77].

Поняття «масова пісня», яке увійшло в побут за часів «радянського» періоду, є досить широким і не відображає сенсу явища, вказуючи лише на масове поширення, популярність тих чи інших пісенних зразків [13]. У їх числі могли бути і справжні народні пісні, виконувані як в побуті, так і з естради, пісні, створені композиторами в жанрі концертно-камерної творчості, адаптованої до потреб і можливостей сприйняття широкою публікою [77]. З початку ХХ ст. в концертно-естрадний жанр проникають впливи джазу в його вокальних витоках (блюз, балада і ін.), широко практикуються різні види міського романсу, в слов'янських країнах – циганського співу та ін.

З розвитком технічних засобів (звукозапис, звуковідтворення, радіо, потім – телебачення, а пізніше – інтернет) естрадна пісня отримує можливості глобального поширення, стає своєрідним «звуковим фоном» суспільного життя. Сутність «шлягерної» «мас-культури» зберігається в будь-яких її проявах, незалежно від тематики та навіть стилістики. Особливістю естрадного співу в виконавському аспекті є його особлива природа, в рівній мірі характерна для всіх «третьопластових» форм вокального музикування, навіть якщо творцями пісень є професійні композитори, а виконавцями – професійні співаки.

Головна відмінність вокально-виконавської творчості в естрадно-джазовій сфері від академічного, зокрема, оперного вокалу, полягає в тому, що, якщо в академічній традиції співак або співачка мають кожен раз

перевтілюватися в новий сценічний образ, то в естрадно-джазовому співі вони показують «самі себе»: «Ось чому кожен співак джазу повинен мати свій оригінальний репертуар і саунд» [79, с. 8]. Дійсно, «неможливо уявити, щоб хтось заспівав чужий репертуар з чужою інтерпретацією» [79, с. 8]. Це добре усвідомлює масовий слухач, який орієнтується в своїх смаках і вподобаннях на конкретного співака або співачку, на їх неповторний стиль, починаючи від зовнішнього сценічного образу і закінчуючи «саундом», репертуаром і манерою співу (англ. sound означає «звучання»).

Формула «голос – це людина», запропонована Е. Назайкінським [61, с. 68], прямо співвідноситься з аксіомою Ж. Бюффона «стиль – це людина». У співі, в його різних видах і жанрових типах це проявляється найбільш наочно. Адже слухове сприйняття голосу співака або співачки орієнтоване, по-перше, «не на акустику, анатомію і фізіологію голосу, а на пов'язані з ними риси обличчя людини. Саме вони, знайомі слухачеві по його життєвому досвіду, але не тільки з досвіду, а багато в чому і через систему інстинктивних передзнань, виявляються головними, визначальними» [61, с. 68].

По-друге, «слухова оцінка характеру голосу є цілісною і об'єктивованою», підпорядкованою «постулату безпосередності», який «діє в областях, де немає проміжних знакових шарів» [61, с. 67]. Звуки голосу «безпосередньо містять в собі відомості про стан людини, про її характер, миттєво оцінюються не тільки як звуки, а як і сам стан, як сама людина» [61, с. 68].

Функція «портретування» («голос – це людина») і «постулат безпосередності» в спільній дії «народжують» особливий принцип слухового сприйняття і оцінки голосу співака, зокрема і естрадного, де вони об'єднуються і впливають на масового слухача, якщо можна так висловитися, гіпнотично [21]. Особливістю комунікації в системі «естрадний вокал – масовий слухач» є не лише орієнтація останнього на стиль і репертуар конкретного виконавця, а й майже пряме ототожнення слухачами себе і виконавця-співака. Цьому сприяє система особливих прийомів «зовнішнього» і «внутрішнього» моделювання

виконавської ситуації в концерті, де, поряд з обов'язковою дистанцією (виконавець – кумир публіки) існує і прямий вплив у формі «шлягера» як продукту, спеціально створеного для певних не так естетичних, скільки комерційних цілей.

В той же час, поняття «шлягерна культура» є не настільки однозначним. В естрадному співі, що постійно оперує пісennими шлягерами, складається особлива система професіоналізму, спрямованого на обов'язкове володіння співаками і співачками вокальною технікою в поєднанні з системою прийомів психологічного впливу на реципієнтів – слухацьку аудиторію особливого роду, що цілеспрямовано відображає запропоновану їм вокально-сценічну ігрову ситуацію. Серед таких прийомів «прямого впливу» вагомим значення набуває, зокрема, музично-технічна апаратура, що дозволяє через роботу звукорежисера і систему мікрофонів комбінувати силу і локалізацію відтінків голосу і інструментального супроводу. Впровадження мікрофонів, які починаючи з 30-х років минулого сторіччя стали невід'ємним атрибутом естрадно-джазового вокалу, уможливило репрезентацію концертних виступів майже в будь-яких умовах – в залах, на стадіонах, де присутні кількадесят тисяч слухачів.

Другою рисою і атрибутом естрадного співу стає майже обов'язкова інтеграція до виконання танцювально-пластичної складової, спрямованої на активізацію ідеомоторних реакцій слухачів, які тим самим беруть хоча б умовну участь у виконанні пісні. До цього додається ціла система спецефектів у вигляді кольору, світла, «димув» тощо, а також відповідних театральних реквізитів – костюми, грим, мізансцени і ін [26]. Театралізація в естрадному вокалі існувала завжди, але в другій половині – кінці ХХ ст., перш за все, завдяки кіно і телебаченню, вона знайшла нові форми вираження і способи поширення (відеокліпи, де комплексно представлені різні види мистецтва в «мікромасштабному» синтетичному, квазі-сюжетному вираженні).

Як і в будь-якому жанрі вокального мистецтва, естрадний спів «поєднує в собі художньо-виконавський комплекс і найбільш раціональний для цього жанру тип фонації» [25, с. 25]. Звукорежисерська робота (фонограма), може

істотно вплинути на звучання голосу естрадного співака, додати йому сили, динамічних відтінків, чистоти, але в основі все ж лежить певний тип фонації в поєднанні з індивідуальним тембром голосу виконавця. У вокальній теорії виділяються три типи фонації, «які відрізняються за жанровими напрямками вокального мистецтва: академічна, народна і естрадна» [25, с. 25].

Термін «жанрові напрямки вокального мистецтва», яким послуговується Н. Дрожжина, має безпосередній зв'язок з пластами музичної творчості – фольклорного, академічного і «третього». Естетика і поетика «третього» пласта (музики «легкої», переважно «розважальної») поширюється на всі засоби музичної виразності, зокрема, і на вокально-виконавські. При всій індивідуальності, до якої прагнуть естрадні вокалісти-виконавці, існує «стара» основа їх манер співу, яку з точки зору вокальної методології Н. Дрожжина визначає як «техніку слабкого імпедансу» [25, с. 29].

Термін «імпеданс» (букв. лат. *impeditio* означає «перешкода») класифікується в теорії вокалу як «зворотній акустичний опір, який відчують голосові складки з боку ротоглоточного каналу» [69, с. 28]. У теорію співочого голосу цей термін був введений Р. Юссоном, який використовував його як «оцінку ефективності техніки, коефіцієнта її корисної дії в процесі перетворення енергії підзв'язочного тиску в енергію звукових коливань [69, с. 13]. Академічні співаки мають володіти сильним опором, верхня межа якого в звукочастотном вираженні простягається від 100 до 120 дБ [22]. Це пов'язано з особливістю мистецтва оперного співу, де виконавці співають в супроводі оркестру та повинні «перекривати» його звучання без допомоги музично-технічних засобів.

В естрадному співі, ширше – в естрадно-джазовому, використовуються мікрофони, що дає можливість використовувати значно більш слабкий імпеданс, тим більше, що більшість естрадних співаків не відрізняються великою силою голосу. На першому плані в естрадному співі – емоційна виразність виконання, функція голосу, що «заражає», впливає на свідомість і підсвідомість слухача, який, як правило, ототожнює себе зі співаком або

співачкою, яка виконує всім відому пісню. Однак відмінна ознака естрадного співу у вигляді слабкого імпедансу – лише зовнішня сторона даного типу «жанрової фонації».

В естрадному співі, представленому через безліч індивідуальних манер, репертуарних і стилістичних орієнтацій співаків і співачок, співіснують і взаємодіють всі три типи фонації, що виділяються в теорії вокалу. Естрадному співакові, що знаходиться в пошуках свого стилю, необхідно оволодіти основними навичками академічного вокалу, адаптувати їх до специфіки свого голосу, а також до обраного для виконання репертуару. Естрадний спів в частині фонації знаходиться, як і сам «третій» пласт або «третій жанровий напрям», ніби між академічною та фольклорною системами звуковидобування. Не випадково в багатьох наявних зараз навчальних підрозділах вищих мистецьких закладів освіти майбутні естрадні вокалісти навчаються і техніці академічного співу, і, частково, техніці народного співу (останньої – найчастіше в зв'язку з виконуваними народними піснями).

Сама по собі народна манера співу, по-перше, суттєво відрізняється в різних країнах і регіонах, по-друге, поділяється на два основних типи: автентичну, засновану на відкритому звуці, найчастіше, з сильним опором; напівприкриту, де відчувається прагнення до більш тихого, «камерного» звуку і імпеданс істотно ослаблений. Як зазначає в цьому дискурсі Н. Дрожжина, «напівприкрита манера співу – це культивована техніка народного співу, яка утворилася в результаті використання академічної манери звуковидобування з використанням в репертуарі народно-пісенного матеріалу» [25, с. 29].

Отже, така «змішана» техніка фонації становить основу більшості вокально-виконавських стилів в українській та зарубіжній естрадно-джазовій вокальній практиці. Однак градації «напівприкритого» співу можуть бути досить значними. Мікрофони дозволяють навіть при слабкому імпедансі досягти достатньо гучного звучання голосу, а фольклорний (автентичний) тип звукоутворення в більшості випадків не підкреслюється, а використовується як фарба при виконанні відповідних зразків пісень, стилізованих під народні.

Варто враховувати і наявність інструментального супроводу, а також бек-вокалу, що створює в естрадно-пісенному виконанні розгорнуту вокально-інструментальну «панораму», робить темброву характерність звучання голосу соліста лише складовою загальної звукової «партитури» твору.

Естрадна пісня і естрадний спів, як уже зазначалося – явища, стилістично неоднорідні. Не випадково, характеризуючи естрадний спів, автори досліджень в цій галузі, зокрема, Н. Дрожжина, розглядають естрадний напрямок у вокальному мистецтві в тісному зв'язку з джазовим (звідси термін – «естрадно-джазовий спів») [24]. Джаз в його вокальних різновидах, зокрема, блюзових, заклав основи багатьох характерних рис естрадного співу, в зв'язку з чим джазова складова має розглядатися, поряд з народно-академічною, як така, що входить в систему естрадно-вокального інтонування і має вагоме значення.

Як композитори, що створюють пісенний репертуар для естрадних виконавців, так і самі виконавці, враховують три основні стилістичні особливості джазового вокалу, які визначаються О. Степурко як: а) «парадоксальний саунд»; б) «занижене інтонування»; в) «фразування» «офф-біт»» [79, с. 7]. Розшифровка названих понять зводиться до наявності: 1) в «парадоксальному саунді» – тенденції до виявлення будь-яких характерних особливостей співочої манери, часто навіть з використанням співу з хрипом, звуком з «підвиванням», інших прийомів, за наявності яких слухачі безпомилково розпізнають голос улюбленого співака або співачки; 2) в «заниженому інтонуванні» – другої ідіоми естрадно-джазового вокалу – сутність полягає в імітації блюзового співу, що йде, на думку О. Степурко, від плачу («блюз – це аналог російського народного плачу») [79, с. 8]; 3) техніка «офф-біт» – це використання ритмо-фразувальних «зсувів» сильної частки, що створює специфіку агогіки в естрадному співі, витоком якого в цьому сенсі є свінг (застосовується в якості компенсації «пропущених» часток, ніби для закриття «проміжків» між ними).

Характерні особливості джазового вокалу складають важливу, але не єдину основу естрадного співу (не випадково це об'єднується в загальному

понятті «естрадно-джазовий спів»). Естрадний спів може містити і цілий ряд інших стилістичних «інгредієнтів» – від академічного вокалу до фольклорної манери звуковидобування. У поєднанні з репертуаром, який для кожного естрадного вокаліста завжди є пріоритетним, тобто добирається і навіть вигадується для нього конкретно, «під його стиль», комплекс вокальної стилістики визначає «обличчя» кожного конкретного вокаліста-естрадника. При цьому, чим яскравіше індивідуальність співака або співачки, тим більше, глибше і цілісніше його індивідуальний вокальний стиль.

Зразками такої цілісності можуть бути естрадно-співочі та сценічні образи А. Пугачової, С. Ротару, Й. Кобзона, Ф. Мустафаєва та інших естрадних виконавців [27]. У творчості видатних естрадних співаків виявляється не лише кристалізація індивідуального виконавського стилю, але і тенденції до його динамічного оновлення [53]. Динаміка репертуарно-виконавського поновлення – характерна риса, властива «мас-культурі» взагалі, що відбивається і в виконавських стилях видатних естрадних співаків. Цьому сприяють «індикатори попиту» – щотижневі хіт-паради, що проводяться через ЗМІ на основі інтерактивного опитування слухацької аудиторії [34]. Швидка зміна слухацьких симпатій відображає динаміку сучасного життя, тих ситуацій, в яких та чи інша пісня у виконанні того чи іншого співака або співачки стає співзвучною до слухацької установки, що виникає часто спонтанно. Для цього використовуються і спеціально впроваджуються в виконавську вокально-естрадну практику нові стилістичні манери, раніше не властиві тому чи іншому співакові або співачці.

Наприклад, Л. Доліна, що починала свій творчий шлях як джазова співачка, планує знову звернутися до джазового вокалу в своєму новому проекті, робота над яким вже розпочато нею в США. У творчості С. Ротару, орієнтованому, в основному, на ліричну пісню з фольклорними витоками, останнім часом простежуються тенденції до музики стилів «диско» і «R'n'B». Ф. Кіркоров, багато в чому модифікує свій вокальний стиль: звертається до

з'єднання традиційного для нього поп-вокалу з академічними елементами (приклад – дуетний альбом, записаний спільно з А. Нетребко).

У кожному музично-художньому явищі, до якого б жанру або пласту воно не належало, первинний завжди аспект професіоналізму, якість репертуару, а ще в більшій мірі – виконавської його подачі. Тому естрадно-пісенна творчість і виконавство, що є невід'ємною частиною сучасної музичної культури, має відповідати стандартам якості, що давно вже усвідомлено в зарубіжному естрадному мистецтві. Вітчизняне естрадно-вокальне виконавство постійно вдосконалюється як в напрямку якості вокалу, так і оформленні концертів і відео-альбомів, що створюються останнім часом за чинними міжнародними «стандартами якості» [59]. «Поп-індустрія» – складна система, в якій творчий початок невіддільний від комерційного, але в будь-якому випадку слухач завжди розпізнає (інтуїтивно або усвідомлено) художній потенціал і індивідуальність творчих манер, культивованих естрадними вокалістами [57].

Пісня, ширше – пісенна культура – досить консервативний жанр, який зберігає протягом багатьох століть свою актуальність і затребуваність в практиці суспільного музикування різних епох і народів. Естрадна пісня і пов'язана з нею система естрадного вокалу модифікувалася історично, але завжди зберігала зв'язок з традиціями, що складають основу даної культури в її соціо-комунікативних і художньо-естетичних параметрах. Тому науково-музикознавче осмислення проявів естрадно-пісенної культури, особливо, сучасної, розглюдається як актуальне завдання наукового дискурсу. Специфіка і форми прояву естрадного вокалу в епоху масових комунікацій докорінно відрізняються від усної фольклорної та «третьопластової» (міської) традицій минулих століть. У «мас-культурі», починаючи з XX ст. панує пісенний «шлягер» – явище, яке вимагає всебічного вивчення [74]. Зберігаючи сталу пісенно-масову основу, «шлягер» стає своєрідним індикатором не лише музично-художніх, а й соціальних процесів, що відбуваються в суспільстві. Носіями шлягерної культури, їх репрезентантами для публіки є «зірки естради», популярність яких в суспільстві навіть часто вище, ніж політиків і вчених, не

кажучи вже про академічних композиторів і виконавців. Тому вивчення основ і індивідуальних проявів естрадного співу – актуальний напрямок в сучасній науці про музику, що і визначає, зокрема, аспект наукової новизни цієї кваліфікаційної роботи.

