

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**  
**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ**  
**імені І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**ВАН ДУАНЬГУЙ**



**УДК : 781.43] : 784 : 78.071.2 (510+477)**

**МЕЛОС ЯК ПАРАДИГМА ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА:**  
**НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ КИТАЮ ТА УКРАЇНИ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Автореферат**

дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2019

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор  
**Шаповалова Людмила Володимирівна,**  
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор  
**Медведик Юрій Євгенович,**  
Львівський національний університет імені Івана Франка, завідувач кафедри музикознавства та хорового мистецтва

кандидат мистецтвознавства  
**Гіголаєва-Юрченко Вікторія Олександрівна,**  
Комунальне підприємство «Харківська обласна філармонія», солістка-вокалістка

Захист відбудеться «21» червня 2019 р. о 11 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції 11/13.

Автореферат розісланий « 20 » травня 2019 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент



Чернявська М. С.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Обґрунтування теми.** Експансія китайської вокальної музики в культурний простір України ще тільки починається, втім її поширення країнами світу позначено все більшим впливом процесів інтеграції та взаємопроникнення різних ментальностей в одну мультикультурну систему. Навчання студентів та аспірантів Китаю в Україні з мистецьких напрямів ставить перед музичною наукою стратегічне завдання – виявити механізми розуміння інонаціональної культури не тільки через соціокультурні та філософсько-світоглядні системи, а в першу чергу, через ментальні закони організації музики як способу духовного спілкування людей. Відтворення діалектики загального і специфічного в мистецтві вокального інтонування є практичною потребою спеціальних кафедр сольного співу та теорії музики і виконавського мистецтва (інтерпретології).

Як відомо, мистецтво звукообразного мислення визначає сутність інтонації, наділена складною природою: єдність системних рівнів організації музичного смислу (жанрово-мелодичної, ладо-гармонічної, метро-ритмічної, фактурно-тембрової мови). На першому місці по відтворенню інтонації як художнього цілого постає мелос, або мелодія.

У репертуарі китайських вокалістів представлена багата палітра пісенних зразків. Однак у музикознавстві існують «білі пляма» відносно специфічних особливостей мелодики та ритміки китайських пісень, з одного боку; а з іншого – слух розрізняє певні риси, які начебто споріднюють їх із фольклорною і професійною музикою інших національних культур. З одного боку, міцна опора на традицію національного пісенного фольклору; з іншого – європейська тонально-гармонічна система суверенно увійшла в практику китайських композиторів і освоєна ними на ґрунті національної інтонаційної мови (ширше – образної картини світу). Перед співаком постає проблема осмислення і практичного засвоєння «різномовних» зразків вокальної творчості китайських і українських композиторів у єдиний «інтонаційно-стильовий словник» сучасності.

Проблема *музики як універсальної мови* віднедавна починає зацікавлювати вчених на спеціальному предметному рівні. Однією з причин актуалізації інтегральних досліджень теорії музики – а вчення про мелос як парадигму музичного мислення відноситься до їх переліку – по об'єднанню різних «національних картин світу» у вокальній творчості стає тенденція до глобалізації культур. Пересічна людина переживає «культурний шок» від власного несприйняття чужої культури. Такого не відбувається у іншомовних музикантів-виконавців. Китайські співаки відрізняються унікальною інтуїтивною гнучкістю до сприйняття і втілення у своєму виконанні «чужих» національно-ментальних співочих стилів (італійського, українського, російського, айстро-німецького, англійського). Диференціація проблемного поля вокальної музики в мультикультурному художньому просторі ХХІ ст. як «адресна» допомога виконавцям-вокалістам, які навчаються в Україні, складає методологічне надзавдання музикознавства. Пізнання китайського мелосу та пісенної традиції – складової світової культури – входить в «герменевтичне поле» порівняльної інтерпретології.

Отже, постановку проблеми мелосу як парадигми вокальної музики ХХ століття обумовлено взаємодією складових музичного мистецтва в системі: **«вокальна творчість – вища музична освіта – теорія музики»**, стратегічно важливих для співаків – *homo cantor* – в Китаї та Україні на сучасному етапі розвитку. *Актуальність теми* дослідження розкриває новизна трьох позицій проблеми, а саме:

- наявність когнітивної ситуації навколо *homo musicus* у навколишньому світі, що визначається І. Земцовським як «людина серед чужих культур»;
- усвідомлення вокального мелосу як усталеної парадигми різних національно-пісенних традицій, що співіснують в синхронії;
- обґрунтування ролі вокального мелосу як універсального механізму в процесі контактів та інтегрального поєднання регіональних культур («Схід – Захід»), взаєморозуміння і «розширення свідомості» їхніх представників – виконавців-практиків і композиторів;
- уведення в науковий обіг маловідомого матеріалу національно-означених вокальних жанрів і стилів, що засвідчують єдність «каналів» музичного спілкування, мелосну природу мислення носіїв творчої практики як України, так і Китаю.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 7 від 28.01.2016 р.) та уточнено (протокол № 6 від 28.01.2019 р.). Її проблематика відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.).

**Об'єкт дослідження** – традиції вокального мистецтва України та Китаю як глобальна жанрово-стильова система.

**Предмет дослідження** – мелос як парадигма вокальної культури ХХ ст., що визначає динаміку її трансформацій у глибинних зв'язках із ментальними особливостями інтонування.

**Мета дослідження** – систематизувати уявлення щодо мелосу як парадигмального явища вокального виконавства України та Китаю на прикладах сучасної творчої практики в умовах мультикультурного обміну.

*Завдання* дослідження зумовлені логікою побудови концепції панмелосу і досягненням мети:

- надати аналіз існуючих музикознавчих концепцій мелосу, «відставання» якої від новітньої творчої практики можливо подолати на ґрунті синтезування форм академічної та традиційної культури в інтегральну теорію<sup>1</sup>;
- сформулювати дефініції теорії мелосу як інтегральної науки, яка вивчає ментальні закони інтонаційного мислення носіїв євро-східної вокальної «ойкумени» у виконавській практиці ХХІ ст.;

<sup>1</sup> Різновиди естрадної пісні та масової культури в дисертації не вивчаються.

