

■ УДК 784.3.087.6.071.1 Хуан Цзи:801.73

Чень Менмен, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

герменевтичні глибини композиторської інтерпретації образів класичної китайської поезії у вокальних мініатюрах Хуан Цзи

Визначено жанрово-стильові закономірності трьох вокальних мініатюр Хуан Цзи першої половини 1930 рр. на вірші національних класичних поетів. З'ясовано аспекти типологічної спільності епох, які подають поети й композитори та які належать до переломних у житті суспільства й історії національного мистецтва. Виявлено основи логіки становлення композиторського стилю Хуан Цзи в умовному циклі вокальних мініатюр, що полягає в переході від першого творчого досвіду — вокальної мелодії-соло до зразка діафонії (своєрідного органуму), верхній голос якої — вокальний, нижній — фортепіанний, до найрозгорнутішої та наймасштабнішої з-поміж них у жанрі китайської художньої пісні.

Ключові слова: *вокальні мініатюри, ода, афористичність, ангеїтоніка, пентатоніка.*

Чень Менмен, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

герменевтические глубины композиторской интерпретации образов классической китайской поэзии в вокальных миниатюрах Хуан Цзы

Определены жанрово-стилевые закономерности трех вокальных миниатюр Хуан Цзы первой половины 1930 гг. на стихи национальных классических поэтов. Выявлены аспекты типологической общности, представляемой поэтами и композиторами эпох, относимых к числу переломных в жизни общества и истории национального искусства. Выявлены основы логики становления композиторского стиля Хуан Цзы в условном цикле вокальных миниатюр, заключающейся в переходе от первого творческого опыта в виде вокальной мелодии-соло к образцу диафонии (своего рода органуму), верхний голос которой — вокальный, нижний — фортепианный, к наиболее масштабной из них в жанре китайской художественной песни.

Ключевые слова: *вокальные миниатюры, ода, афористичность, ангеїтоніка, пентатоніка.*

Chen Mengmeng, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HERMENEUTICAL DEPTHS OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE IMAGES OF THE CLASSICAL CHINESE POETRY IN HUANG JI'S VOCAL MINIATURES

The paper defines the genre and stylistic patterns of Huang Ji's three vocal miniatures of the first half of the 1930s to the verses of national classical poets. The author reveals the aspects of the typological relationship represented by the poets and composers of the epochs attributed to the number of turning points in the life of society and the

history of national art. The article unfolds the foundations of the logic of shaping Huang Ji's composer's style in the conventional cycle of vocal miniatures, consisting in the transition from the first creative experience in the form of a solo vocal melody to the model of diaphoria (a sort of organum), the upper voice of which is vocal, the lower one — piano, to the their largest one in the genre of Chinese art song.

Keywords: *vocal miniatures, ode, aphoristic character, anhemitonicism, pentatonic scale.*

Постановка проблеми. На початку 1930-х рр. Хуан Цзи, «класик китайської музики першої третини ХХ століття» [3, с. 81], написав три вокальні мініатюри на вірші китайських класичних поетів «Хотів би знати своє майбутнє (Віщун)» (1932 р. на вірші Су Ши), «Квітка — не квітка» (1933 р. на вірш Бо Цзюй), «Ода сходження на вершину» (1934 р. на вірш Ван Шо). Жанрово-стильові особливості вокальних мініатюр Хуан Цзи свідчать, що творчість композитора не обмежується зверненням до жанру художньої пісні, як зазначає У Хун Юань [3], але зумовлені розвитком національної традиції вокального інтонування віршів у класичній поезії Китаю. Під час аналізу «Оди» виявлено долучення до жанрової структури китайської художньої пісні цього унікального жанрового явища, що раніше перебувало поза дослідницькою увагою.

Хуан Цзи належить до тих творчих особистостей, у спадщині котрих взаємодіють індивідуальності поета та композитора. У творчих індивідуальностях геніїв китайського середньовіччя переважає поетичне самовираження; Хуан Цзи — композитор, котрий пише музику на вірші поетів різних епох. Об'єднує творчі індивідуальності давніх поетів і композитора-поета 1930-х рр. характерний для китайського мистецтва тип новаторства, що збагачує традиції національного мистецтва. У творчості поетів Давнього Китаю збагачення традицій обмежувалося національною культурою; Хуан Цзи здійснив нововведення, привнісши європейські традиції.