1.2. Становлення популярної музики в Китаї

Після опіумних війн в Китаї розпочався бурхливий розвиток європеїзації із заходу. Цей період багато вчених музикознавців вважали межею між давньою і сучасною китайськими музичними культурами [20]. Саме з цього моменту відбувається злиття європейської музичної культури з китайською. З 1860 року уряд Китаю (Династія Цзінь) вирішило перетворити систему освіти з метою протистояння іншим державам. Незважаючи на те, що в цих нових школах практично була відсутня система музичного мистецтва, в них встановлювалася нова система музичної освіти. Через невідповідне географічне розташування та відсутність комунікації з іншими іноземними державами китайський народ знав в першу чергу тільки своїх сусідів, зокрема, Японію. Протягом тривалого часу система освіти Японії, зокрема і музична, просто копіювалася, поряд з цим активно вивчалася наука і цивілізація. Тоді вважалося, що пісні в класах були головною формою музичної освіти [145]. Один з найголовніших прихильників реформи – Кан Ювей – вважав, що наслідування має бути від далекої Німеччини до близької Японії, тільки тоді сформується своя система [55]. Для становлення сучасної системи освіти по всій країні уряд династії Цзінь випустив ряд законів, головним з яких є закон 1901 року [39]. З цього моменту розпочалося видавництво великої кількості книг і підручників з музики, переведених з японської мови на китайську. Також в цих нових школах вже ввели предмет по музиці.

Більшість джерел того періоду містять інформацію про музичні інструменти, симфонічні концерти, пісні, танці та інших видах музичної діяльності, заснованих на західній музичній культурі.

Період становлення професійного музичного мистецтва Китаю (1901-1920 рр.). З 1902 року більшість китайських музикантів їздили в Японію і Європу з метою отримання європейської музичної освіти (наприклад: Сяо Юймей, Гао Шоутянь, Фень Ясюнь, Чень Цончжі, Лу Ліюань і ін.). Після формування нового уряду з 1912 року, було введено в дію ряд законів щодо введення системи «пісень в класах» в якості музичної дисципліни в загальну систему початкової та середньої освіти, а також приділено увагу розвитку музичної культури у дітей і школярів. В результаті форма співу стала модною в суспільстві. Всі пісні, які були написані в той період, були основою змісту пісень в класах. Саме тому зародилася назва «Пісні в класах». Таким чином дисципліна «Пісні в класах» увійшла в китайську середню загальноосвітню систему. Надзавданням цієї дисципліни було зародження власного національного музичного стилю. Яскравим прикладом є перетворення Пекінської опери [91]. До початку даного періоду пекінська опера розвивалася в рамках класичного жанру і була лише елітарним видом мистецтва, доступним тільки вищого суспільства [81]; але завдяки становленню сучасного музичного мистецтва, пекінська опера перенесла трансформацію в егалітарний вид творчості: впровадження фольклорного жанру, вкраплення жаргонізмів, відхід від класичного композиційного ладу [49].

В той час, представники європеїзації або реформатори прийшли до спільної думки: необхідно побудувати нові школи та створити музичні уроки, щоб пробудити у людей (молодих учнів і солдатів) патріотичний ентузіазм, а так само досягти мети «багата держава і сильна армія». Крім цього, взявши японський досвід «Реформи Вейсінь» [47], реформатори намагалися нав'язати молоді ідеологію освіти в системі капіталізму. Це сприяло більшому прагненню молоді до музичної та творчої діяльності.

Зміст пісень в класах, в основному, відображав ідеологію західної цивілізації і патріотичну політичну тенденцію [130]. Прикладом можуть бути такі пісні як: «Коли прокинемося» – Ся Сонлай, «Китайські чоловіки» – Ши Генце і Синь Хань, які представляють ідеї реформаторів; «Звільнення жінок» –

Чю Лі, «Горе пов'язаних ніг» – Чень Сяохун, які пропагували ідею звільнення жінок та ін. Деякі пісні відобразили саме буржуазні ідеї, прагнення до капіталістичного способу життя [52]. Потрібно зазначити, що система «пісень в класах» відповідала інтересам і вимогам інтелігенції капіталізму і неминуче залежала від особливостей тієї епохи і навіть, в якомусь сенсі, від принципів націоналізму і шовінізму.

Створення пісень в класах перебувало в початковому періоді сучасної музичної культури Китаю. Основна форма системи «пісень в класах» – одноголосне хорове мистецтво. Деякі твори також використовували таку складну музичну форму, як поліфонія: багатоголосний хоровий спів (a capella) і хоровий спів з музичним супроводом. Одна з основних особливостей цієї системи полягала у застосуванні відомих музичних композицій в китайській пісні. Наприклад: Шен Сіньгон – «Рекомендація до вивчення», в якій використовувалася американська мелодія «Роса Лі», Шень Сіньгун – «Хо́да бурлака», в якій використовувалася російська мелодія «Бурлаки на Волзі» [80], Шень Сіньгун – «Прощальне слово», в якій використовувалася французька народна пісня «Півторагодинна гра» [107], Лі Шутун – «Прощання», в якій використовувалася естрадна пісня «Family and mother dreaming», Лі Шутун – «Китай», в якій використовувалася італійська опера «Норма» [118], Е Чжунлень – «Танцювальний бал », в якій використовувався англійський гімн, Фен Лянь – «Душа Шан У», в якій використовувався французький комедійний спектакль «Сільські люди» тощо [94].

Європейська та китайська музичні культури мали в своєму становленні різні основи. Якщо європейська культура називається «класичною» внаслідок широти поширення, то китайська культура вважається «традиційною», оскільки першоосновою для формування творчої діяльності є релігійно-філософські традиції [3]. Формування системи пісень в класах почалося на дослідах японських шкільних пісень, де на базі готових мелодій додають слова. У той же момент більшість композиторів або вчилися закордоном, або пропагують буржуазну ідею [33]. Оскільки музично-композиційна система в китайській

культури просто була відсутня, автори текстів запозичили мелодії у західних популярних композиторів аж до введення основ музичної композиції в загальноосвітню систему [116]. Тільки частина з цих творів залишилася актуальною досі: «Гімнастика для солдатів» – Шен Гонбінь, «Прогулянка весни» – У Хейцзю, «Ян Цзи» – Ван Інцай і ін.

Звичайно, в процесі удосконалення системи пісень в класах з'явилася група нових музичних педагогів: Лі Шутонг, Цзен Чжівень і ін. Їх робота просунула професійну музичну освіту. Західне музичне мистецтво та інші форми музичного мистецтва (вокал, акордеон, фортепіано, скрипка і т.д.) Отримали свій розвиток в Китаї. У підручниках з музики вже використовувалася західна форма нот, метод цифрових нот, принципи теорії музики та методика викладання музичних інструментів, а також видані перші книги з теорії музики: «Вступ до музики» – ЦзенЧжівень (1904 р.), «Основи теорії музики» – Шен Пеннянь (1908 р.), «Гармонія» – Гао Шотянь (1914 р.) та ін. [64].

Розвиток професійного музичного мистецтва Китаю (1920 – 1949 рр.). На тлі приходу європейської культури Китаю в різних галузях з'явилося безліч молодих талантів, в тому числі і музичних. В цьому періоді професійна музична діяльність широко поширилася в усіх регіонах країни. До цього часу музичний культурний пласт розколовся на кілька гілок: просторовий (зіткнення східної і західної культур) і часовий (традиційний і сучасний музичні напрямки).

Ряд провідних музикантів того періоду мали спільний шлях розвитку: поряд з традиційним культурним вихованням отримували базову європейську музичну освіту. Незважаючи на те, що на тлі конфлікту європейських і східних культур виникла маса різних думок, прийшли до спільного висновку, що система музичної освіти застаріла. Свідченням цього є той факт, що китайський музикант Люй Тяньхуа, взявши за основу китайську традиційну музику, але включивши ладотональності європейської школи, створив музичний твір нового стилю з музичними інструментами ерху і піпа; Чжао Юаньжень

включив в народний фольклор європейські лади; Чи Цзіньхой поєднав традиційний шлягер з європейським танцем, внаслідок чого народився новий музичний спектакль; Ван Гуанці – теоретик, який систематично порівнював розвиток музики між заходом і сходом, є першим композитором європейського напрямку в китайському музичному мистецтві, а також висунув китайську музичну культуру на світову арену; Сяо Юймей – один з основоположників музичної педагогіки сучасного Китаю (його докторська дисертація присвячена дослідженню симфонічного оркестру аж до 17 століття) [87]. Всі перераховані вище музичні діячі проклали міст між європейським і китайським музичними мистецтвами, їх діяльність мала величезне значення в формуванні сучасної китайської музичної системи.

Політична, дипломатична і військова ситуації цього періоду характеризується складністю: слідом за вітчизняною війною відразу ж почалася громадянська [158]. Хаос військових дій наклав свій відбиток на всі інші галузі, зокрема і на музичну.

У сфері музичних колективів з'явилися свої особливості – частина з них спрямувала свою діяльність на музичну педагогіку і роботу в професійних консерваторіях, а інша частина, володіючи базовою музичною освітою, зайнялася самодіяльністю під девізом патріотичних ідей.

Початком професійної музичної освіти в Китаї вважається відкриття Шанхайської консерваторії (1927 р), було відкрито чотири спеціалізації: вокальне мистецтво, фортепіано, скрипка і основи композиції [98]. До викладацького складу увійшло багато провідних музикантів зі світовим ім'ям (серед них були громадяни Італії, Росії, Німеччини і т.д.). Наприклад, першим деканом факультету спеціалізації фортепіано був Борис Захаров (Росія) [18]. Шанхайська консерваторія, як перший національний заклад Китаю, здійснила значний вплив на музичну освіту країни. Поряд із запрошеними іноземними педагогами працювали вітчизняні музичні діячі (Хуан Цзи, його учні – Хе Люйдін, Чень Тяньхе і ін.). На основі безлічі проведених музичних заходів були сформовані нові тенденції сучасного музичного мистецтва Китаю.

Причиною цього стала спроба відійти від старої форми, більш глибокий і широкий пошук нових форм. Особливостями нових течій стало впровадження в класичні жанри народних мотивів, що послужило формуванню більш доступного для загальних мас музичного мистецтва [17]. Іншими словами, відбулося раціональне об'єднання традиційних музичних елементів з новою музичною формою.

Період після утворення КНР (1949 – 1980-ті рр.). Незважаючи на складності формування нової держави, уряд визначив освіті ключове місце в розвитку країни. З 1960 року музичне мистецтво звели в статус Національного і, як наслідок, в систему дисциплін багатьох консерваторій були додані такі спеціальності, як народне вокальне мистецтво, народні музичні інструменти і тощо [86]. З іншого боку, при створенні нової держави КНР відмовилася від взаємодії з іншими країнами, що призвело до припинення впливу світового мистецтва на розвиток мистецтва Китаю. Це послужило початком нового періоду китайського музичного мистецтва – періоду замкнутості. До початку культурної революції (1966 р.) за постановою уряду були створені ще 7 професійних консерваторій та 5 університетів мистецтв [165].

За часів «культурної революції» вся освітня діяльність припинилася – були закриті навчальні заклади, інтелігенція піддавалася гонінням, з ряду студентів і школярів сформувалися загони «Червоних бригад» – хуйвенбінців, які, працюючи на уряд, здійснювали «чистку» інакомислячих. Це призвело до інтелектуальної і культурної розрухи, занепаду освітньої системи, всі галузі мистецтва мали пропагандистську змістовну спрямованість і суттєво збідніли жанрово [88], відбулася повна політизація мистецтва.

Як приклад можна схарактеризувати дієльність провідних професійних музичних закладів освіти КНР: Шанхайська консерваторія і центральна консерваторія Китаю.

З 1950 року, після утворення Китайської Народної Республіки, Шанхайська консерваторія була реструктурована у 9 факультетів: факультет вокального мистецтва, факультет спеціального фортепіано, факультет

композиції, факультет струнних інструментів, факультет диригування, факультет народної композиції, факультет теорії народної музики, факультет народних інструментів, факультет народних пісень. За часів культурної революції Шанхайська консерваторія була закрита, а з 1978 року була відновлена і була розділена на такі факультети: факультет теорії музики та композиції, факультет музикознавства, факультет диригування, факультет народної музики, факультет духових і струнних інструментів, факультет спеціального фортепіано, факультет вокального виконання [89]. Термін навчання – 4 роки (крім композиції, вокального виконання та диригування, де він складав 5 років). У 1951 році були створені музичне училище при Шанхайській консерваторії і читалися такі початкові курси – теорія композиції і вокального виконання, спеціальне фортепіано, гра на духових-струнних інструментах. Крім цього, в 1950 році було створено навчально-методичну частину з перекладів іноземної музичної літератури, в якій розроблялися навчальний посібник і методична розробка з теорії музичного мистецтва. В 1954 році створена кафедра народної музики, яка в 1982 році була об'єднана з навчально-методичною частиною по перекладах іноземної літератури в науково-дослідний інститут музикознавства.

Центральна консерваторія Китаю була створена в 1950 році. На початку були відкриті 4 факультети: композиторський, вокальний, духовий-струнний, фортепіанний [63]. У 1958 році були додані такі факультети: факультет диригування, факультет народних пісень, факультет народних інструментів, факультет музикознавства. У 1964 році відділені два факультети: факультет народної пісні і факультет народних інструментів і на їх базі створено окрему консерваторію під назвою – Китайська консерваторія. В періоді 1966-1977 років центральна консерваторія Китаю була закрита. З 1977 року відновлюються такі факультети, як факультет композиції, вокалу, духових-струнних інструментів, народних інструментів, диригування, оперного співу, музикознавства, фортепіано [46]. У 1978 році був виданий науково-періодичний журнал – інформаційний лист з іноземної музичної літератури. У

1986 році створено науково-дослідний інститут музикознавства. У 1980 році створено вісник центральної консерваторії Китаю.

Відродження професійного мистецтва Китаю (період з 1980 року і дотепер). У 1978 році в державі відбулася серія реформ, почалося відновлення всіх державних галузей, зокрема і музичного мистецтва [90]. Основними завданнями при відродженні музичного мистецтва стояв аналіз попереднього досвіду розвитку і формування нового напрямку розвитку. При виборі нового напрямку розвитку стався розкол на європейський шлях розвитку (шлях розвитку сучасного музичного мистецтва Китаю повинен формуватися виключно на базі європейських традицій) [47] і традиційний шлях розвитку (оснотою для розвитку музичного мистецтва має бути традиційне мистецтво Китаю) [97].

Європейський шлях розвитку. Вплив європейської культури на національну культуру Китаю не збіднює і не виключає її особливості, а збагачує її, надаючи їй багатогранності [29]. Таким чином, музична культура Китаю виходить на арену світової культури, володіючи своїм особливим характером вираження.

Традиційний шлях розвитку. Для формування нових напрямків в мистецтві необхідний відхід від класичного шляху розвитку, на зміну йому може вступити національне мистецтво і традиційна філософія. Таким чином, музична культура виробить свою специфічну форму і буде мати виключно індивідуальний шлях розвитку.

Професійне музичне мистецтво не є єдиним видом музичної діяльності. Велика кількість самодіяльних музикантів створюють важливу основу для формування майбутніх талантів, формування певної музичної культури в суспільстві, формування освіченої публіки.

Починаючи з 1980-х років ХХ століття в суспільній сфері стався культурний вибух – батьки масово віддавали своїх дітей на музичні заняття за такими напрямками, як народні і західні музичні інструменти, вокал і західні музичні інструменти [167]. Володіння музичною обдарованістю, вміння грати

на музичних інструментах вважалося дуже престижним в суспільстві. Завдяки цьому до початку XXI століття молоді китайські таланти виступили на світовій арені, і повернулися додому з перемогами в сфері музичного мистецтва. Піаніст Лі Юнді отримав головний приз в міжнародному конкурсі піаністів імені П. І. Чайковського; піаніст ЛангЛанг став переможцем найвищої нагороди міжнародного конкурсу імені Фредеріка Шопена [42]. Державою була створена певна система тестування музичних умінь, завдяки якій визначається рівень музичної культури і видається відповідний сертифікат (від першого до десятого рівня). У зв'язку з цим формується безліч організацій музичної самодіяльності (союз скрипалів, об'єднання народних співаків тощо). У кожному населеному пункті є своя творча організація (ансамблі музичного театру, опера народного стилю, колектив народного інструменту тощо). Так само є безліч приватних навчальних закладів з музичного мистецтва. Одним з провідних приватних навчальних закладів є музичний інститут самодіяльності при центральній музичній громадській організації Китаю. У цьому інституті відкрито 4 підрозділи: вокал, музичні інструменти, народні музичні інструменти і оперний спів. Основний напрямок діяльності цього інституту – підвищення кваліфікації.