- визначити парадигмальні зв'язки мелосу з іншими принципами музичної мови та виконавського мислення;
- розкрити стилістичну своєрідність китайської пісні як носія інтонаційного образу світу;
- виявити особливості музичної мови, що споріднюють китайську вокальну музику з українським фольклором;
- виявити звукообразні концепти мелосу як складової китайської картини світу в драматургії вокальних циклів українських та російських композиторів ХХ ст.;
- надати жанрово-стилістичний аналіз маловідомого твору Чжао Цзіпіна «Вісім пісень на давньокитайську поезію» для голосу та оркестру в аспекті трактування мелосу в умовах великої жанрової форми.

**Матеріал дослідження.** Розробка концепції, спрямована на відповідність теорії та практики сучасного вокального виконавства, обумовила вибір різножанрових зразків української та китайської творчості ХХ ст. Задіяні приклади мелодій, притаманні регіональній культурі Слобожанщини, зразки мелодики 30 китайських мелодій пісень як втілення національної картини світу (автентичних та авторських); маловідомі в музикознавчому обігу вокальні твори китайських композиторів ХХ ст. «Думи у місячну ніч» та вокальний цикл Чжао Цзіпіна «Вісім пісень на давньокитайську поезію» для голосу та мішаного оркестру і камерного хору. Для обґрунтування пантематизму задіяні типові зразки мелодій європейської та слов'янської культури (твори А. Шенберга, М. Лисенка, С. Рахманінова та ін.).

**Методи дослідження.** Вивчення мелосу як звуковисотного параметра музичного смислу в композиторсько-виконавській творчості спирається на комплексну взаємодію предметних дискурсів музикознавства: *історико-типологічний* – окреслює траєкторію екскурсів в минуле, в якому мелодія слугує «маркером» стилю епохи (бароко, романтизм, нео-стилі ХХ ст.); *семантичний* – розкриває символіку поетичних текстів, втілених в інтонаційній драматургії вокальних творів на слова Лі Бо і Ван Вей; *жанровий* – моделює типологічний зміст «інтонаційного образу світу» засобами вокального мистецтва; *структурно-функціональний* – стосується компонентів композиторського тексту (мелодика вокалу; ладо-гармонія і фактурно-темброві комплекси), об'єднаних у вищий художній синтез – стиль; *стильовий* – спрямований на виявлення індивідуального змісту усталених у вокальній музиці жанрових моделей (пісня, пісенний цикл, вокальна поема; кантата); *порівняльний* – допомагає усвідомити загальні закономірності структурно-семантичної організації мелосу в різних регіональних системах вокального інтонування та їхні специфічні відмінності.

**Теоретична база.** Серед провідних напрямів музикознавства, що не втратили методологічного значення для розширення теорії вокального мелосу (в тому числі, для аналізу зразків китайської вокальної музики) виокремлено наступні:

- *вчення про мелос* (Августин, Аристотеля, Б. Асаф'єв, М. Арановський, С. Григор'єв, Л. Дьячкова, В. Задерацький, Е. Курт, Л. Мазелья, М. Папуш, Е. Тох, В. Холопова, Д. Христов, Н. Степанська, Ю. Холопов, В.Цуккерман, С. Шип та ін.);
- *українське етномузикознавство і фольклористика* (Є.Гіппіус, С. Грица, А. Іваницький, К. Квітка, І. Мацієвський, Л. Новикова);

- *християнська традиція церковно-співочого мистецтва* (Д. Арабаджи, Н. Герасимова-Персидська, В. Зінченко, Ю. Медведик, І. Сахно, Я. Сорокер, Н. Успенський);
- *аналіз вокальних творів українських та російських композиторів* (Т. Булат, Ван Цзо, В. Васіна-Гроссман; О. Тюріна, Г. Хафізова, А. Хуторська);
- *теорія вокальних жанрів у композиторській творчості* (О. Белоненко, В. Васіна-Гроссман, Т. Жаркіх);
- *вокальне мистецтво Китаю* (Лю Хуей, Лі Сяопін і Сунь Децзунь, У Білін, Цзи Веньге, Цзин Сінлі, Цзильн Тельн, Цзинь Телінь, Цуй Дунфей, Ян Шугуан, Ма Цзяцзя);
- *національна картина світу та «інтонаційний словник» музики ХХ століття* (І. Романюк, І. Сніткова, Ю. Чекан).

**Наукова новизна отриманих результатів.** Завдяки вивченню загальнотеоретичних проблем мелосу у множинності його проявів у творчій практиці сучасної України та Китаю у музикознавстві *вперше*:

— констатовано «розширення» ліричної свідомості носіїв вокального виконавства на ґрунті систематизації усталених та впровадження національно-регіональних аспектів теорії вокального мелосу, яка моделює усі можливі жанрово-стильові прояви мелодичного мислення в єдиний, мультикультурний всесвіт вокального мистецтва;

— виявлено основні типи вокального інтонування як увиразнення мелосу музичної культури певного народу як національної картини світу (на ґрунті критеріїв жанрової своєрідності);

— визначено парадигмальні зв'язки мелосу з іншими принципами музичної мови, що узагальнює множинність проявів мелодії як феномена музичного мислення;

— окреслено трансформацію теорії мелосу як увиразнення класико-романтичної культури: від спадкоємності «генокоду» стародавніх національних піснеспівів України (думний епос, церковні співи) та вокальних та інструментальних архетипів культури – до пісенних зразків китайської професійної традиції;

— виявлено особливості мелосу як мови, що споріднюють китайську вокальну музику з фольклором інших народів;

— сформульовано дефініції теоретичного аналізу, що підтверджують ментальні закони інтонаційного мислення для виховання співаків – носіїв східноєвропейської культури у творчій практиці ХХІ ст.;

— розкрито музичну стилістику китайської пісні – репрезентанта «інтонаційного образу світу», «ключем» до розуміння якого постає *мелос як парадигма національного мислення*;

— надано порівняння звуко-образних концептів китайського та слов'янського мелосу «національний образ» і «китайська картина світу», завдяки категоризації їх проявів у драматургії вокальних творів в оригінальному жанрово-стильовому втіленні композиторів ХХ ст. (в тому числі, Китаю).