Логіка становлення композиторського стилю Хуан Цзи у вокальних мініатюрах на вірші класичних китайських поетів дещо своєрідна. Від вокальної мелодії-соло — періоду квадратної структури — композитор, створивши 13-тактний шедевр на вірші Бо Цзюй — зразок діафонії, завершує умовний цикл вокальних мініатюр наймасштабнішою серед них (39 т.), єдиною, у якій наявна типова для європейського мистецтва фортепіанна фактура. У вокальних мініатюрах послідовно розгортаються стадії художнього зростання творчого стилю композитора (масштабів формоутворення й ролі фортепіано, впливу європейських традицій). Творчий розвиток генія китайської вокальної музики здійснювався за кількома жанрово-стильовими напрямками, не обмежуючись зверненням до китайської художньої пісні.

У вокальних мініатюрах Хуан Цзи на вірші середньовічних поетів Китаю афористичність набуває принципу художнього мислення композитора. Відібрані композитором вірші — набір афоризмів як формул мудрості: афористичність стає абсолютною. Тяжіючи до всеосяжної форми вокальної мініатюри, Хуан Цзи оперує інтонаціями-формулами як квінтесенцією

художнього сенсу, що відрізняються єдністю простоти викладу та нескінченною глибиною концентровано вираженого змісту. Вокальні мініатюри набувають значення інтонаційно втіленого «ланцюга афоризмів».

Функцію сольної вокальної мініатюри Хуан Цзи на вірші Су Ши в контексті умовного циклу слід визначити як прелюдійну, зважаючи на профетичний зміст мініатюри, властиву їй функцію передвісниці художніх відкриттів, здійснених у наступних вокальних п'єсах.

«Вишун» — єдина вокальна мініатюра Хуан Цзи з-поміж написаних на вірші класичних національних поетів, що базується на абсолютній пентатоніці. Показовими є процеси формування пентатоніки в сольній вокальній мініатюрі. В основі пентатонних будов — ангемітонова «серія» (c-d-e-g-a) в 4-х варіантах. Попарно об'єднані ангемітонні структури свідчать про композиторське тяжіння до розгорнутого оперування пентатонікою (сумарний обсяг ангемітонних «пар» охоплює, відповідно, ч. 8 і 9). Конструювання першої пентатонної мелодійної структури характеризується переходом від її оліготонового варіанта (неповного — 4-звучного, тобто тетратоніки) до повного охоплення ангемітоніки, що виникає завдяки наявності в заключному (4) такті «відсутнього» звука «е». У третьому й четвертому варіантах пентатоніка представлена повно.

Композитор утілює у мініатюрі, завдання якої — передбачити обриси майбутнього на основі проникнення в таємні знаки природи, метафоричного уподібнення блукаючої в темряві ночі людини «тіні ледь помітної самотньої літаючої качки», національні уявлення про магічну природу пентатонного ладу (пізнання майбутнього — одна з магічних властивостей). Кожен з тонів пентатоніки являє собою той чи інший символ, зокрема перший з них (гун) відповідає володареві, другий (шан) — міністрам, третій (цзюе) — народові, четвертий (чжи) — справам, п'ятий (юй) — ресурсам.

Якщо перший, другий і третій варіанти пентатоніки розділені цілими тривалостями, то третій і четвертий, слідуючи один за одним без «цезури», набувають значення єдиної звукової «хвилі». Композиційна структура вокальної мініатюри зумовлена особливостями композиторської інтерпретації поетичного натхнення Су Ши. Так, перший і другий рядки вірша — «Фірмана у світлі півмісяця. Північ, і люди вже відпочивають» (як і інтонаційно відповідні їм п'ятий і шостий), синтаксично розділені за допомогою такого розділового знака, як крапка, набувають відповідної їй «цезури» в музичній драматургії. Що стосується третього й четвертого рядків поетичного тексту, які співвідносяться між собою на основі запитально-відповідального принципу («Хто побачить самотньо блукаючу людину, котра шукає усамітнення? Лише тинь ледве розпізнаваної качки»), то аналогом їх оформлення у сфері музичної драматургії є хвилеподібний рух, без пауз і цезур.