За всю історію формування, яка налічує понад 100 років, музичне мистецтво Китаю пройшло важкий, звивистий шлях. Впровадження музичної дисципліни в систему освіти, формування певної музичної культури, пошук нових форм, відхід від елітарності і класицизму, запозичення європейських традицій і замкнутість розвитку, формування професійного музичного мистецтва, період занепаду і повернення до витоків, відродження і активний музичний громадський рух.

Перед культурним товариством Китаю на даний момент стоїть питання про пошук якоїсь золотієї середини між європейським (класичним) методом музичної діяльності і традиційним творчим методом.

РОЗДІЛ 2

КИТАЙСЬКЕ ПОПУЛЯРНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У XX – XXI ст.

2.1. Жанрова диференціація у китайській популярній музиці

В дискурсі мистецтвознавчого дослідження китайського популярного музичного мистецтва доцільним є розгляд різноманітної жанрової палітри, яка склалася у КНР у минулому столітті.

Значна кількість досліджень, предметом яких стали становлення і розвиток популярного музичного мистецтва, були видані у КНР на початку XXI століття. Зокрема це праці таких дослідників: Лі Ган [126], Лінь Лінь [129], Лян Мао Чунь [133], Мао Хун Лян [136], Сін Шо [146], Су Лі [147], Сунь Жуй [148], Сюй Цяо Лян [152], Чжен Кай [173], Шао Хун Хун [175], Ю Цзін Бо [177], Янь Чжао [180] у яких аналізується історичний дискурс естрадного музичного мистецтва Китаю. Однак глобалізаційні процеси, зокрема, у галузі освіти, зумовили появу досліджень українською мовою, серед яких особливе місце посідають праці Бойко А. М. [4], [7], [9] у яких висвітлено розвиток китайського естрадного мистецтва у 70 – 90-х рр. XX ст., а також праці російською мовою китайських дослідників: Лі Цин [38], Ло Чжихуей [41], Лю Ге [43]. Однак, наукові праці, предметом яких є передумови появи естрадного мистецтва в Китаї, а також його становлення та стильові напрямки, наразі відсутні, що додатково обґрунтовує актуальність даного кваліфікаційного дослідження.

У першій чверті минулого століття джаз набуває поширення у США, Німеччині, Франції та інших країнах [19], зокрема, і в Китай, де він набув характеру етно-джазу з власною назвою «шідайку». У 1920-их роках інтелектуальна еліта Шанхая і Пекіна занурилася в потік музики і фільмів, які прийшли в Китай із Європи і США. У 1930-і роки Шанхай стає значним економічним центром. Міський район Пудун стає «Уолт-стріт Далекого Сходу». Одночасно Шанхай навіть називають «колискою китайського кіно». У

1909 році американець російського походження Бенджамін Браскі (Benjamin Brasky) в Шанхаї відкрив кінокомпанію «Азія». На цій базі склалася «шанхайська школа» кіно. Перші шанхайські кінострічки імітували західні, а китайські музиканти не могли ігнорувати музику, запозичену з цих стрічок, – джаз. Тому Шанхай – «гавань» джазової музики. У Китаї не знайдеш іншого міста, де так популярна джазова музика. У 1930 роки в Шанхаї з'явилися перші слухачі джазу. Тільки на початку 80-х років в континентальному Китаї з'явилися перші джазові гурти, але на той момент вони не були настільки популярні і не зустрічали відгуку ні від слухачів, ні від музичного ринку в цілому.

Так з'явився «шідайку» (Shidaiqu) – стиль, який з'єднав традиційні народні китайські мотиви і елементи західного джазу, блюзу і академічної європейської музики того періоду. Китайці додали до своєї пентатонічної інтервальної системи інструменти, які ніколи раніше не використовувалися при створенні китайської музики, але активно звучали в джазових композиціях – маракаси, духові інструменти та кастаньєти. «Шідайку» відрізнявся особливим жіночим вокалом – він імітував дитячий спів на дуже високих тонах. Письменник Лю Сін називав цю манеру виконання «котячим концертом» [83].

Засновником «шідайку» вважають Лі Цзіньхуєя. Він першим наблизив цифрову музичну нотацію «Джен пу» (jianpu) до європейської. Його донька – Лі Міньхєей – в 1927 році виконала композицію «Мряка», яка вважається однією з перших композицій «шідайку». За ритмом вона близька до фокстроту.

«Шідайку» суттєво вплинув на шанхайський кінематограф 20-30-х років ХХ ст.: популярність цієї музики набирала обертів і вона стала найбільш популярною в кіно. Пік поширення «шідайку» припадає на 1940 рік. Цей жанр процвітає в переповнених «денс-холах», де грають відомі джазові виконавці з США і Китаю. Шанхайські співачки набули статусу справжніх знаменитостей.

У 40-их після закінчення японсько-китайської війни до влади прийшла комуністична партія, що спричинило за собою масові репресії, які не могли не торкнутися джазу. Відповідно, через «культурну революцію» (1966 – 1976 рр.)

джазова музика на якийсь час зникла з поля зору китайських музикантів [14]. Протягом десятиліть репутація «шідайку» за межами його цільової аудиторії погіршилася. Незважаючи на те, що багато пісень були націлені на згуртування нації, уряд відніс цей популярний жанр до так званої «жовтої» музики, яку зазвичай описували як комерційну і низькопробну. Оскільки цю музику грали в клубах, власниками яких найчастіше були мафіозні угруповання, «шідайку» швидко стає вкрай небажаним, як і його виконавці. У 1952 році влада заборонила нічні клуби і поп-музику [138]. Всі західні інструменти було наказано знайти і знищити, а китайські – відродити та популяризувати.

На хвилі масової міграції музиканти перемістилися в Гонконг, а разом з ними і «шідайку». Так традиційне звучання поступово почало змінюватися, давши початок двом новим жанрам – мандаринській популярній музиці («mandopop») і кантонській популярній музиці («cantopop») [172].

Мандаринське відгалуження «шідайку» стало його заміною в кінематографі. Основні особливості стилю характеризуються додаванням латиноамериканської ритміки в традиціях сальси, боса-нова і самби і, звичайно ж, мова: всі тексти виконувалися тільки на мандаринському діалекті.

Кантонське відгалудження активно використовували в якості саундтреків до шанхайських фільмів. Наприклад, пісня Яо Лі «Роза, Роза, я люблю тебе» («Meigui Meigui wo ai ni») з фільму «Співоча дівчина» стала справжнім міжнародним хітом. За межами Китаю її знають як «Шанхайська Роза» («Shanghai Rose») і «Китайська Роза» («China Rose»). У 1951 році американський співак Френкі Лейн зробив свою кавер-версію англійською мовою [124].

Канонська популярна музика з'явилася в період з 1920 по 1950 роки і дуже нагадувала мандаринську, відрізняючись, переважно, мовою – всі тексти писалися на кантональному діалекті китайської мови. З 30-их років «кантопоп» почав відмовлятися від традиційних народних інструментів, віддаючи перевагу західним джазовим – фортепіано, гітарі, контрабасу та ударним.

У Гонконзі і на Тайвані «шідайку» все ще залишався досить популярним і в 80-их пережив відродження. Тепер жанр став ближче до західних зразків поп-музики. Крім джазу на сцену вийшли інші стилі – ритм-н-блюз, рок, свінг, соул, фанк і вони не могли не відбитися на китайській музиці [99]. Ті музиканти, які вціліли після важких часів, знову були в ціні – їх запрошували виступати в лобі готелів, записувати кавер-версії на відомі пісні (наприклад, кавер 1978 року Терези Танг на «The Evening Primrose» Ямагуті Йосікі).

«Шідайку» все ще надихає і сучасних музикантів. Американський гітарист Гері Лукас записав альбом «The Edge of Heaven», натхненний жанром.

Кінематографічні традиції також збереглися: Вонг Карвай не лише роками знайомить весь світ з китайської естетикою і традиціями, а й зняв в «Любовному настрої» Ребекку Пен, одну зі знаменитих виконавиць «шідайку».

«Lao Shanghai» (музика старого Шанхая) «Старий Шанхай» – термін, пов'язаний з колоніальним стилем життя «Перлини Сходу». Він бере початок в 1930-40-х роках і являє собою суміш західного джазу і класичної музики з вокальним стилем старих китайських балад. Співачка і актриса Чжоу Сюянь є зіркою старої шанхайської музики. Прізвисько «Золоте горло» Чжоу отримала за виконання пісень з саундтреку класичного фільму «Street Angel» («Вуличний ангел»), що вийшов в 1930-х роках в Шанхаї [156]. Її популярність продовжувала зростати після утворення КНР до самої її смерті в 1957 році.

«Menggu Minge» (монгольська народна пісня). В дискурсі китайського музичного мистецтва назву «монгольська народна пісня» буквально, тому що справжня монгольська музика існує лише в Монголії, але стародавні наспіви степу розвивалися в різних формах і в китайському світі Хань. На державному телебаченні іноді транслюють «монгольські» твори (часто синхронізовані з рухами губ) у виконанні оперних співаків.

Існують гурти, такі як «Хангай» («Hanggai») і Ацзіньай («Ajinaï»), які виконують західну експериментальну рок-музику з монгольським колоритом, наприклад, вони використовують морінхур (скрипка з головою коня на грифі [162]) і горловий монгольський спів під рок-акомпанемент.

«Xizang Minge» (тибетська народна пісня). Як і у випадку з народною монгольською музикою, Тибет – це ще один невичерпне джерело екзотичних культурних фантазій [140]. Пісня «Цинхай-Тибетське нагір'я» від Лі На є хітом майже будь-якого китайського караоке, змагаючись лише з «I'll always love you» Уїтні Х'юстон.

Са Діндін, представниця народу хань (основна китайська національність), є володарем премії BBC Radio 3 за 2008 рік в галузі світової музики і претендує на звання висхідної зірки тибетської народної пісні [71]. Тексти її пісень містять укладені на тибетській мові, санскриті, а виступи запозичують елементи поклонів тибетських паломників.

«Daizu Minge» (пісні народу Дай). Ця спільнота проживає, переважно, в провінції Юньнань, що межує з Бірмою і Лаосом. Етнічна спільність Дай славиться своїм власним стилем музики, що характеризується веселими мелодіями, м'якими хоровими наспівами і звуками хулуси (гарбузової флейти) – цей інструмент так добре закріпився в образі провінції, що його можна почути практично в кожному юньнаньському ресторані Пекіна.

«Er ren zhuan» (північно-східний дует) походить з північно-східних районів країни, цей «дует» зазвичай складається з хлопця і дівчини, які традиційно співають і танцюють, разом з тим, поєднуючи спів з кумедними діалогами і гумором.

Окрім Хейлунцзяна, Цзіліня і Ляоніна – трьох провінцій північного сходу Китаю в сукупності відомих як Дунбей, «дует» часто зустрічається в сяопіні (комічних скетчах) у виконанні Чжао Беньшаня на щорічному Весняному Гала фестивалі на каналі CCTV.

Твори з вкрапленнями дещо вульгарного гумору так само звучали з пекінської рок-сцени, наприклад, у виконанні альтернативного рок-гурту «Second Hand Rose».

«Xiaoyuan Minyao» (народна студентська пісня) виникла в університетських містечках Тайваню в 1970-і році, коли місцеві народні музиканти надихалися американськими «протестними» виконавцями, такими як

Боб Ділан і Джоан Баез. Жанр поширився на материкову частину на початку 90-х, коли Гао Сяосун і Лао Ланг з Пекіну об'єдналися, щоб створити кілька класичних композицій [115]. Тематикою студентських пісень переважно є невинна любов і студентське життя, виконуються вони зазвичай під акомпанемент акустичної гітари [101].

Виходячи зі місту також можна виокремити «Junlǚ Gēqu» (військові пісні). Переважна більшість китайських військових пісень, патріотичні і виконуються хором чоловіків, хоча найпопулярніші з них часто досить м'які завдяки любові населення до самої ідеї відмови від сімейного життя заради служби в армії [82].

«Hong Gē» (революційні пісні). Більшість революційних пісень було написано в пропагандистських цілях за часів Другої світової війни і культурної революції (1966-1976), вони регулярно транслюються державними ЗМІ з 1949 року.

«Xibei Feng» (північно-західна хвиля). Північно-західний Китай відомий не лише посушливим кліматом і пустельними плато, але і багатою палітрою музичних стилів: від традиційної Цин Цян (стародавня опера з «кричущим» вокалом і важкими ударними схожа на рок-музику) до урізаних любовних балад.

«Сібей Фен» був дуже популярний в кінці 1980-х, коли китайські поп- і рок-музиканти почали шукати натхнення в північно-західній народній та західній поп-і рок-музиці [173].

«Jingyun Dagu» (пекінська опера-повість) «Цсінюнь Дагу» – це форма мистецтва, в якому виконавець співає, або, скоріше, розповідає історії на пекінському діалекті у супроводі бою ручного барабана і протяжних звуків триструнного інструменту саньсянь.

«Цсінюнь Дагу» значно вплинув на манеру виконання деяких корінних пекінських музикантів, найвідомішим з яких є Хе Юн – «хрещений батько китайського панк-року». Однак він більше відомий своїм синглом «Вежі дзвону і барабана», де він грає на барабанах, а його батько Хе Юйшен грає на саньсянь.

«Yaogun» (рок-н-рол). Лише опис культурних і соціальних аспектів, в межах яких англійське слово «рок-н-рол» знайшло свій китайський еквівалент «yaogun» може бути темою окремого дослідження, відповідно доцільно назвати дві знакові композиції, які ознаменували зародження рок-н-ролу на Тайвані і в материковому Китаї: «Lukang, little town» і «Nothing to my name».

Широковідомий своїм внеском в студентський рух і гострою соціальною лірикою, є лікар Ло Даю, який у підсумку став музикантом в 1982 році випустив сингл «Містечко Лукан» – першу пісню протесту на путунхуа. І тоді ж вперше рок-гурт виконав композицію повністю китайською мовою.

Однак тайванське керівництво заборонило транслювати пісню по радіо, тому що її текст містить рядок «Тайбей – не мій будинок, в моєму рідному місті немає неонових вогнів», яка була розглянута як така, що містить «негативний натяк» на тайванський економічний бум 1980-х років. За іронією долі пізніше вона стала китайською назвою успішного і респектабельного ресторану Белладжіо.

Композиція Цуй Цзянь – «Nothing to my name» позначила поворотний момент в історії китайської рок-музики, що відображає настрої суспільства 80-х років. У ній можна почути вплив «північно-західної хвилі» – пронизливий звук труби «сона», що часто використовується на північному заході Китаю. Проте, пісня не повністю розкриває музичний стиль Цуй Цзянь. Пізні роботи нагадують твори «New York's Talking Heads» і хардкорних хіп-хоп від «Public Enemy».

«Xiao Qingxin» (бохо-шик, трохи свіжості). «Сяо Цінсінь» (бохо-шик) – швидше саркастичний термін для опису гедоністичного способу життя, центрованого на інді-поп-музиці, поєднаної з сентиментальними текстами і любові до лomoграфії. Це швидше спосіб життя, а не музичний жанр як такий [12]. Термін вперше застосовано на інтернет-ресурсі «Douban», на якому обговорюються книги, фільми, музика, а також різні заходи.

Відома своїм «м'яким» вокалом і банальними текстами про почуття тайванська інді-поп співачка Чеер Чен Цічжен стала відома в Китаї завдяки

Гуанчжоуському журналу «Мальовниче місто», присвяченому стилю бохо-шик. Журнал опублікував інтерв'ю з Чеер Чен Цічжен в 2006-му році, фото співачки потрапило на обкладинку, а в самій розмові обговорювалася пісня «Сенс подорожі», яка, можливо, стала найбільшим її хітом.

