

УДК 78.25;78.21

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-8

Жанг Хуїлінг

аспірантка,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0009-2148-4300>

РОЛЬ ЖІНОЧОГО ВИКОНАВСТВА ПРИ ВИТОКАХ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX-ГО СТ. В АСПЕКТІ ГЕНДЕРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

У ході дослідження естрадно-джазової музики Китаю, яка переважно розглядалася під знаменником «чоловічого» стилю, виявилось, що левина частка виконуваної популярної музики різних жанрів і напрямків припадала на жіноче виконавство. Хоча жінки завжди були в меншості у світовому джазі – та у вокальній сфері вони досягли значного статусу. На долю ж китайських співачок випала важлива місія поширення та розбудови нових видів і форм популярної музики, одним з вимірів якої була національна адаптація джазу у стилях шидайцюй, згодом мандопоп і кантопоп. Особлива роль належала шанхайській дівочій вокально-танцювальній групі Мін'ює (Яскравий місяць) під керівництвом Лі Цзінь Хуей, з якої вийшла потужна плеяда китайських співачок-кінозірок, які стали фактично речницями нового стилю. Лі Мін'ює – виконавиця перших китайських естрадно-джазових композицій. Її виконавська манера позначена рисами спорідненими зі співом у китайській опері та ясним дзвінким дитячим тембром. Китайські народні інструменти (піпа, ерху, даньху, літофони) доповнювали традиційні джазові ансамблі, надавали національного колориту, який досягався і завдяки особливій фоніці самої китайської мови. Її творчий спадок налічує поза 140 пісень.

Королевами китайського джазу 20–30-х років були дві шанхайські дівки-кінозірки Ван Рень Мей та Лі Лілі. Одним з найбільших рушіїв джазового вокального мистецтва в Китаї стала кіноіндустрія, яка рекламувала та поширювала пісенну творчість по всьому Китаї та цілому азійському континенті. Цих співачок називали дівами-амфібіями, адже рівноцінно володіли акторською майстерністю, танцювали, виявляли потужні вокальні дані. «Шанхайська дика кішка» Ван Рей Мен'ює поєднувала народні китайські зразки з джазовими гармоніями та пентатонними ладами; вокальний стиль співачки емоційно піднесений, а ліризм і наспівність поєднуються з запальною вдачею. Лі Лілі часто виконувала блюз (не випадково у США вона відвідувала школу джазового співу), а її широкий діапазон та барвистий тембр надавали виконавській манері особливої теплоти, її називали володаркою «солодкого голосу». Ці співачки, освоюючи різноманітні манери співу, в тому – і джазові, створюють вагоме підґрунтя для наступного етапу еволюції естрадно-джазового виконавства, залишаючи на мистецькій пісенній мапі Китаю велику кількість хітів (кожна з них знялася у більш як 30 фільмах та записала поза 100 пісень). Становлення китайського джазу переважно формувалося у площині жіночого виконавства, що було суттєвим та вагомим чинником у здобутті рівноправності жінок у Китаї та виправленні гендерних проблем, зокрема, у популярно-музичній сфері даного періоду.

Ключові слова: китайський джаз, шидайцюй, жіноче естрадно-джазове виконавство, Лі Цзінь Хуей, Мін'ює (Яскравий Місяць), співаючі кінозірки, Лі Мін'ює, Ван Рей Мен, Лі Лілі.

Huilin Zhang. The role of female performance in the origins of pop and jazz music in China in the first third of the 20th century in terms of gender issues

In the course of the study of pop-jazz music of China, which was mainly considered under the denominator of the “male” style, it turned out that the lion’s share of performed popular music of

various genres and directions was performed by women. Although women have always been in the minority in world jazz, they have achieved significant status in the vocal field. On the other hand, the important mission of spreading and developing new types and forms of popular music fell to the fate of Chinese singers, one of the dimensions of which was the national adaptation of jazz in the styles of *shidait sui*, later *mandopop* and *cantopop*. A special role belonged to the Shanghai girl vocal and dance group *Mingyue* (Bright Moon) under the leadership of Li Jin Hui, from which a powerful galaxy of Chinese female singers and movie stars emerged.

Li Min Hui – the performer of the first Chinese pop-jazz compositions is considered as a figure of a singer and film actress, the daughter of the first Chinese composer and producer, the founder of Chinese jazz Li Jin Hui, the premiere performer of whose works Li Min Hui was. Her performance manner is marked by features similar to singing in Chinese opera, and the clear childish timbre of her voice gave the performed works youthful strength and vigor. Li Min Hui was no less convincing in her lyrical roles, and her stage collaboration with Chinese folk instruments (*pipa*, *erhu* and *danh*u, lithophone stones), which complemented traditional jazz ensembles, gave her compositions a special national flavor, which was also achieved thanks to special phonics of the Chinese language itself. The 140 songs (most of which were performed in movies) that Li Min Hui left for the next generation are a noteworthy fundamental legacy of the outstanding singer.