Очевидне прагнення композитора надати сольній вокальній мініатюрі ознак європейської тональності. Виставлений при ключі сі-бемоль дозволяє припустити, що мініатюра належить d-moll. Подвійність поєднання імовірної європейської гемітонності й чітко вираженої китайської ангемітонності

виражається в принциповій відсутності тону «b» у звуковій організації вокальної мелодії, що зумовлює півтонове тяжіння в натуральному d-moll.

Смислова єдність віршів Бо Цзюй та Ван Шо, що стали поетичною основою вокальних мініатюр Хуан Цзи на вірші поетів Давнього Китаю, зумовлена спільністю художніх образів весни, хмар, туману, духовного прагнення зупинити невловиме, ілюзорність. Смыслову єдність другої та третьої вокальних мініатюр уможливають засоби музичної виразності: тональність D-dur, наявність фортепіанної партії, яка по-різному потрактована.

Типологічна спільність властива епосі Бо Цзюй — поета середньої Тан (772–846), котрий називав себе «генієм віршів», творив під псевдонімом «Іронічний пан, який співає пісень», і періоду пісенної творчості Цао Хе, пов'язаного з 1930 рр. Ці кризові епохи позначені тяжінням до реформ у соціумі й мистецтві. Рух за перетворення літератури та мистецтва пов'язаний із завданнями відродження «стародавнього стилю». Однак, якщо творчість Бо Цзюй (зокрема есе «Нові юефу, або Рух за оновлення поезії») мала соціальну спрямованість, то Цао Хе не пов'язував процеси перетворення китайського музичного мистецтва із соціальною тематикою. Композитор звернувся до романтично-символічного вірша Бо Цзюй, зміст якого не стосується повсякденного життя, не належить до жодного з типових напрямів творчості поета — соціального, іронічного, реалістичного. У вірші Бо Цзюй соціальна реальність витіснена розвитком вічної теми мистецтва — непізнаності швидкоплинного життя, подібного до тривалого сну.

У вокальній мініатюрі «Квітка — не квітка» лаконізм і мінімалізм форми, простота музичного оформлення 4-рядкового вірша «генія поетів» поєднуються з невичерпністю змісту образів-смыслів — невизначеність зовнішнього оформлення явища («Квітка — не квітка, туман — не туман»), взаємодією конкретності («прийде опівночі, після світанку піде»), швидкоплинністю й тривалістю перебігу часу («як тривалий весняний сон»), виникненням і зникненням колишнього й назажди втраченого («як ранкові хмари, які вдень розсіюються»). Просторово-тимчасові характеристики музично-поетичної мініатюри основані на метафоричних порівняннях. У мініатюрі охоплено часові виміри доби — ніч, ранок, день. В афористичній формі відображені циклічна концепція всесвіту й плін людського життя. Протириччя буття сконцентровані в мініатюрному музично-поетичному тексті, наповненому метафорами, зумовленими захопленням мінливою красою навколишнього світу, усвідомленням безсилля людини, котра споглядає постійне оновлення природи. У мініатюрі виражена філософія життя, явища, образи якої незбагненні й водночас закономірні.

D-dur у 13-тактовій вокально-фортепіанній мініатюрі набуває значення тонального символу просвітленого змісту музично-поетичного афоризму. У музично-поетичному аспекті відображені закони афористичної логіки: загально втілене в лаконічній формі. Творче завдання розкриття змісту вірша як істини а рїогї, дотримання традицій вокального виконання давньої поезії зумовили фактурне рішення твору. У ньому наявна діафонія — головний спосіб викладу: вокальну мелодію супроводжує мелодія інструментальна.

Вокально-інструментальне двоголосся є способом відображення подвійної реальності вірша Бо Цзюй, яка виконує функцію втілення принципу відображення: спадні послідовності вокальної мелодії набувають вільного відтворення у висхідних ходах мелодії інструментальної й навпаки.