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у можливості використання напрацьованих матеріалів дисертації як додаткових джерел у навчальних курсах «Методика викладання вокалу», «Історія сучасної музичної

культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація» для аспірантів, магістрів і бакалаврів вищих музичних закладів України та Китаю.

**Апробація роботи.** Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях (всього 6): «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків, 9-11 грудня 2016); «Аналіз та інтерпретація як система пізнання музичного твору» (Київ, 1-2 квітня 2017); «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 7-10 грудня 2017); «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, 21-22 листопада 2017); «Сергій Рахманінов та Україна» (Харків, 28 березня); «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 19 травня 2018).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 5 одноосібних статей, з них 4 – у спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих та затверджених МОН України, 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «*Північна музика*» (Китайська народна республіка).

**Структура роботи.** Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (206 позицій), двох Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 200 сторінок, із них основного тексту 163 сторінки.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У Вступі обґрунтовано актуальність теми, визначені об'єкт, предмет, мета, завдання дослідження, охарактеризовано його методологічна та теоретичні засади; наукова та практична значущість отриманих результатів, наведені дані про апробацію, публікації та структуру роботи.

**РОЗДІЛ 1 «ВЧЕННЯ ПРО МЕЛОДІЮ. ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ. СУЧАСНИЙ СТАН. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ»** присвячений обґрунтуванню існуючої невідповідності форм прояву мелосу в новітній практиці межі ХХ–ХХІ століть та теорії, що переважно ґрунтується на класико-романтичних засадах та стильових нормах.

У підрозділі 1.1 «*Предметні реалії композиторської та співочої практики ХХІ століття*» розглядається матеріал неакадемічної традиції співу, який існує у синхронії у виконавських формах сьогодення. Зокрема на Слобожанщині китайський дослідник має справу з двома генетичними джерелами професійної музичної культури: пісенний фольклор і церковний спів. Виокремлено способи існування вокального мелосу в полікультурному середовищі: *сольний* (на прикладі фольклору пісенного зразка традиційної культури України); *багатоголосся* (підголоскове, гармонічне); *вокально-інструментальний* (на прикладі обробок мелодій китайських народних пісень та вокального циклу Чжао Цзіпіна для голосу та симфонічного оркестру).

Підрозділ 1.2 «*Музикознавчі концепції мелосу/мелодії: етимон, дефініції, предмет, функція, суб'єкт*» містить порівняльний аналіз існуючих теорій, присвячених смисловим явищам, що охоплюють поняттєве поле мелодії (за критеріями хронології написання та предметного кола).

Засадничою для розгляду прагматичних аспектів вчення про мелос у проекції на творчу практику загальноєвропейського культурного ареалу є концепція Ю. Холопова, який склав компендіум значень терміна й сформував дискурси його категоризації (етимологічний, функціональний та структурний, історико-типологічний та наукознавчий).

За генезою грецького слова «мелос» (гр. μέλος) приховано онтологічно-системну укоріненість численних явищ, через які мелос виявляє свою ліричну сутність: від монодії церковного культу та народнопісенних культур всіх народів – через тонально-гармонічний період розквіту мелодії в класико-романтичну добу Західної Європи – до трансформації мелодичних структур під впливом змін слухових уявлень композитора про онтологічну природу звука (*sonos'a*) та інтелектуалізації техніки письма (додекафонія, алеаторика, сонористика, в яких мелос унеможлиблювався).

Мелос – єдність слова, наспіву та ритму (Платон); інтервальний рух звуків (Аристоксен); вираження душевного стану людини (Гвідо д'Ареццо). Синонімом до мелосу Августин вживає термін «*modulation*», завдяки чому підкреслюється не лише наспів, але його природа рухомості за законами «величин часу та інтервалів». Лад та узгодження елементів ритму та ладу також входять у змістовне коло латинського терміна. Звідси фундаментальний зв'язок наукового осмислення мелодичних явищ; отже, мелос – це наявність *голосу, який співає* (спосіб музикування), *ритму*, який організовує час людської свідомості в процесі творення музичної думки, та *ладу* – міри, модусу (пізніше – гармонії як принципу єднання звуків за принципом числа).

За цими трьома параметрами слід розглядати специфіку мелосу у вокальних жанрах європейської традиції. І якщо ця закономірність музичного мислення є фундаментальною, то її буде віднайдено на іонаціональному ґрунті (наприклад, мелос китайської пісні).

Нарешті, мелос пов'язують зі способом світобачення людини (*homo credens*). Давні греки від початку назвали мелосом спів – *наспів* на слова ліричного вірша (на відміну від епосу, елегії та епіграми). Предметності душевного буття складають естетичні засади жанру. Вони, у свою чергу, чітко відбиваються на інтонаційній природі мелосу та зумовлюють жанрову семантику вокального твору (зв'язок із життєвою функцією) та специфіку мислення митця через вибір жанрової стилістики, обумовленої національно-характерністю культури, до якої належить творець мелосу.

У підрозділ 1.3 «*Лірична свідомість вокальної музики: жанровий аспект*» розглянуто естетичні засади мелосу як способу висловлювання в системі «Я (особистість Поета) – Ми (народ)».