«Zhongguo Feng» (китайська хвиля). «Чжунго Фен», що позначає стиль музики, який поєднує китайські елементи, такі як пекінська опера, традиційні інструменти і стародавня поезія із сучасною поп-музикою, вперше з'явився в 2003 році, коли тайванська суперзірка, виконавець Джей Чоу випустив свій сингл «Східний вітер Breaks» – пісня в стилі R & B, пронизана звуками інструментів ерху і пипа. Після такого успіху, Чжоу випустив ще кілька подібних пісень, наприклад: «Волосся як сніг», «Прокляття хризантеми», «Синій і білий фарфор», «Павільйон орхідей».

Таким чином у XX – XXI столітті у КНР склалося значне жанрове різноманіття у популярній музиці. Наразі створено значну кількість популярних музичних творів, зокрема, пісень, що виконуються багатьма відомими виконавцями, що потребує ґрунтовного мистецтвознавчого аналізу.

2.2. Аналіз творчого доробку представників сучасного китайського популярного музичного мистецтва

Переважаюча більшість представників сучасного китайського популярного музичного мистецтва сформувалися як митці у XX ст. У останній чверті минулого століття в країні відбулися різноманітні суспільно-політичні та культурні зміни, що значною мірою вплинули на музичне мистецтво (як класичне і народне, так і естрадне). Серед глобальних процесів не можна не назвати десятиліття «культурної революції» (1966–76 рр.). У цей час провідними стають революційні пісні, разом з цим естрадне музичне мистецтво зазнає утисків [161]. Це спричинило ситуацію, коли значна кількість композиторів і співаків переїжджають м. Гонконг (провінція Гуандун) [132], де

в останній чверті минулого століття починається бурхливий розвиток популярного музичного мистецтва.

З середини минулого століття м. Гонконг можна розглядати як один з головних центрів китайського популярного вокального мистецтва значною мірою через розвинені економічні зв'язки міста з іншими державами, що, відповідно, передбачало присутність багатьох іноземців з інших країн. Це спричинило поширення музичної культури зарубіжжя та її синтез з китайською. Вже у останній чверті минулого століття м. Гонконг обіймає провідну роль як центр розвитку популярного музичного мистецтва [9]. Тут виникає на основі синтезу складових традиційного народного, класичного і популярного китайського та іноземного музичного мистецтва «ює юй ге цюй» («популярна пісня юеською мовою») [127]. Юеська мова є однією з головних діалектних груп китайської, яку ще називають кантонською через французьку назву м. Гуанчжоу (центру провінції Гуандун) – Кантон [179]. Означений діалект поширений не лише в цій провінції, але і в інших регіонах. Лі Ган пропонує кілька назв: «естрадна пісня на юеській мові» або «шидайцюй на кантонському діалекті» [126].

Формування окремої назви пов'язують з альбомом «Красуня і 28 рік», записаного у гонконгській студії звукозапису «Голос Неба» у 1967 році, на якому позначена назва жанру. Через значне поширення альбому оригінальна «естрадна пісня на юеській мові» набула популярності і за кордоном.

В цьому дискурсі вважаємо доцільним схарактеризувати діяльність одного з основоположників китайського популярного вокального мистецтва. Відомий композитор, продюсер та літератор Лі Цзінь Хуей, народився 5 вересня 1891 р. у м. Сянтань, провінція Хунань. Його батьки були культурними діячами, які забезпечили отримання сином гарної освіти як національного, так і західного зразку. Ще у шкільні роки Лі Цзінь Хуей навчався європейській музиці, основні галузі якої (гру на фортепіано, теорію музики та ін.) згодом продовжує самостійно опановувати під час навчання в Хунаньському педагогічному університеті (м. Чанша) за спеціальністю

«Література». 1912 року він завершує освіту і одразу обіймає посаду головного редактора газети «Щотижневик Китайської республіки». З 1914 р. він також працював у книжковому видавництві «Хунвень» (м. Чанша), займаючись написанням шкільних підручників. З 1918 р. Лі Цзінь Хуей став вільним слухачем Пекінського університету, де відвідував заняття з музики. В цей період він стає активним учасником і почесним членом заснованого в 1919 р. «Музичного дослідницького товариства Пекінського університету». Як активний учасник товариства, Лі Цзінь Хуей займається організацією концертних виступів оркестру народних інструментів «Сяо Сян», а пізніше стає його керівником. Поряд із цим, митець збирає китайські народні пісні і розпочинає композиторську діяльність. Після 1949 р. й до кінця свого життя Лі Цзінь Хуей продовжує працювати в галузі кіномузики на Шанхайській кіностудії, де створює багато популярних естрадних пісень до кінофільмів. Помер Лі Цзінь Хуей від тяжкої хвороби 15 лютого 1967 р.

Фен Чунь Лін стверджує, що новаторство Лі Цзінь Хуея полягає у тому, що він був одним із перших китайських музикантів, котрий здійснив органічний синтез китайських національних мелодій, естрадної музики з джазовим стилем (зокрема вокальної манери виконання, пов'язаної з використанням імпровізацій, характерних ритмів та специфічного музичного інструментарію: тромбон, труба, саксофон, фортепіано, барабан) та певних елементів, властивих західній танцювальній музиці (танго, фокстроту тощо) [159, с. 58–59]. Огляд мистецької діяльності Лі Цзінь Хуея представлено у додатку А.1.

Доцільним вважаємо схарактеризувати жанр «ює юй ге цюй». На його формування суттєво впливали: «юєцзюй» («гуандунська опера»), місцеві фольклонні елементи, а також іноземна та китайська популярна музика. Ознаки «юєцзюй» простежується у застосуванні мелодики, а також окремих фрагментів текстів з опери. Окрім того вплив позначено використанням виконавських манер, зокрема: «ля цян» та «і цзі до інь». «Ля цян» характеризуються особливим розспівуванням складів літературного тексту, («ля»

– «розтягувати», «цян» – «співоча манера») [113]. «І цзі до інь» («І цзи» – «один ієрогліф», «до інь» – «багато звуків») навпаки означає проспівування значної кількості звуків на один склад [120].

Особливості «юєцзюй» та фольклору також відображено у оригінальному інструментуванні «ює юй ге цюй», у якому застосовуються, зокрема, етнічні інструменти: ерху, піба, флейта ді тощо, а також саксофон, віолончель, скрипка, які, орім того, використовуються в сучасній «юєцзюй», в якій скрипка застосовується замість ерху.

Вплив західного популярного музичного мистецтва на «популярну пісню на юєській мові» характеризується використанням мелодичних (проста мелодика) та темпо-ритмічних (простий ритмічний малюнок) властивостей популярних західних пісень.

У останній чверті минулого століття значна кількість виконавців з Сінгапуру, Малайзії, Тайваню відвідують Гонконг з гастрольми. В цих виступах звучали «популярні пісню на кантонському діалекті». Особливо популяризації жанру сприяла тайванська виконавиця Тереза Тенг (Ден Лі Цсюнь), пісні якої набули поширення в КНР, зокрема: «Як розпочати?» (музика М. Nasir, слова Лу Го Чжень); «На східній горі йде дощ, на західній – світить сонце» (музика Хуай Юй, слова Сян Сюе Хуай) та ін. Популярними стали також інші співаки: Сюй Сянь Фен, Чень Бай Цьян; барди: Чжен Цзін Чан, Сьуй Гуан Цзе, Лу Ша.

Пісні означеного жанру у останній чверті ХХ ст. потрапляють до ефіру місцевих радіо-станцій, завдяки чому їх популярність серед слухачької аудиторії зростає. «Популярні пісні на кантонському діалекті» стають частиною різних концертних, святкових культурно-мистецьких заходів, фестивалів у м. Гонконг. Окрім того ці твори використовувалися також у кінематографії. Це, зокрема, пісні таких авторів, як: Сюй Гуан Цзе, Гу Цзя Хуей, Йуй Чжун, які були також виконавцями. Вони використані у кінофільмах: «Лу Сяо Фен», «Весна назавжди», «Кінь, біс та дві зірки», популярних у 70-х рр. минулого століття. Саундтреком до стрічок цього періоду є пісні «Відважні китайці»

(музика Гу Цзя Хуей, слова Хуан Чжань, виконує Ван Мін Цюянь), «Світле майбутнє» (музика Лінь Юй Чжун, слова Лінь Жо Нін, виконує Хуан Чжань, Гу Цзя Хуей), «Кінь, біс та дві зірки» (музика та слова Сюй Гуан Цзе у виконанні автора).

Таким чином популярне вокальне мистецтво спочатку набуває популярності у провінції Гуандун, а пізніше – по всій країні, що було пов'язано також з соціально-культурними змінами, пов'язаними з курсом «Політика реформ і відкритості» Ден Сяопіна. Відповідно до нього міста Шеньчжень, Шаньтоу, Чжухай, Гуанчжоу було відкрито для розвитку торгівельних та культурних зв'язків з іншими країнами. Це, в свою чергу, значною мірою сприяло розвитку та поширенню популярного музичного мистецтва, зокрема у 1980-ті роки.

Новий етап розвитку популярного музичного мистецтва розпочинається у м. Шанхай разом з суттєвим пожвавленням мистецького життя в місті. Лише протягом 1985 р. в Шанхаї відбулося 922 концерти, з яких 857 склалися з творів популярної музики. Кількість їх відвідувачів перевищила 2,5 млн. осіб.

На початку 80-х рр. минулого століття у Гуанчжоу популярним стає «музичний чайний бар» («інь юе ча цзо») [117]. Такі заклади, що створюються у готелях чи закладах готельно-ресторанного типу, стають місцем проведення часу для молоді, разом з тим у них заборонялося вживати алкоголь, що обґрунтовує їх культурну роль. Перший «музичний чайний бар» з'явився у 1978 році у «Східному готелі Гуанчжоу», пізніше відкрито ще два у готелях «Ласкаво просимо, Гуандун!» та «Біла хмара». До середини 80-х років минулого століття в Гуанчжоу було понад 66 закладів, які починають з'являтися також у театрах, кінотеатрах, концертних залах, кафе та як окремі заклади. Діяльність значної кількості «музичних чайних барів» спричинила поширення популярного вокального мистецтва, серед яких особливої популярності набули виконавиці Лю Сінь Жу та Тан Лі, а також ансамблі: «Східний готель», «Південне озеро».

У 80-х роках минулого століття на китайське популярне музичне мистецтво значною мірою починає впливати музичне мистецтво Тайваню завдяки діяльності студії звукозапису «Rock records», у якій починаючи з 1980 року активно «записуються» відомі виконавці: Чжан Ай Цзя, Сунь Юе, Лу Да Ю, Чжоу Хуа Цзянь та ін. На студії було записано такі вокальні твори: «Сад Тихого океану» (музика і слова Чжун Дао Гуань Суе), «Пісня друзів» (музика і слова Тао Да Вей), «Дитинство» (музика і слова Лу Да Ю) та ін.

Популярне музичне мистецтво Тайваню значною мірою можна розглядати як поєднання автентичної музики та сучасного популярного музичного мистецтва (як місцевого, так і закордонного (китайського, японського, американського) у різноманітних поєднаннях). Разом з тайванським музичним мистецтвом у КНР поширилися стилі джаз, рок, хіп-хоп.

Окремим вагомим чинником, що вплинув на китайське популярне музичне мистецтво у кінці XX століття є фольклор (як китайський, так і східно-азійський). На основі синтезу традиційної та сучасної музики утворився напрям «сі бей фен», або «північно-західний стиль» (бей – «північ», сі – «захід»; фен – «стиль»), що характеризується змішуванням популярної музики (поп, поп-рок) та автентичної музики північно-західних регіонів КНР, зокрема, Ганьсу, Нінся, Шаньсі, Сінцзян [121]. Особливостями «сі бей фен» є використання пентатоніки з додаванням четвертого або сьомого ступеня, квартові мелодичні ходи, інструментування з використанням народних інструментів: банді, сона, струнно-щипковий жуень, використання «цін цян» («цінський наспів») – оригінальна вокальна традиція, що інтонаційно схожа на плач, що може перетворюватися на викрики. В стародавній опері «Цін Цян» застосовується саме ця вокальна традиція у супроводі гри на ударних інструментах, яка надає «сі бей фен» значної своєрідності та оригінальності [141]. Тематика пісень пов'язана з людськими почуттями і переживаннями. Хоча «сі бей фен» отримав популярність ще у кінці XX століття і на початку XXI століття він має значну кількість поціновувачів. Значно вплинув на підтримання популярності «північно-західного стилю» композитор Чжао Цзі Пін, твори якого «Січень-

січень», «Бог вина», «Цзю Єр» використані у кінострічках «Жовта земля» та «Червоне сорго» [157].

Серед найперших і одним з найвідоміших виконавців у «північно-західному стилі» є Цуй Цзян, з діяльністю якого китайські мистецтвознавці пов'язують розвиток популярного музичного мистецтва у 80-х рр. У 1986 році Цуй Цзян виконав власний твір «Нема нічого», що значно вплинуло на поширення рок-музики в КНР [102]. Пізніше популярності набувають інші виконавці, вагомою складовою творчого доробку яких є «сі бей фен»: Ань Дун, Лі На, На Ін, Тянь Чжень, Фань Лін Лін, Хан Тянь Ці, Ху Юе та ін.

Окреме місце у становленні китайського популярного вокального мистецтва кінця XX – початку XXI ст. займає діяльність популярного співака, композитора, продюсера та актора Чжоу Цзелуня (відомий й під ім'ям Чоу Джей), який народився у 1979 р. у м. Сінбей, Тайвань. Його мистецька діяльність відіграла велику роль у формуванні «китайського стилю, який домінує в зазначеній сфері в умовах сучасності.

Митець є лауреатом національних та міжнародних музичних премій, серед яких зокрема чотири нагороди «World Musik Awards» (2004 р., 2006 р., 2007 р., 2008 р.). У 2003 р. у газеті «Нью-Йорк таймс» було опубліковано статтю про Чжоу Цзелуня, яку було розміщено на першій сторінці. В 2008 р. музикант отримав найпрестижнішу китайську премію «Золота мелодія» у номінації «Найкращий композитор» за свій хіт «Зелена квітова порцеляна». У 2009 р. китайський теле-канал Сі-Ен-Ен (CNN) визнав Чжоу Цзелуня одним із найвпливовіших людей в Азії. У цьому ж році за сольний альбом «Козеріг» митець знову був удостоєний премії «Золота мелодія» у номінації «Найкращий співак, який виконує пісні загальнокитайською мовою (путунхуа)». У 2010 р. популярний американський журнал «Fast Company» включив Чжоу Цзелуня до рейтингового списку «100 найкращих світових творчих діячів», а в 2012 р. знаменитий журнал «Форбс» визнав його «Найвідомішим китайцем».

Чжоу Цзелунь отримав широке визнання й велику кількість нагород, виступаючи водночас у якості як композитора, так і співака. Таке поєднання

композиторської та виконавської діяльності є загалом характерним для китайського естрадно-вокального мистецтва.

Чжоу Цзелунь є одним із перших музикантів, у творчості котрих відбувалося формування так званого китайського стилю в національному естрадно-вокальному мистецтві кінця XX – початку XXI ст [5]. Цей стиль є яскравим втіленням ідеї культурного діалогу Схід – Захід [31], що знайшла художнє відображення у прагненні до подальшого поєднання змістовних та мелодико-інтонаційних засад китайського традиційного мистецтва з жанрово-стильовими ознаками сучасної іноземної популярної музики (поп, рок, ар-н-бі, кантрі, хіп-хоп). Огляд мистецької діяльності Чжоу Цзелуня представлено у додатку А.2.

На мистецькому шляху у співака з'явилося багато послідовників, які продовжують розвивати художній напрям китайського стилю у вокальному мистецтві. Серед них: Ху Янь Бінь, Сюе Чжі Цянь, Ван Лі Хунь та ін.

В КНР кінці XX – на початку XXI ст. в популярному вокальному мистецтві працювала значна кількість співаків. Це співачка Лі Гуї [2]; співак та композитор Дао Лан [122]; композитор і музикант Сюй Вей, співак та композитор Лю Хуань, співак і аранжувальник Хань Лей [106], співачка Ван Фей; композитор, співачка, хореограф Са Діндін [168]. Огляд мистецької діяльності відомих китайських співаків цього періоду вміщено у додатку Б.

У останній чверті – кінці минулого століття на популярну музику у КНР значною мірою впливало сучасне музичне мистецтво закордону. Популярними стають твори відомих світових «зірок»: Ф. Сінатри, В. Г'юстон, Р. Вільямса, С. Діон, М. Джексона, Е. Джона, М. Кері, Мадонни, Б. Спірс, К. Агілери; гуртів «Скорпіонс», «Квін», «Ганс ен Роузес», «Бон Джові», «Нірвана» та ін.