Музична форма (4 + 2 + 3 + 4) зумовлена особливостями конструювання художніх образів вербального тексту. Перший чотиритакт відповідає «нічним баченням» («Квітка — не квітка, туман — не туман»), що регламентований часом («прийде опівночі, після світанку піде»). Наступний двотакт, оснований на метафоричному уподібненні нічного бачення «тривалому весняному сну», виконує функцію переходу до тритактного зникнення-розсіювання ранкових мрій у сонячних променях дня. Тритакт пов'язаний із метафоричним порівнянням швидкоплинності туману з рухом «ранкових хмар, які вдень розсіюються й ніде їх не знайти». Заключний чотиритакт являє собою перенесення на чисту октаву вище повтор попередньої будови, доповненої кадансом. Фінальний чотиритакт — вокально-фортепіанна постлюдія-вокаліз — перенесена на чисту октаву репризи попереднього періоду. Постлюдія-вокаліз — музичний варіант принципу відображення як центральної ідеї композиторської інтерпретації поетичного тексту. У постлюдії-вокаліз звучить прощальна пісня нічних видінь, що тануть у сонячних променях: утрата ілюзій — художня тема музично-поетичного твору. У трактуванні завершального фрагменту відображена ідея французького імпресіонізму, яку передає репліка К. Дебюссі: «Сонце — убивця ілюзій». Це свідчить про єдність віддалених у часі-просторі європейських і китайських художніх уявлень про світобудову.

Композиційна логіка мініатюри є багатозначною. В обрамленні однакових будов наявні масштабно нерівні структури. Композитор надає ключовому розділу мініатюри функції узагальнення, що подібна до розгорнутих композицій. Варіанти організації музичної форми співвідносяться за принципом додатковості. Зважаючи на те, що перший чотиритактовий розділ — експозиція нічних видінь, а подальша музично-словесна частина — порівняння «квітки-туману» з «тривалим весняним сном», «ранковими хмарами», можна подати її у вигляді єдиного 5-такту, у такому разі частини мініатюри мають пропорційніші масштаби: 4 + 5 + 4. Мініатюру, відповідно до властивих їй типів співвідношення вокалу, слова й інструментального голосу, можна поділити на нерівні частини. 1 ч. оснований на музичному оформленні вербальних образів (4 + 2 + 3 = 9), 2 ч. — вокально-інструментальна післямова (4). Неоднозначність трактувань формоутворення зумовлена позбавленим конкретики образним змістом вірша Бо Цзюй як поетичної основи вокальної мініатюри Хуан Цзи. Багатозначність поетичного тексту відображена в музичній формі, обриси якої мінливі, подібно до плину хмар на ранковому небі.

Надзвичайно великим для китайської вокальної лірики 1920–1940 рр. є діапазон вокальної партії мініатюри Хуан Цзи. Вокальний діапазон у дві з половиною октави символічно передає зміст вірша, немовби обіймаючи не-

бесне склепіння, на якому відбувається космологічна драма безперервного оновлення та зникнення видінь.

Вокальний та інструментальний голоси мініатюри співвідносяться за принципом підголосочності [Л. Трубікова]. У гармонії Хуан Цзи застосовує не стільки акордові вертикалі, скільки їх обриси, що набувають умоглядної цілісності в результаті «збирання» мелодично викладених тонів у гармонійні структури. У трактуванні гармонії простежується прагнення композитора відтворити властиві поетичному тексту недосказаність, невловимість, подвійність образів. Поєднання вокального руху й інструментального голосів у 1 т. відбувається за звуками, що входять до структури тонічного тризвука; у 2 т. — за тонами субдомінанти; у четвертому виникають обриси III7. Особливістю гармонійного мислення композитора є трактування тоніки як центру, повернення до якого означає завершення й водночас початок етапів розвитку музичної образності (тт. 1, 3, 7, 10, 13). Символічні типи руху в голосах діафонії. У першому чотири такті спостерігається зустрічний рух голосів; починаючи з п'ятого такту й до завершення мініатюри переважає рух, що розходиться. Зустрічний рух організовано у вигляді єдиної висхідної «стріли» в нижньому голосі й уступоподібних спадаючих ходів у верхньому; у наступній будові тричі проводяться спадні лінії в басі. Особливістю зустрічного руху є невідповідність смислових «точок» у структурній організації висхідних ліній у нижньому голосі та хвилеподібних ходів верхнього голосу в заключній будові. Початок нової «хвилі» у верхньому голосі збігається із завершальним тоном висхідних ліній баса. Ефект «зчеплення» будов сприяє відтворенню ідеї нескінченного руху природи й життя.