Окремий інтерес становить порівняння лірики як складової народнопісенної традиції народу-нації (концепція Є.Гіппіуса) та лірики як родового «генокоду» європейської культури (концепція Г.Ф.Гегеля) Визначення жанру у фольклористиці (функція, реалізована в структурі) дає підставу вважати мелос жанровим архетипом музики як форми особистісного самовизначення людини в процесі творчої діяльності. За функцією мелос (спів) є увиразненням зв'язку людини з Богом-Творцем, який наділив її божественним голосом та навчив виробляти з природних



матеріалів музичні інструменти (звідси онтологічний зв'язок співу та інструментального супроводу).

За структурою мелос розрізняється за кількістю голосів та способом їх викладу (монодія, багатоголосся, поліфонія, декламація, рецитація тощо). Серед ліричних модусів вокальної музики, спричинених розвитком історії європейської традиції, виокремлюються пісенний, молитовний, наративний (оповідальний), ліро-епічний, рефлексійний, ораторіальний, кантатний, поемний, споглядально-пейзажний, філософський.

У висновках до розділу наголошено, що, попри провідну роль мелодики у музичному мистецтві останніх чотирьох століть, її вивчення залишалось у межах усталеної класико-романтичної доби. Більш того, всі напрацювання не склалися в самостійну наукову традицію, подібну, наприклад, до теорії гармонії або музичної форми, а були «розпорошені» за різними предметами аналізу музичного твору. З впевненістю можна говорити лише про індивідуальні дослідницькі проекти, присвячені індивідуальним митцям, розкриттю їх мелодичного стилю мислення: Б. Асаф'єв про мелодизм музики П. Чайковського, М. Арановський про мелодику Прокоф'єва», Л. Сергєєв про мелодику Стравінського в творах раннього періоду та інші. Констатуємо, що мелос, поза всяким сумнівом, осмислений як інтонаційне явище за багатьма параметрами: як правило, мелодія структурно окреслена і слугує «індикатором» тематичної значущості та неповторності. Саме мелодія синтезує семантичні та структурні рівні, при цьому спирається на логіку ладової та часової упорядкованості.

**РОЗДІЛ 2 «МЕЛОС КИТАЙСЬКОЇ ПІСНІ В СИСТЕМІ ВЗАЄМОДІЇ ФОЛЬКЛОРУ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ»** присвячений вивченню специфіки вокальної музики сучасного Китаю: від мелодій автентичного типу – до професійних жанрів великої форми (кантат, поема, вокальний цикл).

**Підрозділ 2.1 «Ладо-гармонічний зміст китайського мелосу (на прикладі зрізків у сучасній обробці для голосу і фортепіано)»** присвячений аналізу мелодичних структур китайського пісенного фольклору, їхніх ментальних засад (ладо-гармонія, звуковисотність, види розвитку).

Для європейського слуху ладова та гармонічна своєрідність китайського мелосу позначена (крім п'ятиступенного звукоряду, який надалі свідомо визначаємо терміном «ангемітоніка») синтезуванням елементів різних систем звуковисотної організації, які вже відомі в історії європейської музики: *архаїчна діатоніка; модальна система; тональна (функціонально-гармонічна) система; розширена тональність* (з досвіду музики межі ХХ – ХХІ ст.). Їхня взаємодія складає ладо-гармонічну специфіку народнопісенної традиції Китаю.

Гармонізація обраних мелодій відрізняється від оригіналу наявністю *авторства*; його увиразненням слугують, насамперед, ладо-гармонічні структури. Отже, китайський фольклорний матеріал може сприйматися слухом, який вихований на інших музичних традиціях, досить адекватно завдяки опорі на універсальні звуковисотні системи.

У підрозділі **2.2 «Ритмічні особливості китайської пісні: порівняльно-типологічний дискурс»** розглянуто загальні закономірності часової організації автентичних мелодій в жанрі обробки для голосу з фортепіано, «Мій колір», «Пісня

на воді», «Ніч в прерії» «Чудове місто Кан Дін», «Давно я тут не був» та ін. Найбільш простою виявилися ритміка «Пісні пастуха», хоча, вона відрізняється внутрішнім варіантним перетворенням одних і тих самих ритмоформул. Синкопи, зворотні пунктири сприяють маскуванню сильної долі та квадратності синтаксичних структур, у кінцевому підсумку створюючи дух імпровізації і свободи висловлювання. Окреслено такий важливий аспект теорії мелосу як жанрова приналежність, критерії інтонаційної мови за функціональним визначенням та тематикою (сольна пісня, багатоголосна пісня; чоловічий або жіночий спів).

У підрозділі 2.3 «*Чжао Цзіпін «Вісім пісень на давньокитайську поезію»* розглянуто жанрово-стильової атрибуції маловідомого у музикознавстві твору одного з провідних композиторів сучасного Китаю. Увага до тембру – одна з характерних рис композиторського стилю митця. Його прагнення до оригінальності в тембровому вирішенні драматургії твору призводить до поєднання в одній партитурі традиційних етнічних і європейських академічних інструментів. Такий творчий підхід розширює уявлення сучасного слухача про «інтонаційний образ» китайської картини світу, перш за все, за рахунок інструментально-тембрової аури твору.

Сюжетна лінія відсутня між частинами циклу, але, завдяки інтонаційним зв'язкам, «пунктиром» окреслено оповідь від імені Поета, який перебуває у вигнанні. Через його свідомість зображено картини суспільного життя, особисті почуття на тлі природних явищ, типових для сонорного ландшафту Китаю. Приваблює нетрадиційний виконавський склад: соло-сопрано в супроводі мішаного оркестру (що містить парні групи струнних і дерев'яних духових (без фаготів), а також арфу та ударні (великий барабан, трикутник, там-там). До них додаються традиційні китайські інструменти (*xiao*, *cymbals*, пайбан, ди-цзи, гучжен, піпа, що утворюють темброві пари). При розширеному інструментальному складі «Восьми пісень» – 20 різних інструментів (не рахуючи подвоєнь дерев'яних духових), які утворюють 5 тембрових груп – ні в одній з частин драматургії циклу вся «сім'я тембрів» не задіяна цілковито. Всі пісні, за винятком фіналу, за звучанням є камерними; втім у кожній з них представлено унікальний ансамбль.