В умовах сьогодення китайське популярне мистецтво продовжує активно розвиватися та користується попитом не лише в КНР, але і за кордоном. Наразі трансформації китайського популярного вокального мистецтва характеризуються зародженням нових стилів та напрямків та появою нових виконавців, які ще потребують музикознавчого аналізу.

ВИСНОВКИ

У бакалаврській роботі узагальнено процеси становлення та розвитку сучасної китайської популярної музики та обґрунтовано творчий внесок найвідоміших китайських популярних виконавців до музичного мистецтва сучасності. Реалізовані мета і завдання дослідження дають підставу сформулювати такі узагальнення.

1. На основі аналізу змісту популярної музики та її побутування конкретизовано, що популярне музичне мистецтво є одним з найбільш поширених видів музичного мистецтва у світі. Визначено, що саме популярна музика набуває особливої ролі у масовій культурі, що пов'язане, передусім, з її особливостями. Масове поширення інформаційних технологій створило передумови для поширення популярного музичного мистецтва у загальносвітовому масштабі, особливо, сучасного, яке сприяє поширенню мистецтва з національними традиціями. Значна кількість шанувальників популярної музики та комерційна успішність естрадних вокальних творів в сучасних умовах дозволяє стверджувати, що вивчення популярного музичного мистецтва різних країн є одним з найбільш актуальних напрямків мистецтвознавчих наукових пошуків.

2. Узагальнено становлення та розвиток китайської популярної музики в культурно-мистецькому дискурсі. Визначено, що процеси розвитку китайського популярного музичного мистецтва можна умовно об'єднати у послідовні етапи: етап раннього розвитку (перша третина XX ст.); етап обмеженого розвитку (з середини XX ст. до завершення Культурної революції); етап розквіту (остання чверть XX ст.); етап глобалізації (початок XXI ст.). Розвиток китайської популярної музики на кожному з названих етапів набув визначених особливостей, що пов'язані з культурно-історичними та суспільно-політичними умовами. Результати аналізу вказують, що аспекти періодизації процесів розвитку популярного музичного мистецтва КНР є актуальними, однак єдиний підхід в сучасному мистецтвознавстві наразі відсутній.

3. Диференційовано жанри китайського популярного музичного мистецтва. Класифіковано основні жанрові напрямки у китайській популярній музиці: «ює юй ге цюй», «Сібей Фен», «Сяо Цінсін», «Чжунго Фен» та інші, які ще набувають популярності у культурно-мистецькому просторі. Визначено, що провідним жанром китайської популярної музики ХХ ст. є масова пісня, на формування якої вплинули як китайська «нова музика» першої половини ХХ ст., так і радянські пісні. В сучасних умовах найбільшою популярністю користується «classical crossover», що розглядається як синтез складових класичної, популярної, рок- та електронної музики.

4. Обґрунтовано творчий доробок представників китайського популярного музичного мистецтва. Визначено, що одним із засновників китайської популярної музики є Лі Цзін Хуей, який як композитор творив у жанрах ліричної пісні та «шидайцюй». Його творчість значною мірою стала основою для створення нових стилів китайської популярної музики. Визначено, що сучасне китайське популярне вокальне мистецтво представлене, передусім, «китайським стилем», одним із засновників якого є автор і виконавець Чжоу Цзелунь. Його пісні набули популярності в усьому світі. Узагальнено творчий спадок відомих китайських виконавців Ван Фей, Лі Гуї, Лю Босін, Лю Хуаня, Дао Лана, Сюй Вея, Хань Лея, Са Діндін, Сюе Чжицянь, які значною мірою вплинули на розвиток як китайського, так і світового популярного музичного мистецтва.

Кваліфікаційне дослідження дозволяє на якісно новому рівні вирішувати проблему розвитку китайського популярного музичного мистецтва, але не вичерпує всі аспекти окресленої проблеми. Найбільш перспективними напрямками подальших досліджень у окресленому напрямку вважаємо дослідження музично-творчих взаємовпливів китайського популярного музичного мистецтва та українського; поглиблення вивчення мистецького спадку сучасних авторів-виконавців популярної музики з КНР.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. 279 с.
2. Бойко А. М. Виконавський стиль Лі Гуї в контексті розвитку естрадно-вокального мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 26–27 квітня 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2018. С. 115–116.
3. Бойко А. М. Вплив фольклорних і релігійних музичних традицій на естрадно-вокальне мистецтво Китаю. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук.конф. (Харків, 23–24 листопада 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2017. С. 350–351.
4. Бойко А. М. Жанрово-стильова динаміка розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва XX – початку XXI ст. *Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Одеса, 22–23 березня 2018 р.) / Міжнар. гум. ун-т, Одеса : МГУ, 2018. С. 115–117.
5. Бойко А. М. Китайське естрадно-вокальне мистецтво початку третього тисячоліття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 449–456.
6. Бойко А. М. Класичний кросовер як провідний стиль в європейському сучасному естрадному мистецтві. *Культурологічний альманах* : Випуск 2. Інноваційні технології в культурній галузі. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2016. С. 142–144.
7. Бойко А. М. Основні етапи становлення естрадного вокального мистецтва в Китаї. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня

2017 р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2017. С. 121.

8. Бойко А. М. Розвиток естрадно-вокального мистецтва у Китаї кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців* : матеріали XVII міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів (Харків, 23–24 березня 2017 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко____. Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 33–34.

9. Бойко А. М. Розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва в 1970–1990-х рр. : культурно-історичні та жанрово-стильові особливості. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 59. С. 90–100.

10. Бойко А. М. Розвиток стилю Classical Crossover в естрадному вокально-виконавському мистецтві. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Вип. 1 / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв / за ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2016. С. 18–21.

11. Бойко А. М. Становлення і розвиток естрадно-вокального мистецтва в Китаї в 1910–60 рр. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 223–231.

12. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки*. 2011. № 19. С. 70–77.

13. Бочаров А. Советская массовая песня. Москва : Сов. писатель, 1956. 218 с.

14. Валицкий В. «Культурная революция» в музыке. *Советская музыка*. 1970. № 8. С. 129–138.

15. Ван Лобинь – «коллекционер» народных песен Синьцзяна. URL : <http://russian.cri.cn/3072/2017/04/11/1s601590.htm>

16. Ван Пэйи. Китайская традиционная опера юэцзюй: история становления и тенденции развития. *Универсальное и национальное в культуре* : сб. науч. ст. / Белорусский гос. ун-т. Минск : Изд. центр БГУ, 2012. С. 276–279.

17. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМА України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.

18. Виноградова Е. В., Желуховцев А. Н. Китайская музыка. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 807–815.

19. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.

20. Го Найань. Современная музыка и наследие прошлого. *Культуры* : диалог народов мира. 1984. № 4. С. 65–71.

21. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.

22. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва : Изд-во Музыка, 1968. 676 с.

23. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 16 с.

24. Дрожжина Н. Музыкальное искусство эстрады как социокультурный феномен. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Мистецтвознавство. Архітектура. 2008. № 15. С. 41–49.

25. Дрожжина Н. В. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу. *Навчально-методичний посібник для студентів і викладачів вищих*

навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Харків : «Майдан», 2010. С. 1–42.

26. Зайцев В. П. Режисюра естради та масових видовищ. Київ : Дакор, 2003.

27. Кавун В. М. Художні особливості естрадного мистецтва України ХХ – початку ХХІ ст. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. № 19. С. 124–130.

28. Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 17 с.

29. Каяк А. Б. Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты : автореф. дис. ... доктора культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Гос. акад. нац. культуры. Москва, 2011. 58 с.

30. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке ХХ века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.

31. Конрад Н. И. Запад и Восток : статьи. Москва : Главное изд-во восточной литературы, 1966. 520 с.

32. Корнев П. К. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта. *Вестник СПбГУКИ*. 2013. № 3 (16) сентябрь. С. 75–78.

33. Королева Н. А. Первая мировая война и «Движение за новую культуру» в Китае. *Метаморфозы истории*. 2014. № 5. С. 43–55.

34. Коротков С. А. История современной музыки. Киев : Изд-во продюсерский центр LAV-studio ТОО ЦУИ «КИЙ», 1996. 293 с.

35. Кривцов В. А. Эстетическая мысль Древнего Китая (VI в. до н. э. – II в. н. э.) : автореф. дис ... канд. филос. наук / Институт философии академии наук СССР. Москва, 1963. 21 с.

36. Крушинский А. А. Стиль мышления древнего Китая: логико-методологический аспект. *Вопросы философии*. 2009. № 1. С. 104–108.

37. Лі Цін. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі : принципи роботи з поетичним текстом : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 234 с.

38. Ли Цин. Массовая песня в контексте песенной культуры советского периода. *Новые горизонты – 2017* : сборник материалов Белорусско-Китайского молодежного инновационного форума (2–3 ноября 2017 г.) в 2-х т. Минск : БНТУ, 2017. Т. 2. С. 122–124.

39. Ли Чуцай. История образования в период империалистической агрессии в Китае. Пекин : Изд-во народов, 1987. 629 с.

40. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Современный композитор, 1990. 335 с.

41. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2016. 213 с.

42. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : *монография по истории музыкальной культуры* Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.

43. Лю Гэ. Музыкальная культура современного студенчества КНР в зеркале педагогических экспериментов. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. № 113. С. 142–146.

44. Лю И. Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 233–246.

45. Лю И. Синтез поэзии и музыки в камерно-вокальной лирике Чен И. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2015. Вип. 44. С. 231–234.

46. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец.

17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Харків, 2015. 17 с.

47. Лю Сян-Ю. Краткая история китайского педагогического образования. Пекин : Изд-во народного образования, 1984. 175 с.

48. Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

49. Ма Да. Китайское массовое музыкальное воспитание в XX в. Шанхай: Изд-во музыки Шанхай, 2002. 353 с.

50. Мадешева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02. «Музичне мистецтво» / Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 23 с.

51. Мадешева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу : теорія і практика : *навч. посіб.* Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.

52. Малявин В. В. Китайская цивилизация. Москва : «Изд-во Апрель», 2000. 632 с.

53. Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів). Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 232–238.

54. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»; Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 38 с.

55. Мартынов Д. Е. Этапы интеллектуальной биографии Кан Ювэя (1858-1927). *Хора : журнал сравнительной философии и философской компаративистики*. 2008. № 2. С. 48-54.

56. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. Музыкальный современник. 1984. № 5. С. 5–17.

57. Михайлов Дж. К. Поп-музыка. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 392–396.
58. Михайлов М. К. К проблеме стилевого анализа. *Современные вопросы музыкознания*. Москва : Музыка, 1976. С. 115–145.
59. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 17 с.
60. Муратов М. М. Эстрада как феномен массовой культуры : автореф. дис. ... канд. философских наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Казанский гос. ун-т культуры и искусств. Казань, 2005. 19 с.
61. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
62. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
63. Непомнин О. Е. История Китая. XX век. Москва : Иститут востоковедения РАН, Крафт +, 2011. 736 с.
64. О китайской музыке: статьи китайских композиторов и музыковедов / сост., ред. Г. Шнеерсон. Москва : Гос. муз. изд-во, 1958. Вып. 1. 143 с.
65. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес : навч.-метод. посіб. Вінниця : Нова книга, 2013. 368 с.
66. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2014. Вип. 46. С. 267–275.
67. Польская И. И. Типологическая классификация современных исследований в сфере ансамблевой музыки. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецька держ. муз. акад. / ред.-упоряд. Т. В. Тукова, О. В. Скрипник. Донецьк : Юго-Восток ЛТД, 2004. Вип. 4. С. 184–193.
68. Рубец М. В. Влияние китайского языка на мышление и культуру его носителей. *История философии*. 2009. № 14. С. 111–122.

69. Рудаков Е. А. Рауль Юссон и его исследования. Певческий голос: исследования основных физиологических и акустических явлений певческого голоса : [пер.с фр.]. Москва: Музыка, 1974. С. 3–38.

70. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 203 с.

71. Са Диндин – восходящая звезда загадочного Востока : видео. URL : https://www.youtube.com/watch?v=pRLEEB2d_pk.

72. Самая Т. В. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження. *Культура України* : зб. наук. пр. / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 50–59.

73. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна акад. кер. Кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 199 с.

74. Сідлецька Т. Особливості масової музики як культурного й соціального феномена. *Українська культура* : минуле сучасне, шляхи розвитку. 2013. № 19. С. 133–138.

75. Симоненко Н. Ю. Особенности китайских нарративных песен в диахроническом аспекте. *Известия ВГПУ. Филологические науки*. 2015. № 2. С. 166–170.

76. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. *Музыка и современность*. 1965. № 3. С. 3–31.

77. Сохор А. Массовая песня. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. С. 476–477.

78. Сохор А. О музыке серьёзной и лёгкой. Ленинград : Музыка, 1964. 86 с.

79. Степурко О. Скет импровизация: школа Джонни Митчелл (би-боп и латино). Метод «ScatDrums» Боба Столова. Соло на джазовые стандарты. Москва : «Камертон», 2006. 76 с.

80. Сун Жуйлун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 200 с.

81. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ростов. гос. Консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2016. 29 с.

82. Тань Аошуан. Китайская картина мира: Язык, культура, ментальность. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 240 с.

83. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 231 с.

84. Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке*. 2008. № 3. С. 57–59.

85. Хоу Цзянь. Художественный мир китайской народной оперы : монография. Луцк ПДВ «Твердиня», 2010. 100 с.

86. Хуан Сяньюй. Мировоззренческие особенности музыкальной культуры и музыкального образования в Китае и России. *Теория и практика общественного развития*. 2015. Вып. 2. С. 105–107.

87. Хуан Сяньюй. Становление системы музыкального эстрадно-джазового образования в современном Китае : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» / Санкт-Петербургский гос. институт культуры. Санкт-Петербург, 2015. 19 с.

88. Цао Шули. Жанры камерно-вокальной музыки Китая периода Великой Культурной революции (1966–1976). *Управление в социальных и экономических системах* : материалы XIX междунар. научно-практ. конф. (Минск, 18 мая 2010 г.). 2010. С. 384–385.

89. Цзо Чженьгуань. Некоторые тенденции развития музыкальной культуры Китая 80-х гг. *Культура и искусство за рубежом*. Серия : Музыка. 1988. Вып. 3. С. 1–8.

90. Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 199 с.

91. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Санкт-Петербургская гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2010. 23 с.

92. Чжан Лу. Художественно-эстетические основы народно-песенной традиции Китая. *Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання* : зборнік навуковых прац удзельнікаў VIII Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 25-27 красавіка 2014 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Мінск, 2014. С. 174–176.

93. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.

94. Чэнь Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере «школьной песни». *Музыкальная культура народов мира*. 2014. № 1 (14). С. 10–13.

95. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1987. 23 с.

96. Шехтман Г. М. Ретроспектива естрадно-вокального виконавства XX століття (на матеріалі українсько-російської та німецької традицій) : автореф.

дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 16 с.

97. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. Москва : Гос. муз. изд-во, 1952. 252 с.

98. Ян Бохуа. Становление системы музыкального воспитания в общеобразовательных школах Китая: период Китайской республики (1912–1949). *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2008. № 82-2. С. 178–180.

99. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 20 с.

100. Classical crossover vs. Opera. URL : <http://www.classicalcrossover.co.uk/articles/blog/274-classical>.

101. Kloet J. China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and popular Music. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010. 255 p.

102. Matusitz J. Chinese rock and pop music: a semiotic perspective. *Asia Europe Journal*. 2008. № 7 (3). P. 479–490.

103. Steen A. Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and Its Cultural Connotations. *Pacific Affairs*. 2011. № 2. P. 354–355.

104. What is Classical-crossover? URL : <http://www.classicalcrossover.co.uk/help/utrophy-faq/142.html>.

105. 毕宇虹. 现代流行音乐中的古典浪漫元素 音乐时空. 2012 年. 第2 期. 第 55–56 页. (Бі Юй Хун. Китайські класичні та романтичні елементи в сучасній естрадній музиці. *Музичний час і простір*. 2012. № 2. С. 55–56.)

106. 波伊克·安1088 p{娜. 论中国歌手韩磊的演唱风格及艺术成就 艺术品鉴: 学术 期刊. 西安, 2018 年. 第21 期. 第 126–127 页. (Бойко А. Вокально-виконавський стиль та мистецька творчість китайського співака Хань Лея. *Еталон мистецтва* : зб. наук. пр. Сіань, 2018. № 21. С. 126–127.)