Музичне оформлення поетичного тексту розкриває багатовимірність його змісту.

«Ода під час сходження на вершину» на вірші Ван Шо (поет XI ст.) — унікальний жанр у китайській вокальній музиці XX ст. — виникла в давній період історії китайської поезії й основана на ушлявленні певної події або особистості. Музично-поетичні афоризми оформлені в двочастинну структуру вокальної мініатюри, у якій дотримані основи форми вірша. Імпульсом змістоутворення віршів є апофатія — заперечення смутку, зумовленого завершенням весни («Не журись про кінець весни!»). Поради засмученому героєві в масштабах першої строфи вірша нездійсненні: не зупинити весну за допомогою вина, не запитати про її місцеперебування (запитання до весни, згідно з традиціями класичної китайської поезії, залишається без відповіді). Зупинити весну настільки ж неможливо, як і підняти завісу дощу, що прикриває Сін Шань (Західну Гору). У другій строфі розвиток ліричної дії здійснюється всупереч смутку героя, завдяки переходу з горизонтального (земного) у вертикальний вимір. Зійшовши на вершину, раніше прикриту дощем і туманом, споглядаючи «небесний пейзаж», герой осягає недоступну його розумінню істину: лише в горньому світі весна може затриматися. Ліричний герой піднімається на вершину, щоб виконати оду, у якій оспівано відкриття незнаной істини, що знаменує його духовне перетворення: поба-

чений гірський світ змінює його світогляд. Духовне сходження, зміна пейзажу, що трансформується із «земного» в «небесне», змінюють самосвідомість героя. Смуток поступається місцем вихваляння небесного світу; мрія «зупинити весну» стає досяжною. Біля підніжжя «закритої завісою дощу» гори не піднятися над «земними пристрастями»; «затримати весну», як і зупинити «прекрасну мить» у мистецтві європейського романтизму, можливо за умови досягнення героєм горнього світу. Зміна пейзажної символіки, точки перебування ліричного героя засвідчує шлях духовного сходження, оспіваний в «Оді».

Композиторській інтерпретації поетичного тексту Су Ши властива подвійність. Її своєрідність проявляється в трактуванні кульмінацій: перша з них — на 2 реченні 1 ч. (тт. 9–11), друга — на 2 речення 2 ч. вокальної мініатюри (тт. 23–25). Перша кульмінація пов'язана з ілюзорною спробою зупинити весну «за допомогою вина», друга — з ключовим для мініатюри твердженням («неодмінно піднімуся на вершину, щоб виконати оду») жанрового імені, що передбачає тип музичного висловлювання у вокальній мініатюрі.

Остання вокальна мініатюра в умовному циклі є «найгучнішою» по звукодобуванню, що зумовлено зверненням до жанру оди. Виникнення *crescendo* й *diminuendo* в нотному тексті свідчить про виконання тонкого нюансування. Відрізняють заключну мініатюру й темпові вказівки італійською мовою. Загальну темпову характеристику (*Andante*) доповнюють ремарки *rit. ta a tempo*.

Своєрідною є ладогармонійна мова заключної мініатюри. Нижній і верхній пласти музичної тканини нерідко являють собою вертикальне співвідношення двох тональних рядів: D-dur і h-moll (1–3 тт), G-dur і e-moll (18 т.). У результаті тонально-гармонійною «фарбою» виявляється паралельний мажоромініор. Водночас, вертикальне поєднання тональностей свідчить про те, що композитор мислив в умовах пентатонно організованого музичного часопростору. Поєднання тональностей у верхньому й нижньому регістрах вокальної мініатюри сприяє відтворенню принципу «подвійного зору» (дольного й горнього), властивого віршу Су Ши. Другий аспект ладогармонійної основи вокальної мініатюри в жанрі оди пов'язаний з альтернацією ангемітонних і гемітонних фраз-фрагментів. Гемітонні фрагменти нерідко також є наслідком вертикального співвідношення двох тональних планів, наприклад, у тт. 3–4, де D-dur'ний тризвук (у басовій партії) накладається на G-dur'ний секстакорд у верхньому регістрі. Якщо перший з наведених аспектів ладогармонійного оформлення музичної думки надавав вокальній мініатюрі горизонтального вектора розвитку, то альтернативне співвідношення фрагментів — горизонтального зрізу. Ладогармонійне мислення композитора набуває горизонтально-вертикального втілення.