Так, особливість експозиції вокального циклу зумовлена включенням пайбана, пізніше ді-цзи (№2), сяо, гучжен, піпи – в №3. Композитор залучає принцип чергування, не звертаючись до одних і тих самих тембрових груп у суміжних частинах: ударні (тарілки, трикутник, дзвіночки) звучать в №№ 2, 4, 7; дерев'яні духові (флейта, гобой, кларнет) в №№ 6 і 8. У кожній з восьми пісень-фрагментів задіяні нові темброві сполучення інструментально-сонорного звучання, складаючи наскрізний розвиток *поемної драматургії*, яку об'єднує *образ Поета*. Творчий синтез вокального та інструментального першоджерел характеризує органічна єдність національних та європейських принципів мислення, що становить перед виконавцями складні технічні та психологічні завдання, затребуючи досконало розвиненого слуху, оркестрово-тембрового і гармонічного ансамблю, тембрового діапазону і звуковидобування, асоціативного мислення, інтелектуалізму та інтуїції.

Привертає увагу епілог №8 «*Думи місячної ночі*» Лі Бо – «слово від Автора» в загальній драматургії циклу. Герой самотній на чужині; він шукає розради в своїх думках, у мріях про можливість щастя на батьківщині та знайти бажаний мир і

спокій. У заключній пісні циклу звукообразний концепт вокального циклу змінений: партію соло-сопрано замінено на камерний склад хору, що уособлює ідею єднання Поета зі своєю батьківщиною і спрямовує ліричну свідомість в епічну сферу. Таким чином, темброва драматургія циклу характеризує як камерний, так і оркестрово-хоровий спосіб мислення. Це дозволить не тільки проводити паралелі і з більш масштабними жанрами (зокрема, вокальною кантатою), а, врешті-решт, пояснити специфіку вокально-інструментальної символіки в творчості Чжао Цзіпіна через вплив принципу поємності, оркестрового мислення, обумовленої світоглядними реаліями «китайської картини світу».

Новизна результатів жанрово-семантичного аналізу обраного твору полягає у пошуку дефініції жанру вокальної поеми кантатного типу (в партитурі є партія хору). Серед критеріїв його стильової своєрідності – опора на оркестровий супровід, темброве варіювання кожної пісні циклу, наскрізна психологічна лінія – поємність, продиктована наявністю образу Поета, а також символізація поетичної та інтонаційної мови, культурний хронотоп наскрізної драматургії містить принцип історичної синхронії (поезія доби династії Тан та сучасний інтонаційний стрій із залученням інструментів європейської традиції – ознака метамови).

В цілому, констатуємо сформованість жанрової системи китайської професійної музики (від пісні як морфологічної одиниці мелосної форми – до вокально-симфонічної поеми) і високий рівень досконалості китайського мелосу як провідного способу самовираження людини, яка надихається красою Божого світу і опановує його (*homo creator*).

На функціонально-структурному рівнях організації проаналізованих пісенних зразків мелосу спостерігаємо тенденцію до синтезу національних та європейських принципів музичного мислення.

**РОЗДІЛ 3 «ЖАНРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ВОКАЛЬНОГО МЕЛОСУ В ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ»** складається з двох підрозділів, в яких пропонується аналіз мелосу як парадигми двох різних стильових моделей новітньої музики: романсу (солоспіву) на етапі його становлення в українській музиці 30-х років минулого століття та вокального жанру великої форми у творчості молодого Е.Денисова («друга хвиля авангарду»).

У підрозділі 3.1 «*В. Косенко: духовне буття ліричної свідомості українського романтизму*» міститься порівняльний аналіз жанру солоспіву в творчості фундатора української вокальної музики.

Досвід жанрово-стилістичного аналізу зразків української вокальної лірики, зокрема, солоспівів В.Косенка, що належать етапу становлення національної школи в першій третині ХХ ст., також виявив парадигмальні зв'язки пісенного мелосу пізньоромантичної стилістики. Обраний твір (1930) характеризує зрілий стиль композитора, який сформувався, з одного боку, під впливом європейського романтизму. З іншого – сутність українського *солоспіву* розкриває опукла пісенно-романсова інтонація, напоєна не тільки романтичним світосприйняттям, але якоюсь особистою щирістю, інтимною, цнотливою лірикою. Парадокс полягає в тому, що, хоча поезія О. Пушкіна втілена у «цілісній адекватності» (за А. Хуторською), і композитор віднайшов смисловий аналог поетичного першоджерела, однак при цьому музична семантика вокального твору В. Косенка не відповідає усталеним

уявленням про стилістику російського романсу, а належить новій інтонаційній системі – українському солоспіву. Твори В. Косенка в цьому жанрі належать до типу вільного художнього перекладу з узагальнено-жанрової адекватністю. Відбувається пересемантизація першоджерела за рахунок іноспільових чинників музичного втілення поетичних образів. Мелос і ритміка, фактурний виклад (втори, стилізація різних жанрових формул) свідчать про рідкісну красу вокального стилю В. Косенка, духовну силу і зрілості майстра української культури, яка, входячи в «слов'янський пісенний ареал», разом із тим ментально відрізняється від загальноєвропейської стилістики «сковородинівським кодом» («зведення ума в серце», сентиментальність, духовна сила).