107. 王文英. 学堂乐歌的代表人物沈心工 文史杂志. 2008 年.第5 期. 第42–44 页. (Ван Венъ Ін. Творець шкільної пісні – Шень Сінъ Гун. *Культура та історія*. 2008. № 5. С. 42–44.)

108. 王国纯. 从“王洛宾”现象和“刀郎”现象看新疆本土歌曲创作传播现状 新疆艺术学院学报. 2006 年. 第1 期 .第 47–52 页. (Ван Го Чунъ. Феномен творчості Ван Лобіня і Дао Лана. *Журнал Сінъцзянського університету мистецтв*. 2006. № 1. С. 47–52.)

109. 王丽玲. 浅议汉民族文化思维方式与汉语 长春大学学报. 2005 年. 第 3 期. 第27–28 页. (Ван Лі Лін. Коротка розмова про вплив китайської мови на культуру та на мислення. *Вісник Чанчуньського університету*. 2005. № 3. С. 27–28.)

110. 王思琦. 当代语境中“时代曲”,“抒情歌曲”,“轻音乐”概念的使用与分析 天津音乐学院. 2006 年. 第2 期. 第 52–63 页. (Ван Си Ци. Аналіз понять «шидайцзюй», «легка музика», «лірична пісня» в контексті сучасної лексики. *Вісник Тяньцзіньської консерваторії*. 2006. Вип. 2. С. 52–63.)

111. 王永慧. 在传统文化中构筑流行音乐(周杰伦“中国风”歌曲解读) 音乐探索. 2010 年. 第3 期. 第74–76 页. (Ван Юн Хуей. «Побудова» в традиційній китайській культурі естрадної музики (аналіз пісень Чжоу Цзелуня в «китайському стилі»). *Музичні розвідки*. 2010. № 3. С. 74–76.)

112. 王鑫,赛雅拉 阿巴索夫,马草原. 新疆民族唱法的音色分析 新疆艺术学院学报. 2015 年. 第2 期. 第28–46 页. (Ванъ Сінъ, Сайяла Ебасофу, Ма Цао Юанъ. Аналіз сінъцзянських народних вокальних манер. *Сінъцзянський інститут мистецтв*. 2015. № 2. С. 28–46.)

113. 魏丹娇. 中国声乐作品的歌唱语言 大家. 2010 年. 第6 期. 第26-27 页 (Вей Данъ Цзяо. Вокальне мовлення у китайському вокальному творі. *Майстер*. 2010. № 6. С. 26–27.)

114. 魏潇潇. 李谷一的歌唱艺术特点大舞台. 2014 年. 第11 期. 第12–15页.
(Вей Сяо Сяо. Художні особливості співу Лі Гуї. *Велика сцена*. 2014. № 11. С.12–15.)
115. 郭云楠. 谈我国近代群众歌曲的创作 飞天. 2011 年. 第6 期. 第63–64页
(Го Юнь Нань. Бесіда про створення китайських масових пісень. *Летяче Небо*. 2011. № 6. С. 63–64.)
116. 管维良, 李禹阶. 中国历史与文化. 合著. 重庆: 重庆大学出版社, 1998 年. 482 页 . (Гуань Вей Лян, Лі Юй Цзе. Історія та культура. Чунцін : Видавництво Чунцінського університету, 1998. 482 с.)
117. 关黎, 张辉. 中国流行音乐的发展历程 音乐生活. 2007 年. 第3 期.第 74–75 页 . (Гуань Лі, Чжан Хуей. Розвиток китайської естрадної музики. *Музичне життя*. 2007. № 3. С. 74–75.)
118. 戴嘉枋. 李叔同的音乐观及其学堂乐歌创作 中国音乐. 2002 年. 第1期 . 第 1–4 页. (Дай Цзя Фан. Музичний світогляд Лі Шу Туна та його творчість в рамках шкільної пісні. *Китайська музика*. 2002. № 1. С. 1–4.)
119. 邓延炎. 中国古典元素在流行跨界音乐中的体现 包头师范学院学报 .2014 年.第33 期. 第 105–108 页. (Ден Янь Янь. Використання китайських класичних елементів в естрадному стилі класичний кросовер. *Журнал Баошаньського університету*. 2014. № 33. С. 105–108.)
120. 杜海燕. 川剧高腔唱法与民族唱法比较 作家. 2014 年.第2 期. 第 179–180 页. (Ду Хай Янь. Порівняння вокальної манери сичуаньської опери гао цянь та китайської народної манери співу. *Письменник*. 2014. № 2. С. 179–180.)
121. 懂小明.“西北风”是怎样形成的 天津音乐学院学报. 2013 年.第3 期.第 26–38 页. (Дун Сяо Мін. Як сформувався «північно-західний стиль». Вісник Тяньцзіньської консерваторії. 2013. № 3. С. 26–38.)
122. 荣志强. 试论刀郎音乐作品的艺术特色 才智. 2010 年.第32 期.第 149 页. (Жун Чжи Цян. Розмова про музику Дао Лана та його творчість. *Інтелект*. 2010. № 32. С. 149.)

123. 康伟. 试论跨界音乐的发展 时代文学. 2009 年. 第4 期. 第 134–135 页.
(Кан Вей. Роздуми про класичний кросовер. *Сучасна література*. 2009. № 4. С. 134–135.)

124. 被翻译成外语的中国流行歌曲. 电子资源存取方式:
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1618071582529025338&wfr=spider&for=pc>
(Китайські естрадні пісні, що були перекладні іноземною мовою. URL:
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1618071582529025338&wfr=spider&for=pc>).

125. 李谷一从艺 50 周年音乐会: (视频) 存取方式:
<https://www.youtube.com/watch?v=J5ZWXfRM3uA> (Концерт з нагоди 50-річчя
творчої діяльності Лі Гуї: відео. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=J5ZWXfRM3uA>)

126. 李罡. 中国流行音乐史. 上海: 上海音乐出版社, 2015 年. 404 页. (Лі
Ган. Історія китайської естрадної музики: *монографія*. Шанхай: Шанхайське
музичне мистецтво, 2015. 404 с.)

127. 李新宇,何健莹.广东粤语流行歌曲创作的肇始与兴起 星海音乐学院学
报. 星海音乐学院. 广州, 2016 年. 第4 期. 第 70–79 页. (Лі Сіньюй, Хе Цзянь Ін.
Особливості естрадної пісні юеською мовою. *Журнал Сінхайської
консерваторії*. 2016. № 4. С. 70–79.)

128. 李树琼. 刀郎音乐作品的艺术特点与影响分析 音乐创作. 2009 年. 第 2
期. 第 115–117 页. (Лі Шу Цюн. Музичні твори Дао Лана та їх художні
особливості. *Музична творчість*. 2009. № 2. С. 115–117.)

129. 林琳. “中国风”歌曲分析 南京师范大学学报. 2010 年. 第2 期. 第89–92
页. (Лінь Лінь. Дослідження пісень, написаних у «китайському стилі». *Вісник
Нанкінського педагогічного університету*. 2010. № 2. С. 89–92.)

130. 卢婷婷. 浅谈学堂乐歌 现代交际. 2010 年. 第10 期. 第 92–93 页. (Лу
Тін Тін. Бесіди про шкільні пісні. *Мистецтво неба та землі*. 2010. № 10. С. 92–
93.)

131. 刘蓉惠. 歌唱中汉语语言的处理方法 中国音乐. 2007 年. 第1 期. 第 159–164 页. (Лю Жун Хуей. Як застосовується китайська мова під час співу. *Китайська музика*. 2007. № 1. С. 159–164.)

132. 吕思勉. 中国通史: 专著. 昆明: 云南人民出版社, 2015 年. 388 页. (Люй Си Мянь. Загальна історія Китаю : *монографія*. Куньмін : Юньнаньське народне видавництво, 2015. 388 с.)

133. 梁茂春. 中国现代音乐. 上海: 上海音乐学院, 2004 年. 257 页. (Лян Мао Чунь. Китайська сучасна музика. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 2004. 257 с.)

134. 毛思秋. 略论黎锦晖的儿童歌舞音乐音乐创作. 2009 年. 第3 期. 第 107–108 页. (Мао Си Цю. Коротка дискусія про пісенно-танцювальні спектаклі Лі Цзінь Хуей. *Створення музики*. 2009. № 3. С. 107–108.)

135. 毛翰. 为《中国男儿》作者一辩? 武汉音乐学院学报. 2012 年第3 期. 第93–96 页. (Мао Хань. Хто є автором пісні «Людина з Китаю»? *Журнал Уханьської консерваторії*. 2012. № 3. С. 93–96.)

136. 毛鸿亮. 新疆风格流行音乐的发展历程: 硕士论文 新疆师范大学. 乌鲁木齐, 2011. 55 页. (Мао Хун Лян. Розвиток сучасної сінцзянської естрадної музики / Сінцзянський педагогічний університет. Урумчі, 2011. 55 с.)

137. 毛鸿亮. 当代新疆风格流行歌曲概况 雪莲. 2015 年. 第6 期. 第55–56页. (Мао Хун Лян. Сучасні естрадні пісні в сінцзянському стилі. *Сніжний лотос*. 2015. № 6. С. 55–56.)

138. 莫日根. 中国流行音乐现状及发展态势 黄河之声. 2015 年. 第3 期. 第 68 页. (Мо Жи Гень. Сучасна обстановка і тенденції розвитку китайської поп-музики. *Голос Хуанхе*. 2015. № 3. С. 68.)

139. 牛毅蓉. 李谷一歌唱艺术系列研究 音乐时空. 2012 年. 第3 期. 第26–27 页. (Ню І Жун. Вивчення характеристики співочого мистецтва Лі Гуї. *Музика у часі та просторі*. 2012. № 3. С. 26–27.)

140. 潘祖君. 流行歌曲创作中的“藏族音乐元素”探究 音乐探索. 2012 年. 第 4 期. 第 95–101 页. (Пань Цзу Цзюнь. Особливості втілення тибетської народної музики в китайській естрадній пісні. *Музичне дослідження*. 2012. № 4. С. 95–101.)

141. 彭一敏, 彭音来. 中国传统文化在流行音乐中的体现 大舞台. 2012 年. 第 11 期. 第 33–34 页. (Пен І Мін, Пен Ін Лай. Відображення традиційної китайської культури у популярній музиці. *Велика сцена*. 2012. № 11. С. 33–34.)

142. 彭潇霞. 维吾尔族流行歌曲的传播现状分析 大舞台. 2010 年. 第 6 期. 第 106–107 页. (Пен Сяо Ся. Дослідження сучасного поширення сінцзянських естрадних творів. *Велика сцена*. 2010. № 6. С. 106–107.)

143. 彭芳. 柯政和对我国音乐事业的贡献 当代音乐. 2005 年. 第 23 期. 第 124–125 页. (Пен Фан. Внесок Ке Чжен Хе у музичну індустрію Китаю. *Сучасна музика*. 2015. № 23. С. 124–125.)

144. 评罗夫. 也谈时代曲 人民音乐. 1981 年. 第 2 期. 第 64–73 页. (Пін Ло Фу. Також говорю про шидайцюй. *Народна музика*. 1981. № 2. С. 64–73.)

145. 谢丹. 浅论学堂乐歌的特点及意义 黄河之声. 2017 年. 第 4 期. 第 4–10 页. (Се Дань. Особливості шкільних пісень та їх призначення. *Голос Хуанхе*. 2017. № 4. С. 4–10.)

146. 刑硕. 新疆风格流行音乐探索 大舞台. 2011 年. 第 4 期. 第 61–62 页. (Сін Шо. Дослідження сінцзянського стилю естрадної музики. *Велика сцена*. 2011. № 4. С. 61–62.)

147. 苏丽. 浅析中国流行音乐的发展历程 北方音乐. 2015 年. 第 5 期. 第 8–10 页. (Су Лі. Аналіз процесу розвитку китайської естрадної музики. *Північна музика*. 2015. № 5. С. 8–10.)

148. 孙睿. 中国流行音乐史 (1917–1970) 北京 : 中国文联出版社, 2004 年. 341 页. (Сунь Жуй. Історія китайської естрадної музики (1917–1970). Пекін : Китайська культурна федерація, 2004. 341 с.)

149. 孙继南. 黎锦辉与黎派音乐: 专著. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007 年. 355 页. (Сунь Цзі Нань. Лі Цзінь Хуей і його композиторська школа : *монографія*. Шанхай : Видавництво Шанхайської консерваторії, 2007. 355 с.)

150. 薛瑞芝. 周杰伦流行歌曲的创作特征研究 戏剧之家. 2015 年. 第17 期. 第 56 页. (Сюе Жуй Чжи. Дослідження композиторської творчості Чжоу Цзелуня на прикладі його пісень. *Родина драми*. 2015. № 17. С. 56.)

151. 雪芝, 谷雨. 李谷一: 歌声飘过50 年 开心老年. 2012 年. 第9 期. 第12–15 页. (Сюе Чжи, Гу Юй. Лі Гуї: голос, що летить 50 років. *Щаслива зрілість* : щомісячний журнал. 2012. № 9. С. 12–15.)

152. 徐桥梁. “中国风”流行音乐艺术特征之探索—以周杰伦歌曲《青花瓷》为例 艺术品鉴. 2016 年. 第2 期. 第50–51 页. (Сюй Цяо Лян. Художні особливості естрадної музики, створеної у «китайському стилі» (на прикладі пісні «Зелена квітова порцеляна» Чжоу Цзелуня). *Еталон мистецтва*. 2016. № 2. С. 50–51.)

153. 熊华超. 浅析《我是歌手》韩磊音乐的传承 黄河之声. 2014 年. 第13期. 第30–31 页. (Сюн Хуа Чао. Аналіз пісень Хань Лея, що виконувалися у конкурсі «Я співак», в яких збережені національні традиції. *Голос Хуанхе*. 2014. № 13. С. 30–31.)

154. 肖通, 陈正博. 从《东风破》看方文山对宋词的接受 文学教育. 2017 年. 第7 期. 第186 页. (Сяо Тун, Чень Чжен Бо. За допомогою пісні «Східний вітер» спостерігаємо як Фан Вень Шань робить обробку віршів епохи Сун. *Літературна освіта*. 2017. № 7. С. 186.)

155. 天行健. 评方文山的《东风破》 词刊. 2007 年. 第8 期. 第40 页. (Тянь Сін Цзян. Оцінювання пісні Фан Вень Шана «Східний вітер». *Журнал віршів*. 2007. № 8. С. 40.)

156. 伍春明, 伍音菲. 民国时期上海流行歌曲的歌星演唱风格初探 齐鲁艺苑. 2009 年. 第6 期. 第60–66 页. (У Чунь Мін, У Ін Фей. Дослідження

вокального стилю виконання шанхайських естрадних пісень у період Китайської республіки. *Цилуський мистецький центр*. 2009. № 6. С. 60–66.)

157. 吴雅玲. 什么是“西北风歌曲”: 创作特征 文化对话. 2006 年. 第10 期. 第121 页. (У Я Лін. Пісні, що написані в «північно-західному стилі»: особливості виконання. *Вільні бесіди про культуру*. 2006. № 10. С. 121.)

158. 范文澜. 中国通史简编: 专著. 北京 : 人民出版社, 2010 年. 868 页. (Фань Венъ Лань. Збірник з загальної історії Китаю. Пекін : Народне видавництво, 2010. 868 с.)

159. 冯春玲. 黎锦晖流行歌曲创作的历史思考 星海音乐学院学报. 2007年. 第1 期. 第56–63 页. (Фен Чунь Лін. Роздуми щодо створення Лі Цзінь Хуесм естрадних пісень. *Журнал Сінхайської консерваторії*. 2007. № 1. С. 56–63.)

160. 何纯梁. “跨界音乐”对我国当代声乐艺术发展的启示. 人民音乐. 2011 年. 第11 期. 第38–39 页. (Хе Чунь Лян. Вплив класичного кросоверу на сучасне китайське вокальне мистецтво. *Народна музика*. 2011. № 11. С. 38–39.)

161. 蔡梦. 文革后期歌曲创作分析 中国音乐学. 2014 年. 第4 期. 第57–62 页. (Цай Мен. Аналіз пісні в період Культурної революції. *Китайське музикознавство*. 2014. № 4. С. 57–62.)