Висновки. На основі аналізу вокальних мініатюр Хуан Цзи на вірші китайських класичних поетів повніше досліджено спадщину композитора. Жанр китайської художньої пісні в доробку генія національного мистецтва співіснує з вокальними мініатюрами, основаними на розвиткові національ-

них музично-поетичних традицій. Останній умовний вокальний цикл — вокальна мініатюра, — написаний в унікальному для китайської вокальної лірики XX ст. жанрі оди, істотно доповнює жанрову структуру китайської художньої пісні, розробленої У Хун Юанем [3, с. 178–193].

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням вокальних творів Хуан Цзи на вірші сучасних композиторів китайських поетів.

Список використаних джерел

1. Алексеев В. М. Китайская литература: избр. тр. / В. М. Алексеев. — М. : Наука, гл. ред. Вост. Лит., 1978. — 596 с.
2. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Ма Вей. — ОДМА ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2004. — 16 с.
3. У Хун Юань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дис. канд. искусствовед. / У Хун Юань. — Харьков, 2016. — 231 с.

References

1. Alekseyev V. M. Kitayskaya literatura: izbr. tr. / V. M. Alekseyev. — M. : Nauka, gl. red. Vost. Lit., 1978. — 596 s.
2. Ma Wei. Kontseptsiia formy v muzytsi Kytaiu i Yevropy: aspekty kompozitsii ta vykonavstva : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 — muz. mystetstvo / Ma Wei. — ODMA im. A. V. Nezhdanovoi. — Odesa, 2004. — 16 s.
3. U Hong Yuan. Kitayskaya khudozhestvennaya pesnya: istoriya i teoriya zhanra : dis. kand. iskusstvoved. / U Hong Yuan. — Kharkov, 2016. — 231 s.

UDC 784.3.087.6.071.1 Хуан Цзи:801.73

Chen Mengmeng, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HERMENEUTICAL DEPTHS OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE IMAGES OF THE CLASSICAL CHINESE POETRY IN HUANG JI'S VOCAL MINIATURES

The aim of the article is to study the specific features of the composer's interpretation of the images of the classical Chinese poetry in Huang Ji's vocal miniatures.

Research methodology is characterized by the use of complex scientific approaches, including hermeneutic, historical, genre and style that play a major role in the study of the specific character of the composer's interpretation of Huang Ji's vocal miniatures — the classical genius of national music art of the 1930s — to the verses of Chinese poets.

Results. The analysis of Huang Ji's vocal miniatures to the verses of classical Chinese poets makes it possible to draw a more complete picture of the legacy of the classic of the national vocal art of the composer. The genre of the Chinese art song in the genius' heritage of national art adjoins the vocal miniatures based on the development of national music and poetic traditions. The paper defines the genre and stylistic patterns of Huang Ji's three vocal miniatures of the first half of the 1930s to the verses of national classical poets. The author reveals the aspects of the typological relationship represented by the poets and composers of the epochs attributed to

the number of turning points in the life of society and the national art history. The article unfolds the foundations of the logic of shaping Huang Ji's composer's style in the conventional cycle of vocal miniatures, consisting in the transition from the first creative experience in the form of a solo vocal melody to the model of diaphoria (a sort of organum), the upper voice of which is vocal, the lower one — piano, to the their largest one in the genre of Chinese art song.

Novelty. The vocal miniature, completed in the conventional vocal cycle, written in the unique ode for the Chinese vocal lyric of the 20th century, essentially elaborates the genre structure of the Chinese artistic song, previously developed by U Hong Yuan.

The practical significance. The study is intended for teaching the courses «Modern Music», «Music Culture of non-European Civilizations», as well as their application in the performance analyzed in Huang Ji's vocal miniatures.

Keywords: *vocal miniatures, ode, aphoristic character, anhemitonicism, pentatonic scale.*

Надійшла до редколегії 12.04.2017 р.