### Підрозділ 3.2 «Е. Денисов: повернення мелосу в російський авангард»

Природа мелодики у вокальному творі Е. Денисова «Сонце інків» (1964) позначена рисами амбівалентності. Сама серія як основа звуковисотної концепції твору являє собою горизонтальний ряд, що має мелодичну природу, втім одночасно слугує витокком для мелодичної горизонталі (переважно в партії сопрано), і гармонічної вертикалі (інструментальні партії). Відштовхуючись від концепції П. Булеза, який в «Молотку без майстра» чергує суто інструментальні та вокально-інструментальні частини, Е. Денисов, разом із тим реалізує індивідуальну ідею. Вона полягає в тому, що в тематизмі інструментальних частин (I, III, V), композитор «розщеплює» структуру вихідного мелодичного ряду у пуантилістичному розсипу коротких, розірваних у часі та фактурному просторі коротких мотивів (представлених репетиціями одного тону або широкими, підкреслено «амелодичними» стрибками). На першому плані у них постає енергія дробних ритмів, остинатної ритмічної пульсації шістнадцятими (*staccato*).

У вокальних частинах кантати (II, IV, і частково VI), навпаки, розкривається потенціал *серії як мелодичної лінії*, яка доручається сопрано. Якщо в «Печальному бозі» (II ч.) вона часто «надломлюється» в речитативно-декламаційних або мовних репліках (*parlando*, т. 12), то в «Червоному вечорі» (IV ч.) серія постає матеріалом для виразної вокальної кантилени. Трактвана як мелодія, серія слугує основою не тільки партії сопрано, але й драматургічним підґрунтям усієї частини, на яке «нанизуються» і якому підпорядковуються інструментальні голоси-лінії (*Fl, Vn, Vc*). Як наслідок, мелодія сопрано виконує формотворчу функцію, організує процес розвитку і стає носієм стабільного компонента композиції, тоді як інструментальні голоси уособлюють мобільність, підкреслену «неточною» нотацією та елементами алеаторного письма.

У фіналі (VI ч. «Пісня про пальчик») композитор пропонує новий стилістичний синтез. Він поєднує тематизм ритмічної природи (який панував у I, III, V чч.), загострюючи його за допомогою нових носіїв ритму (малий барабан, хор читців), і насичує вокальну партію яскравим мелодизмом (із рисами пісенності), водночас відмовляючись від строгої регламентованості серійного ряду. Так драматургія циклу «Сонця інків» будується на контрасті концентрації мелодичної енергії в вокальній партії з її «дисперсією» в інструментальних. Точкою «перетину» – взаємодії обох учасників музичного спілкування – стає своєрідний обмін тематичним матеріалом, імітації («відлуння»), в які сопрано переважно вступає з темброво спорідненими флейтою та скрипкою (зокрема, в IV ч.).

У **ВИСНОВКАХ** доведено, що множинність форм мелосу в контексті жанро-стильового «ландшафту» вокальної музики сьогодення існує в історико-культурній синхронії, а мелос постає як стабільний компонент у мультикультурному часопросторі.

Спорідненість «ліричного Всесвіту» вокальних жанрів євро-китайської та слов'янської культур полягає в єдності предмета відображення – це відношення людини та оточуючої реальності як *Краси*, яка увиразнює духовні сутності світу (Бог, Природа, Любов). Специфіка мелосу як парадигми вокального мислення зумовлена відмінністю способів художнього втілення ідеї Краси в музиці через загальну систему національно-характерних інтонацій – так званій «інтонаційний словник» (Б. Асаф'єв). Ці усталені національні проспівані «ментальності» національної психології душі містяться у ладовому і звуковисотному чинниках мовної організації, а також у синтаксисі, зумовленого вербальною мовою (часовий фактор)<sup>2</sup>. Відрізняються лише семіотичні механізми смислотворення мелосу вокальних жанрів: те, *яким чином* автор будує текст свого духовного повідомлення людям. Смысл інтонаційно-відтвореної інформації про красу духовного світу залишається універсальним для всіх, хто цінує мову музики (поза впливами національної мови вербального спілкування).

Для європейського слуху ладо-гармонічна своєрідність китайського мелосу позначена синтезуванням різних елементів, що усталені в європейській системі звуковисотної організації. Зокрема, визначено такі системи: *архаїчна діатоніка; модальність; функціонально-гармонічна тональність; розширена тональність* (з досвіду композиторів межі ХХ – ХХІ ст.). Їхня взаємодія складає стилістичну забарвленість пісенної спадщини сучасного Китаю.

Гармонізація репрезентованих мелодій відрізняється від оригіналу якістю *авторства*: його втіленню слугують, насамперед, загальноєвропейські ладо-гармонічні структури, до яких адаптовані національно-відмінні осередки. У такий спосіб китайський фольклор може сприйматися слухом, який вихований в інших музичних традиціях, цілком адекватно, завдячуючи опорі на універсальні для всіх культурних мов звуковисотні системи (ладові архетипи).

Виявлено закономірності часової організації китайської пісні. Відзначається, що найбільш характерними ритмоформулами є «восьма – дві шістнадцяті», пунктир, група з чотирьох шістнадцятих. Заліговані ноти, синкопи, зворотні пунктири сприяють вуалюванню сильних долей і квадратності синтаксичних будов, створюють дух імпровізації і свободи музичного висловлювання. Ліро-епічний устрій семантики китайських пісень залежить не тільки від мелосу, але й ритміки. Інтерваліка відрізняється варіативним поєднанням висхідної терції (секунди) і низхідної кварта, висхідної терції і висхідної секунди, двох стрибків підряд і плавного руху в одному напрямі.

Порівняльний аналіз ритмічних структур обраних мелодій доводить наявність музично-мовних універсалій, властивих тою чи іншою мірою всім традиційним культурам світу.

<sup>2</sup> Наприклад, для європейського слуху незвичними є асиметричні структури 4+7; 2+3; 5+4 (у співвідношенні інструментального і вокального звучання); що зумовлюють пластику китайського мелосу. Лише на завершених драматургічного розвитку будови типу 2+2 складають пісенну форму.