162. 蔡建东. 新疆流行音乐中维吾尔民歌的作用及意义探析 黄河之声. 2017 年. 第22 期. 110 页. (Цай Цзянь Дун. Значення уйгурської пісенного фольклору в сінцзянській популярній музиці. *Голос Хуанхе*. 2017. № 22. С. 110.)

163. 曹锡, 杨昕. 试论古典跨界音乐 人民音乐. 2010 年. 第10 期. 第84–87页. (Цао Сі, Янь Сін. Роздуми про феномен класичного кросоверу. *Народна музика*. 2010. № 10. С. 84–87.)

164. 邱其杰, 温琴. 试论新疆民族风格音乐对流行音乐的影响 – 以第一季“中国新歌声”为例 戏剧之家. 2017 年. 第1 期. 第62–63 页. (Цю Ци Цзе, Венъ Цинь. Розмова про вплив сінцзянського народного стилю на естрадну музику –

на прикладі в першого сезону конкурсу «Новий голос Китаю». *Родина драми*. 2017. № 1. С. 62–63.)

165. 邱树森, 陈振江, 林炳文. 新编中国通史: 合著. 福州: 福建人民出版社, 2001 年. 581 页. (Цю Шу Сень, Чень Чжень Цзян, Лін Бін Вен. Нова історія Китаю: Фуцжоу: Народне видавництво Фуцзянь, 2001. 581 с.)

166. 阙愚. 城市民族音乐学视角下的新疆维吾尔族流行音乐文化研究方法探析 音乐大观. 2014 年. 第1 期. 163 页. (Цюе Юй. Дослідження Сінцзян-Уйгурської естрадної музичної культури. *Музичний огляд*. 2014. № 1. С. 163.)

167. 瞿林东. 中国史学史纲: 专著. 北京: 北京师范大学出版社, 2010 年. 512 页. (Цюй Лін Дун. Огляд китайської історії: монографія. Пекін: Видавництво Пекінського педагогічного університету, 2010. 512 с.)

168. 陈顿. 萨顶顶. 唱着东方的神秘 中国文化. 2009 年. 第3 期. 第81–82页. (Чень Дун. Са Діндін: спів про східний секрет. *Китайська культура*. 2009. № 3. С. 81–82.)

169. 张红梅. 质朴豪迈的草原歌手—韩磊 思想工作. 2006 年. 第1 期. 第36页. (Чжан Хун Мей. Простий та мужній співак – Хань Лей. *Ідейна робота*. 2016. № 1. С. 36)

170. 张杰. 论汉语对中国传统思维方式的构建 社会科学战线. 2010 年. 第7 期. 第129–143 页. (Чжан Цзе. Розмова про вплив китайської мови на китайське традиційне мислення. *Соціальні науки*. 2010. № 7. С. 129–143.)

171. 张雁. 黎锦晖时代曲创作研究 牡丹江大学学报. 2011 年. 第8 期. 第64–67 页. (Чжан Янь. Дослідження шидайцюй у творчості Лі Цзінь Хуея. *Журнал Муданьцзянського університету*. 2011. № 8. С. 64–67.)

172. 赵培文. 中国流行音乐的两种趋势 人民音乐. 1986 年. 第8 期. 第7–8页. (Чжао Пей Вен. Дві тенденції в сучасній китайській музиці. *Народна музика*. 1986. № 8. С. 7–8.)

173. 郑凯. 中国流行音乐民主化模式研究—以“西北风”为例 中国校外教育. 2010 年. 第7 期. 第163 页. (Чжен Кай. Дослідження китайської естрадної музики

(на прикладі творів, створених у північно-західному стилі). *Китайська освіта*. 2010. № 7. С. 163.)

174. 朱国琳. 西部歌王王洛宾 文史精华. 1996 年. 第6 期. 第50–52 页.(Чжу Го Лін. «Король західної пісні» – Ван Лобін. *Сутність літератури*. 1996. № 6. С. 50–52.)

175. 邵红红. 中国流行音乐的发展历程探讨 音乐大观. 2013 年. 第8 期. 163 页. (Шао Хун Хун. Аналіз розвитку китайської естрадної музики. *Великий музичний огляд*. 2013. № 8. С. 163.)

176. 沈维琼. 刀郎歌词对民歌传统的承袭 伊犁师范学院学报. 2013 年. 第3 期. 79–82 页. (Шень Вей Цюн. Тексти музичних творів Дао Лана, в яких наслідуються традиції народних пісень. *Журнал Ілійського педагогічного університету*. 2013. № 3. С. 79–82.)

177. 尤静波. 中国流行音乐通论: 专著. 北京: 大众文艺出版社, 2011 年. 256 页. (Ю Цзін Бо. Введення до китайської естрадної музики : *монографія*. Пекін : Масова література і мистецтво, 2011. 256 с.)

178. 于瑞,席志武. 萨顶顶音乐创作的审美特征 艺苑. 2014 年. 第1 期. 95–98 页. (Юй Жуй, Сі Чжи У. Естетика музичної творчості Са Діндін. *Сад мистецтв*. 2014. № 1. С. 95–98.)

179. 杨汉伦. 熟悉的粤语流行歌曲. 香港: 香港教育局, 2009 年. 42 页. (Ян Хань Лунь. Ознайомлення з популярною піснею юеською мовою. Гонконг : Гонконгське управління освіти, 2009. 42 с.)

180. 杨召. 论古典跨界//安徽文艺. 2008 年. 第1 期. 第185 页. (Янь Чжао. Аналіз класичного кросоверу. *Аньхойська культура та література*. 2008. № 1. С. 185.)

ДОДАТКИ

Додаток А

Мистецька діяльність китайських композиторів у галузі популярного вокального мистецтва

Додаток А.1

Лі Цзінь Хуей (1891–1967)

Лі Цзінь Хуей зробив неоціненний творчий внесок у розвиток Редакторська робота, як і членство в «Музичному дослідницькому товаристві Пекінського університету», суттєво вплинула на подальшу композиторську та продюсерську діяльність Лі Цзінь Хуея.

Лі Цзінь Хуей поряд із композиторською діяльністю активно займався збиранням національного пісенного фольклору. Завдяки наполегливій праці митця вийшли у світ два збірники: 1) «Ноти для китайських народних інструментів» (до якого переважно увійшли твори, написані Лі Цзінь Хуеем) та 2) «Зібрання народних пісень». Ці збірники поділялися на окремі частини, кожна з яких була присвячена музиці різних провінцій. Окрім цього, в них були опубліковані окремі статті про європейську музику, зокрема, естрадного напрямку. Ці збірники не збереглися, але їх вагоме історичне значення для розвитку китайського музичного мистецтва є неоцінним [92].

«Золотим періодом» творчого шляху Лі Цзінь Хуея вважаються 1921–1935 роки, саме на які припадає найактивніша різнобічна діяльність митця як композитора, редактора газети та журналу, продюсера тощо. Згідно із наказом Міністерства освіти Китайської республіки у 1923 р. було надруковано «Новий шкільний підручник», призначений для вивчення китайської літератури, який містив велику кількість віршів, літературних творів, а також дитячих історій. Зауважимо, що цей підручник був одним із перших, виданих китайською загальнодержавною мовою (путунхуа) [170]. Лі Цзінь Хуей завжди прагнув працювати задля розвитку та процвітання своєї країни, тож популяризація єдиної загально китайської державної мови була дуже важливим кроком до цього [68]. Тому композитор починає створювати дитячі пісні на вибрані

поетичні та прозаїчні тексти саме із «Нового шкільного підручника». Саме так з'явилися перші твори у жанрі дитячої пісні, серед яких найвідомішими стали «Старий дідусь», «Дві маленькі кізочки», «Музика у небі», «Старий горобець», «Тигрєня, котре стукає у двері», «Квіти чотирьох пір року», «Квітка та метелик» та ін.

У 1921 р. Лі Цзінь Хуей стає керівником заснованого ним у Шанхаї оркестру, у якому використовувався як традиційний китайський (піпа, ерху, барабан гу, флейта ді) так і європейський (скрипка, віолончель та ін.) музичний інструментарій. Оркестр брав активну участь у чисельних міських концертах, де нерідко акомпанував виступам китайських співаків. Одним із найбільш насичених років «золотого періоду» є 1922 р., упродовж якого композитором було написано значну кількість музичних творів. Деякі доволі масштабні з них, основані на органічному поєднанні співу з хореографією, отримали назву пісенно-танцювальна вистава, або ж китайською ге у цю; (ge wu jiu; ge – «пісня», tiao wu, або wu – «танцювати», jiu – «вистава»). Найвідомішими з цих творів композитора є «Фея винограду», «Бідолашна Цю Сян», «Літній одяг». У цих творах, невеличких за своєю тривалістю, відчувається значний вплив китайського традиційного музично-драматичного мистецтва, насамперед пекінської опери («цзінцзюй»), найхарактернішою особливістю якої є синтетичність, адже в ній гармонійно сполучуються спів, драма, мовлення, хореографія, акробатика, фехтування, мистецтво кунг-фу та ін. Подібна синкретична взаємодія музики (вокальної та інструментальної) та хореографії спостерігається і в цих спектаклях [134]. З вищезазначених музично-танцювальних вистав Лі Цзінь Хуей згодом виокремилося чимало пісень, які полюбилися китайським слухачам, отримавши значне поширення та величезну популярність. Саме ці твори вважаються першими жанровими репрезентантами китайської естрадної пісні.

У 1927 р. Лі Цзінь Хуей засновує у м. Шанхай першу в країні «Китайську професійну вокально-танцювальну школу» та стає її директором. Окрім практичних уроків з вокалу та хореографії учні цієї школи мали змогу на

спеціально відведених лекційних заняттях знайомитися з досягненнями європейського музичного мистецтва як класичного, так й естрадного напрямів. Зазначимо, що упродовж 1920–1930 рр. митцем було створено значну кількість естрадних пісень, котрі знайшли широке розповсюдження як у Китаї, так і в інших азійських країнах (Сінгапур, Малайзія, Філіппіни), отримавши великий успіх у слухачів [11].

Наприкінці 1920-х рр. Лі Цзінь Хуей починає писати естрадні твори для дорослої аудиторії в жанрі сучасної пісні («шидайцую») [110]. Чжан Янь виділяє три головні принципи, яких дотримувався Лі Цзінь Хуей при створенні шидайцую: 1) доступність і зрозумілість для сприйняття та виконання, орієнтація на масову демократичну аудиторію; 2) синтез національних та західних музичних традицій; 3) опора на китайську класичну поезію [171, с 64]. Найвідомішими творами, написаними Лі Цзінь Хуеєм в жанрі шидайцую, є «Маленький дощик», «Долина персиків», «Пісня про продаж квітів», «Не можна зачинити», «Тече вода, падають квіти» та ін. [144].

У вищезгаданий період Лі Цзінь Хуей поряд із величезною композиторською, виконавською, музично-педагогічною та музично-організаційною діяльністю активно виступає й як продюсер, просуваючи насамперед творчість відомого в той час естрадного вокально-танцювального гурту «Яскравий місяць». З 1940 по 1949 рр. митець працює як автор музики до низки кінострічок на «Китайській кіностудії» (м. Чунцін).

Проведений аналіз композиторського доробку Лі Цзінь Хуея переконливо доводить інноваційний характер пісенної творчості митця та її жанрово-стильове багатство, він є фундатором цілої низки основоположних для цієї популярного музичного мистецтва напрямків, серед котрих особливе місце посідають такі, як пісенно-танцювальна вистава, дитяча пісня, сучасна пісня («шидайцую») та лірична пісня. У творах Лі Цзінь Хуея простежується значна опора на національно музичний фольклор, традиційну китайську оперу, іноземні (насамперед європейські та американські) мистецькі традиції, а також відчувається вплив китайської стародавньої музики та літератури.

Чжоу Цзелунь**Рис. 1. Чжоу Цзелунь**

Творчі досягнення Чжоу Цзелуня відомі не тільки в Китаї, а й у всьому світі. Причому його досягнення не закінчуються, адже він й надалі активно продовжує свою творчу кар'єру. Визначаючи суттєву культуротворчу роль цього митця, мистецтвознавець Бі Юй Хун надає такої оцінки: «Чжоу Цзелунь вважається одним із найбільш популярних сучасних китайських співаків не тільки в Азії, а і в усьому світі» [105, с. 55].

Як уже зазначалося, діяльність Чжоу Цзелуня значною мірою пов'язана зі становленням та розвитком китайського стилю. Дослідник Ван Юн Хуей, характеризуючи специфічну національну стильову атрибуцію пісенної творчості музиканта, зазначає: «Значна кількість пісень Чжоу Цзелуня являє собою найяскравіший приклад застосування китайського стилю» [111, с. 74].

Творчий доробок Чжоу Цзелуня складає понад 100 пісень, понад 20 авторських альбомів. Артист багаторазово брав участь у різноманітних концертах і шоу-проектах. Окрім цього, він є популярним як кіноактор, автор

музики до чималої кількості китайських кінофільмів, серед яких: «Шукати Чжоу Цзелуня» (2003 р.), «Хо Юань Цзя» (2006 р.), «Тянь Тай і кохання» (2013 р.) та ін., а також виконавець пісень, що звучать в них.

Серед пісень, написаних митцем у китайському стилі, найвідомішими стали: «Зелена квіткова порцеляна», «Східний вітер» [154], «Волосся як сніг», «Запах рису», «Ромашка», «Пробач», «Людина, що наслідує конфуціанство».

Однією із найпопулярніших пісень, створених композитором, є його легендарний хіт «Зелена квіткова порцеляна» (вірші Лі Цин Чжао в обробці Фан Вень Шана), що увійшов до альбому «Я дуже зайнятий» (2009 р.). Цей твір написаний на фрагмент тексту одного із віршів відомої поетеси епохи Сун (960–1279) – Лі Цин Чжао (1084–1155), який входить до її збірника «Ци Лунь».

Дослідниця Сюй Цяо Лян акцентує увагу на мелодійних особливостях даного твору, пов'язаних з необхідністю співати один звук на один ієрогліф [152, с. 51]. Виконання одного ієрогліфу на кожний звук робить пісню легкою для сприйняття і запам'ятовування.

Пісня «Східний вітер» (в текстовій обробці Фан Вень Шана) також створена Чжоу Цзелунем у китайському стилі. Як і в пісні «Зелена квіткова порцеляна», музиці «Східного вітру» притаманні спокійна плавна мелодія, що розвивається без широких інтервальних стрибків, широке застосування пентатонічного ладу, а також зіставлення звучання китайського (*ерху, гужчен, пина*) та іноземного (фортепіано, синтезатор, барабани тощо) інструментарію. В основу вербального тексту «Східного вітру» був покладені уривки з низки віршів визначних поетів епохи Сун (X–XIII ст.), а саме: вірш «Повільно розкажу. Шукаю-Шукаю» Лі Цин Чжао; вірш «Коли зав'яне весняна квітка та зайде осінній місяць» китайського імператора, поета та музиканта Лі І (937–978), вірш «Шпилька у формі феніксу» поета Лу Ю (1125–1210) [214, с. 40].

Дослідник Сюе Жуй Чжи акцентує увагу на тому, що митець використовує у своїх творах сучасну китайську та іноземну музику, які поєднує з літературними творами, що репрезентують китайську стародавню культуру. На думку науковця, це сприяє широкій популяризації цих пісень, у яких

втілюється глибокий зміст, а також віддзеркалюються справжні людські почуття та переживання. Як підкреслює Сюе Жуй Чжи, твори Чжоу Цзелуня користуються особливим успіхом серед китайської молоді [150, с. 56]

Однією з найяскравіших та найзапальніших пісень у композиторському доробку Чжоу Цзелуня є його твір «Хо Юань Цзя» (автор слів Фан Вень Шань). Ця пісня вперше прозвучала у популярному китайському кінофільмі «Хо Юань Цзя» (2006 р.), ставши його невід'ємним атрибутом. У цьому фільмі (також й у пісні) розповідається про реального героя – Хо Юань Цзя (1868–1910), який майстерно володів бойовим мистецтвом кунг-фу та став засновником шкіл кунг-фу (у Пекіні, Шанхаї, Тяньцзіні та ін.), де сам і викладав. У пісні «Хо Юань Цзя» простежується взаємодія елементів іноземної популярної музики (стилів реп та рок), китайського стилю національної естради, а також традицій пекінської опери цзінцзюй. Звернення до західної музики насамперед проявилось у застосуванні Чжоу Цзелунем вокальної манери у стилі реп, що, відповідно, позначилося й на інструментовці твору (так, в акомпанементі чутно яскраве соло бас-гітари, яке підтримують ударні інструменти). Китайський інструментарій у пісні репрезентують гучжен, ерху, піпа, бамбукова флейта ді, гонг, мідні тарілки. Особливий бойовий та рішучий настрій на початку твору створює звучання військових барабанів чжаньгу («zhan gu»; zhan zheng – «війна», «військовий», gu – «барабан»). Яскравим колоритним моментом є виконання Чжоу Цзелунем приспіву пісні у вокальній манері, притаманній пекінській опері. Артист високим, який нагадує манеру, характерну для амплуа хуа дань (хуа – квітка, дань – жіноче начало, тобто молода дівчина), яке в пекінській опері традиційно доручається чоловікам або дівчатам [16].

Вокально-виконавська манера Чжоу Цзелуня, здебільшого витримана в стилі поп-музики, характеризується проникливістю та щирістю у вираженні емоцій та настроїв. Це підкорює слухачів та дає можливість слухачам заспівати легкі для запам'ятовування, але дуже красиві мелодії з репертуару артиста. Тому авторські пісні Чжоу Цзелуня завоювали і продовжують завойовувати величезну популярність не лише у китайської аудиторії, а й у всьому світі.

Мистецька діяльність видатних китайських співаків**Рис. 2. Лю Хуань.**

Лю Хуань народився 26 серпня 1963 року у Тяньцзині, його вважають метром китайської поп-музики, його творчість користується величезною популярністю не лише в КНР але і за кордоном. Лю Хуань виконував пісні для багатьох телесеріалів і фільмів. Першу популярність йому принесла пісня «Молодий запал», що стала саундтреком до телесеріалу «Поліцейський в новому образі». Пісню «Ми з тобою» Лю Хуань виконав дуетом з британською співачкою Сарою Брайтман. У 2019 році почався сезон китайського музичного шоу «Singer». Особлива ця програма тим, що у ній змагаються не початківці, а відомі співаки (зокрема, в попередні роки виступали такі співаки як Джессі Джей (Великобританія), Дімаш Кудайберген (Казахстан) та інші). У 2019 році у шоу брали участь Крістіан Костров (Болгарія) та Поліна Гагарніа (Росія). Лю Хуан, виконавши власну пісню «Ніч», виграв перший епізод сезону 2019 року. Лю Хуань поєднує свою музичну кар'єру з викладанням історії західної музики в Пекінському університеті міжнародного бізнесу та економіки в Пекіні.



Рис. 3 Сюй Вей.

Китайський музикант Сюй Вей народився 21 липня 1968 року. Опановувати гру на гітарі почав у 16-річному віці. У квітні 1986 року він брав участь в своєму першому конкурсі для виконавців пісень під гітару в місті Сіань, і посів на ньому перше місце. Після написання своєї першої пісні, Сюй Вей відмовився здавати вступні іспити в університет і вирішив присвятити себе музиці. В кінці 1987 року, Сюй Вей вступив до лав армії, де працював в артистичній роті у військовому окрузі Шеньсі. Під час служби в армії Сюй Вей складав пісні, записував їх. У 188 році спробував себе в якості рок-музиканта. Сюй Вей демобілізувався з армії взимку 1990 року. Тоді ж він став відомим як один з найвидатніших гітаристів-авангардистів Сіаню. У 1993 році він заснував гурт «Fly». Через декілька років, Сюй Вей в своїх роботах показав себе динамічним артистом і став відомим за власний неповторний стиль. Він до цих пір пише і записує пісні в стилі рок, але в останні роки на його стиль суттєво вплинула і популярна музика. Музикант одружився в 1998 році на дівчині, з якою служив в армії в одній роті. Дві пісні з його другого альбому «Рік» - «Додому» і «Тепло» присвячені їй.



Рис. 4. Ван Фей

Співачка Ван Фей (Фей Вонг, англ. Faye Wong) є однією з найпопулярніших популярних співачок у Китаї. Вона народилася 8 серпня 1969 року в Пекіні в сім'ї гірничого інженера і оперної співачки, але свою кар'єру співачки початку тільки після переїзду у 18-річному віці в Гонконг. З 1985 по 1987 рік Ван Фей записала два альбоми, які в основному містили кавер версії пісень Терези Тенг. Незабаром Фей представили одному з керівників компанії Cineroly (в Європі відома як PolyGram), з якою Ван Фей уклала перший контракт. Cineroly переконали співачку взяти сценічний псевдонім Wong Jing Man, англійським еквівалентом якого було обрано ім'я Ширлі. В 1989 році Фей випустила свій перший комерційний альбом, який називався Shirley Wong. Реліз привернув належну увагу публіки, а пісня «However That Day» отримала статус хіта. У 1990 році було випущено ще два альбоми: «Everything» і «You're the Only One». Незважаючи на те, що у Ван Фей майже немає пісень англійською мовою, вона є популярною не лише в КНР, але й у всій Азії, а також на Заході. Більшість пісень Ван Фей співає на загально китайській мові (путунхуа). Також Ван Фей знялася в декількох кінострічках (зокрема, «Чунцінський експрес» і «2046» (режисер – Вонг Карвай).



Рис. 5. Сюе Чжицянь.

Співак, композитор і актор Сюе Чжицянь набув популярності у КНР після участі в шоу-талантів «Моє шоу» за виконання любовних балад, які саме через виконавця отримали сленгові назу – 薛氏情歌 («Балади Сюе»). У 2006 році Сюе Чжицяня було визнано найбільш успішним новим артистом року («відкриття року»). Музичний стримінговий сервіс «Spotify» назвав виконавця такми, що прослуховується найбільше, артистом з Китаю. В 2018 році хітом стала пісня «Дивак», яка вийшла на однойменному альбомі. Сюе Чжицянь як актор взяв участь у багатьох кінострічках (зокрема, «A Test of love adventure» (2016 рік), «What a day» (2017 рік), «Наша юність» (2017 рік).



Рис. 6. Лю Босінь

Народилася Лю Босінь в 1998 році в місті Чанша, провінція Хунань. З раннього віку цікавилася танцями й грою на фортепіано. В 17 років у Південній Кореї взяла участь у місцевому шоу талантів «K-pop Star 5», на якому посіла четверте місце. В 2018 році вже в себе на батьківщині брала участь у шоу «The Rap of China» де її пісня «Mulan» також посіла четверте місце. У тому ж році було випущено перший альбом «2029» виданий у КНР та США. 31 липня 2019 року China Music Industry Committee (Комітет Музичної індустрії Китаю) огласив переможців за результатами діяльності у 2018-2019 роках. Лю Босінь було визнано новим артистом року («відкриття року»). Твори у виконанні Лю Босінь є саундтреком до багатьох кінострічок та серіалів (зокрема, «Бойовий континент», що вийшов у ефір на каналі CCTV-8 у лютому 2021 року).



Рис. 7. Са Діндін

Діяльність популярної співачки, композитоа, хореографа і продюсера Са Діндін (справжнє ім'я Чжоу Пен) значною мірою вплинула на розвиток *тибетського стилю* китайського популярного вокального мистецтва. Са Діндін народилася 27 грудня 1984 року у м. Піндіншань, провінція Хенань. Її батько – етнічний китаєць (хань), а мати – монголка. У дитячі роки Са Діндін жила разом із своєю бабусею в одному із монгольських селищ. Ще в юному віці майбутня співачка проявила великий інтерес до тибетської культури, релігії, літератури, музики, танців тощо. Вона настільки захопилася їх досягненням, що навіть вивчила тибетську мову і санскрит. Професійну музичну освіту (за спеціальністю «Естрадний спів») Са Діндін отримала в Академії мистецтв Народно- визвольної армії Китаю (м. Пекін), де вона також опанувала гру на музичних інструментах – гучжен і морінхур (матюцинь) та композицію.

Однією із характерних особливостей стилю Са Діндін стала насамперед опора на музичні традиції (переважно, фольклорні) різних етнічних культур, котра знайшла яскраве втілення в її вокально-виконавській та композиторській

творчості, яка гідно репрезентує сучасне китайське мистецтво естрадно-фольклорного напрямку.

Творчий доробок артистки демонструє її намагання досягнути глибини китайської філософської онтології та буддистської релігії, а також широке звернення до таких тем, як звеличення китайської природи, висвітлення особливостей життя і побуту різних китайських етносів, їх музичного фольклору, культурних традицій, звичаїв тощо. Значний вплив на творчу діяльність Са Діндін здійснили світоглядні ідеї китайської класичної філософії [36]. Аналізуючи світоглядні засади творчої діяльності Са Діндін, китайські мистецтвознавці Юй Жуй та Сі Чжи підкреслюють: «У своїй творчості Са Діндін прагне поєднати музику з природою. Для неї музика виступає природною сутністю а, тому в її виконанні можна почути імітацію деяких природних явищ: велич гірських вершин, гірський водоспад, стрімкі потоки річок, легкий вітерець, а також імітацію звуків певних тварин та ін. Навіть окремі звуки зовнішнього середовища можуть надихнути співачку на створення нових образів, які отримують втілення у її музичних творах» [178, с. 96].

Серед найвідоміших хітів Са Діндін можна виокремити пісні «Усе росте» (музика Са Діндін, слова Гао Сяо Суна), «Мати в Небі» (музика Са Діндін на слова молитви Тибетського Євангелія), «Записка Небу та Землі» (автор музики та слів Са Діндін), «Бог запаху» (автор музики та слів Хе Сюнь Тянь), «Козеріг» (автор музики та слів Са Діндін), «Дун ба ла» (музика Чжан Хун Гуан, слова Чень Тао), «Квітка, що вільно росте» (музика Са Діндін, слова Пен Бо) та багато ін. Унікальною особливістю пісенного доробку Са Діндін є передусім її звернення до буддистської музичної культури й прагнення до її органічного поєднання з сучасною естрадною музикою. Одним із найяскравіших творів, написаних у цьому напрямку, є пісня «Усе росте» (музика Са Діндін, слова Гао Сяо Суна), створена у стилі буддистської мантри. Про це свідчить ряд особливостей, що є властивими для цієї молитви, наприклад, характер викладення змісту пісні (у якій йдеться про звеличення природи) збагаторазовим повторюванням тексту. Мелодико-інтонаційна сфера твору

вирізняється декламаційністю, що нагадує читання священного тексту мантри. У вокальній партії переважають мелодійний рух у межах нешироких інтервалів, а також характерне повторення останніх звуків у вокально-декламаційних реченнях. Ознаками сучасного естрадного трактування буддистської музичної традиції в пісні є наявність чіткого біту та звучання іноземного музичного інструментарію (синтезатор, ударна установка та ін.). Виконавська манера Са Діндін у цьому творі характеризується застосуванням однакового тембру голосу упродовж усієї пісні (із переважанням низьких обертонів), а також використанням специфічної гортанної вокальної манери співу. Зазначені особливості створюють враження атмосфери цілковитої медитативної відчуженості. Зауважимо, що за виконання даного твору Са Діндін у 2008 р. отримала престижну музичну нагороду «BBC Radio 3 Awards for Worlds Musik», що одразу ж принесло їй світову популярність.

Після цієї знакової події співачка багато гастролювала з концертними виступами по країнам Азії та Європи. Так, у 2010 р. Са Діндін відвідала майже увесь азійський регіон. Вона співала на великих концертних сценах і в Австралії, і у Новій Зеландії, а також виступала у таких європейських мегаполісах, як Париж, Мюнхен, Лондон, Амстердам та ін.

Окремо слід відзначити особливості застосування мов у творчості Са Діндін. Репертуар артистки містить твори, що лунають багатьма різними мовами, зокрема китайською, тибетською, англійською, а також на санскриті та рідкісній мові «лагу», котра була поширена на Соломонових островах (зокрема на острові Санта-Ізабель). Розглянута вище пісня «Усе росте» була виконана артисткою на санскриті, що є рідкісним явищем у китайському популярному вокальному мистецтві, особливо на сучасному етапі його розвитку.

Цікавим фактом є створення Са Діндін своєї власної унікальної мови, котрою вона виконує свої твори і яка є близькою до відтворення та імітації звуків китайської природи [109]. Звернення до цих образів допомагає артистці краще зануритися у атмосферу музики і більш виразно передати власні почуття та переживання. Яскравим прикладом застосування співачкою власної мови є її

відома пісня «Немолода людина біля річки Сілінь», написана й виконана у тибетському етнічному стилі з використанням специфічної горлової та гортанної техніки співу, носового призвуку та інших особливостей, що є характерними для традиційного музичного фольклору цього регіону. У пісні застосована імітація звуків природи – плеску води у річці та голосів тварин (наприклад, гірської кози та ін.), які прагне відтворити своїм голосом Са Діндін.

Створення і виконання Са Діндін пісень на власній мові також детерміновано бажанням співачки подолати мовний бар'єр, що заважає сприйняттю музики у різних країнах, та прагненням до її кращого розуміння.

У пісенних творах артистки широко застосовується цілий комплекс музичного інструментарію, у якому поєднуються різні інструменти: етнічні (морінхур, різні дзвони – лін, бо) та релігійні тибетські (шен, ручний барабан, ганді), традиційні китайські (цин, гучжен, піпа, китайська флейта, ерху, жуань), а також іноземні класичні (фортепіано, скрипка, віолончель) та електронні (синтезатор, електрична гітара, ударна установка) інструменти.

Вокально-виконавський стиль Са Діндін репрезентується широким застосуванням різних співацьких манер та прийомів, що насамперед обумовлено зверненням артистки до багатьох музичних культур. Окрім тибетської та монгольської (зокрема хумай) народних манер співу, вона також використовує китайську традиційну та європейську естрадну манери, які органічно поєднуються. В піснях Са Діндін трапляються такі типи звуковидобування, як мікст, фальцет, горловий та гортанний спів, а також різні види декламації (виконання мантр тощо), під час яких до звучання нерідко може додаватися носовий призвук та інші специфічні призвуки, що робить її спів унікальним та самобутнім. Характерним є й застосування артисткою таких вокальних прийомів, як йодль, а також значної кількості різної складної мелізматика, зокрема прийому «дянь гу чан фа» (нагадує мордент з подовженим звучанням останнього звуку, під час якого бажана наявність специфічного вібрато у голосі виконавця), що суттєво збагачує її спів.

Чень Дун, визначаючи особливості виконавського стилю співачки, надає загальну характеристику неповторного тембру її голосу, а також багатоманітних співацьких манер, які вона використовує: «Са Діндін є володаркою надзвичайного голосу, якому притаманні такі особливості, як чарівний срібний тембр, наявність широкого діапазону та ін. Але найголовнішим є те, що вона вміє надавати пісням особливого духу. Вона може співати естрадною, етнічною, китайською народною манерами співу, при цьому може швидко переключатися з однієї на іншу. Са Діндін може співати як легко й невимушено, ніби читає вірші, так й динамічно активно, немов бурхливе море. Вона може інтонувати чистим та ніжним голосом, що нагадує спів дитини; вміє імітувати звуки різних музичних інструментів тощо» [168, с. 82].

Са Діндін професійно оволоділа також хореографічною майстерністю. Переважна більшість її концертних виступів та відеокліпів супроводжується яскравими танцювальними постановками, у багатьох з яких можна побачити елементи буддійських релігійних ритуалів (поклони, медитація тощо). Особливої уваги заслуговує досягнення співачкою мистецтва китайського жесту, котрий слугує своєрідним вираженням емоцій та переживань виконавиці. Яскравим прикладом цього є відеокліп до пісні «Я мрію, щоб навесні прилетіла ластівка» (слова і музика Са Діндін).

Творчість Са Діндін загалом позначена тяжінням до синтезу різних, часто далеких одна від одної музичних та культурних традицій. Так, у деяких творах артистки – зокрема у пісні «Lucky day» («Щасливий день») – можна почути міксування елементів тибетської народної та рок-музики. Однією із найдивовижніших пісень у репертуарі співачки є твір «Щось як тінь слідує за Вами» (музика Са Діндін та Л. В. Бетховена, слова Са Діндін), в якому відбувається своєрідний діалог тибетської і європейської класичної музичних традицій (у середині твору використано перекладений китайською мовою фрагмент із знаменитої «Оди до радості», яка лунає у фіналі 9-ї симфонії Л. Бетховена). Таке парадоксальне поєднання принципово різних музичних культур можна вважати доволі вдалим та цікавим експериментом.