Надано дефініцію жанру «вокально-інструментальна поема» на прикладі твору Чжао Цзіпіна «Вісім пісень...», що свідчить про синтез принципів національної традиції («китайської картини світу») і європейського мислення. Це ставить перед виконавцем не так технічні проблеми (тип дихання, широта тембрового діапазону, віртуозність у поєднанні з камерністю), скільки надзавдання стильової інтерпретації – розуміння і відтворення духовної глибини музично-поетичної символіки. Знайомство з новим твором китайського майстра розширило уявлення про межі інтонаційного образу як моделі світу – *духовної реальності, в якій діють закони спілкування людей з різною культурною ментальністю* для розуміння «свого-чужого» за допомогою мелосу як *звукообразної парадигми, що «збирає» всі інші смислообрази (темброві асонанси та асоціації) в єдину метамову для подолання етнічних кордонів.*

Отже, вокально-симфонічна поема – це такий спосіб художнього моделювання світу, при якому єдність часопростору в розмаїтих картинах-фрагментах душевно-духовного буття людини виявляється завдяки присутності Поета як наскрізного смислообразу, який уособлює ліричну свідомість разом з історією свого народу, актуалізуючи тим самим свою причетність до великого хронотопу культури (Минулого), який утривалений в Теперішнє. В результаті драматургія поемного типу увиразнює специфіку ліро-епічного бачення світу.

У контексті вчення про мелос вивчення розмаїття жанрів вокальної творчості складає подальшу перспективу дослідження. Інший аспект збагачення теорії панмелосу надає звернення до різних «картин світу» європейського та східного ареалу пісенної та інструментальної творчості (якщо вони є актуальними «живими текстами» культуру та складають репертуар сучасних співаків). Тож зв'язок теорії і практики різних національних традицій вокального мистецтва ХХІ століття під егідою спілкування та творчого діалогу – довготривале надзавдання інтерпретології.

### **СПИСОК ДРУКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:**

1. Ван Дуаньгуй. Ладо-гармонические особенности мелоса китайской народной песни (на примере обработок для голоса и фортепиано). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип.49. С.100-115.

2. Ван Дуангуй. Пересемантизація поезії О. Пушкіна в творчості В. Косенка на прикладі «П'яти романсів» ор. 20. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип.50. С.89-102.

3. Ван Дуангуй. Ритмические особенности китайской песни (на материале современных обработок мелодий для голоса и фортепиано). *Традиції та новації в архітектурно-художній практиці*. 2019. № 1. С.53-58.

4. Ван Дуангуй. «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. Вип.52. С. 53-70.

5. 王端贵。抒情诗作为世界音乐的认知方法。观《静夜思》比较东西方音乐语言的应用。北方音乐。 2019。1(361)。С. 243-250。(Ван Дуаньгуй. Лірична поезія як когнітивний метод в світовій музиці: розгляд «Роздумів тихої ночі» для порівняння східної та західної музичних мов. *Північна музика*. 2019.1 (361). С.243-250).

## АНОТАЦІЇ

**Ван Дуаньгуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України та Китаю.** Кваліфікаційна наукова праця. Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків, 2019.

Дисертація присвячена теоретичному обґрунтуванню множинності форм прояву мелосу у вокальній музиці ХХ ст. Існуючі виконавські практики охоплюють ойкумену мелодичних структур від «живого тексту» традиційного виконавства України та духовних піснеспівів (на матеріалі Слобожанщини) до китайського мелосу автентичних та сучасних зразків професійної музики Китаю. Порівняльний аналіз різножанрових і різностильових проявів мелосу як феномена звукообразного мислення та аналітична апробація теорії пан мелосу дозволили визначити теорію мелосу парадигмальним дискурсом сучасної інтерпретології.

Доведено, що усталені уявлення про сутність мелодії класико-романтичного стилю дещо нівелюють національну характерність регіональних форм пісенності. Функціонально-структурні параметри мелосу поглиблюють жанрово-стилістичну амплітуду за рахунок традиційних (фольклорних та церковних) форм виконавства; їхня ліро-епічна свідомість впливає на стан жанрово-стильової системи вокальної музики та постає як мультикультурний феномен, в якому зразки китайського та слов'янського виявляються спорідненими. Виявлено загальні мело-формули, ладові та ритмічні структури на тлі національно-означених відмінностей.

Окремим дискурсом мелосу постає жанрова трансформація вокальних форм у творчій практиці ХХ ст., коли відбувається оновлення композиторського письма, і складається враження, що мелодію як смисл музики «втрачено». Матеріалом обґрунтування гіпотези слугують мелодії українських та китайських пісень, а також зразки вокальної кантати, циклічна драматургія якої у творчості Е.Денисова та Чжао Цзіпіна (у порівнянні з традицією «Gurre-Lieder» А. Шенберга) позначена оновленням за рахунок ліро-епічної свідомості (вплив поемного жанру).

Представлений корпус зразків вокальної музики інтегрує мелос китайської і слов'янської традиції в їх єдності як мультикультурний феномен, який відповідно має вивчатися як усталена парадигма.

**Ключові слова:** мелос, мелодія, ладогармонія, пісенна традиція, китайська народна пісня, мело-формула, ритмо-формула, солоспів, жанрова трансформація, лірична свідомість.

**Ван Дуньгуй. Мелос как парадигма вокального искусства: на материале творческой практики Украины и Китая.** Квалификационная научная работа. Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. Харьковский национальный университет искусств имени И.П.Котляревского, Харьков, 2019.

Диссертация посвящена теоретическому обоснованию множественных форм бытования мелоса у вокальной музыки XX в. Сравнительный анализ разностилевых проявлений звукообразного мышления позволил считать мелос парадигмальным дискурсом современной интерпретологии. Существующие исполнительские практики охватывают ойкумену мелоса от «живого текста» традиционной песенной культуры и духовных песнопений (на материале Слобожанщины) – до китайского мелоса в аутентичных и современных формах профессиональной музыки Китая.

Выявлены общие мело-формулы, ладовые и ритмические структуры, имеющие функциональное сходство на фоне национально-стилистических отличий. Позиции теории мелоса расширяются за счет жанрово-стилевой амплитуды традиционных форм исполнительства. Лиро-эпическое сознание носителей мелоса в китайской традиции влияет на восприятие и понимание специфики жанрово-стилевого «ландшафта» европейской (славянской) традиции.

Отдельный интерес изучения мелоса представляет жанровый синтез вокальных форм у творчестве композиторов XX в. А. Шенберга, Э.Денисова, Чжао Цзипина (от миниатюры – до вокально-симфонической поэмы). Представленный корпус вокальной музыки интегрирует мелос китайской и славянской традиции в их единстве как мультикультурный феномен, который, соответственно, должен изучаться как устойчивая парадигма.

**Ключевые слова:** мелос, мелодия, ладогармония, песенная традиция, китайская народная песня, мело-формула, ритмо-формула, солоспив, жанровая трансформация, лирическое сознание.

**Wang Duangui. Melos as the paradigm of the vocal art: on the material of the creative practice of Ukraine and China.** Qualifying scientific work. Manuscript.

Thesis for the degree of a Candidate of Art History (Doctor of Philosophy) on specialty 17.00.03 – Musical Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv, 2019.

The present dissertation is devoted to the substantiation of the plurality of forms of the manifestation of melos in the vocal music of the 20th century, and on this basis – to the rethinking of the theory of melos. The set goal (the comparative analysis of the multi-genre and multi-style manifestations of melos as a phenomenon of the sound-and-image thinking) and its analytical testing allowed determining the theory of melos by the paradigmatic discourse of the modern interpretation.

The existing performing practices cover the oikumene of melodic structures from the "living texts" of traditional performances, spiritual songs singing (based on the material from the Slobozhansky region) to the Chinese melos of authentic and contemporary samples of the professional music of China, which are combined in the



sonology of the artistic environment, and can form the repertoire interest of the singer as "the person among other cultures" (according to I. Zemtsovsky).

It has been proved that the established notions about the essence of the melody of the classical-romantic style somewhat offset the national character of the regional forms of singing. The functional-structural parameters of melos deepen the genre-and-style amplitude due to the traditional (folk and church) forms of the performance; the lyrical-epic consciousness affects the state of the genre-and-style system of the vocal music and appears as a multicultural phenomenon, related to the Chinese and Slavic mentality. The general melodic formulas, fret and rhythm structures, along with the nationally defined differences, have been revealed.

In the last third of the twentieth century, music science has developed a steady interest in the musical folklore of different countries, including those of non-European cultures. In the post-Soviet space, the fundamental studies of musical rhythm belong to V. Kholopova. For Chinese vocalists who perform authentic song produce as a mandatory component of the professional education in China and who popularize it in Ukraine, the theoretical and *methodological substantiation of the metro-rhythmic features of the national song tradition* in the context of the common European system of intonation-figurative thinking and music perception is relevant. In the national musicology a great experience of analytical studies in the field of melody and rhythmic has been accumulated, melodic-rhythmic models characteristic of folklore and professional music have been identified. As early as 1906-1907, studies by F. Kolessa, an outstanding scientist, folklorist and composer, were published, and they were on the rhythm of Ukrainian folk songs. The object of study is the Chinese song tradition, represented in the repertoire of contemporary performers; the subject of study is the rhythm features of the Chinese folk song in its relations with other features of vocal intoning. Chinese songs are not characterized by complex or variable sizes. According to the results of a comparative analysis of the selected samples, it has been revealed that the lyrical and epic character of Chinese songs depends not only on tempo, but also on rhythm. The interval is distinguished by a variable combination of the segments of the major and minor pentatonic: the ascending third (m.3; b.3), seconds (b.2) and the descending quart (part 4); two jumps in a row in one direction.

An analysis of the genre-dramaturgical patterns in a poorly studied composition by the Chinese composer Zhao Jiping "The Eight Songs" (2011) has been proposed. The relevance of the topic and the novelty of the received results of the genre-semantic analysis of the chosen vocal cycle are concluded in the search for the definition dictated by the artistic concept of its author – a cantata-type vocal poem (a small choir is introduced into the score). Among its criteria there are reliance on the orchestral accompaniment, the timbre variation of each song of the cycle, the poetry dictated by the presence of the image of the Poet, the symbolization of the poetic and intonation language, the cultural chronotope uniting the Time of History.

The vocal-instrumental synthesis in the poem genre, identified in Zhao Jiping's "The Eight Songs", is characterized by the organic interaction of the national and European principles of musical thinking. The performers are faced with complex technical and psychological tasks that require a developed orchestral-timbre hearing, intellectualism and associative thinking. A vocal-instrumental poem is a way of modelling spiritual reality, in

which the unity of time and space is manifested due to the poetic text, in which the integral sense-image of the Poet acts, personifying the sound-like concepts of the culture of its time and the history of an entire people (“national view of the world”), their “inclusion” into the musical chronotope of the 21st century.

A separate discourse of the theoretical rethinking of melos is the genre transformation of vocal forms and melodic structures in the creative practice of the 20th century, when there is a radical renewal of the composer's writing, and the impression is that the melody as the meaning of music is "lost." The material of the justification of the hypothesis is the melodies of Ukrainian and Chinese songs (the "gene-code" of melos) and samples of the great form (the cycle described as the "vocal cantata"), the drama of which in the works by E. Denisov and Zhao Zipin as the representatives of the "avant-garde" in the reading of the vocal melos is indicated by the update due to the orchestral and timbre thinking, the combination of miniature and poem features, the lyrical and epic consciousness, and the instrumental singing-harmony.

**Key words:** melos, melody, fret harmony, folk song tradition, Chinese folk song, melodic formula, rhythm formula, solo-singing, genre transformation, lyrical consciousness.

Підписано до друку 19.05.2019 р. Формат 60×84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий.  
Ум. друк. арк. 0,9. Наклад 100 прим. Зам. № б/н.  
Надруковано СПД ФО Степанов В. В.,  
м. Харків, вул. Академіка Павлова, 311