The queens of Chinese jazz in the 20s and 30s were also considered to be two Shanghai film stars – Wang Ren Mei and Li Lilly. Their singing was heard at concert venues, in theaters, cafes, restaurants, halls, as well as on the radio, in recording studios. One of the biggest drivers of jazz vocal art in China has been the film industry, which has used the wide screen to promote and spread songwriting throughout China and the entire Asian continent. These singers were called amphibious virgins, because they equally possessed acting skills, excellent dancing and revealed powerful vocal data. “Shanghai wild cat” Wang Ray Men combined Chinese folk samples with jazz harmonies and pentatonic scales; in the accompaniment, despite the traditional compositions of the jazz band, Chinese folk instruments sounded. The singer’s vocal style is emotionally elevated, lyricism and melody are combined with a fiery temper. Li Lilly often performed blues (it is no coincidence that she attended a jazz singing school in the USA), and her wide range and colorful timbre gave her performance a special warmth, she was called the owner of a “sweet voice”.

These singers, mastering various styles of singing, including jazz, create a solid foundation for the next stage of the evolution of pop-jazz performance, leaving a large number of hits on the artistic song map of China (each of them starred in more than 30 films and recorded more than 100 songs). The formation of Chinese jazz was mainly formed primarily in the field of female performance, which was a significant and important factor in achieving the equality of women in China and correcting gender problems, in particular, in the popular music field of this period.

Key words: Chinese jazz, *shidait sui*, female pop-jazz performance, Li Jin Hui, *Min`yue* (Bright moon), singing movie stars, Li Ming Hui, Wang Ray Meng, Li Lilly.

Актуальність. Дослідження естрадно-джазового виконавства поза американсько-європейським ареалом є досить обмеженими та нечисленими, як і дослідження гендерної проблематики, зокрема, у азійських культурно-географічних зонах. Підняття ж теми жіночого виконавства у естрадно-джазовому мистецтві, навіть на елементарному рівні ідентифікації та опису діяльності його представниць є актуальною та становить незаперечний інтерес для подальших наукових пошуків. Показовим в цьому плані є джазове виконавство жінок-вокалісток, оскільки якість та характер тембральної природи їх голосів, хоч і з ймовірними індивідуальними рисами, передбачає безпосередній зв’язок співачок зі своєю гендерною ідентичністю. Власне тембральна природа голосів і є тим явищем, яке дозволяє співакові в контексті виступу через вокальну інтерпретацію

встановити стратегічні зміни переконань щодо гендерних predisposицій у музичній культурі, зокрема, естрадно-джазовому виконавстві. Намагаючись позбутися маргіналізації у ХХ столітті, жінки прагнули прийняти певні риси чоловічої поведінки, зокрема у виконавстві джазу при звуковій стилізації чоловічого голосу насамперед в імпрровізаційних уривках композиції. Проте, А. Арвідссон зауважує, що у ранньому джазі спостерігалася певна дисоціація від розважально-популярної до народної культури з їх часто вульгарними текстами пісень. Саме вона визначила надання джазовим композиціям певної респектабельності, ушляхетнення, котрі, тим не менше зумовлювали водночас і маргіналізацію жінок [4]. І хоч «жінки завжди були в меншості у світі джазу, проте, у вокальній сфері вони досягли значного статусу» – констатує К. Брукнер-Гарінг [5, с. 129]. Серед найбільш відомих світових джазових виконавиць: Елла Фіджеральд, Сара Вон, Кріс Конор, Дайна Вашингтон, Бетті Картер, Джулі Лондон, Ніна Сімон, Петті Вікс, Етта Джонс, Лена Хорн, Еббі Лінкольн та ін., які користувалися великою славою і пошаною [5, с. 128]. В історичній проекції розвитку китайського естрадно-джазового мистецтва власне співачки стали промоторами і основними рушіями зародження та становлення даного стилю в першій третині ХХ ст., що симптоматично викликає потребу у дослідженні їх творчої діяльності та визначення місії жіночого виконавства в сфері популярної музики Китаю.

Дослідження виконавського естрадно-джазового мистецтва крізь призму специфіки гендерної проблематики, в якому порушуються актуальні соціо-культурологічні питання жіночого виконавства як такого у музикознавчому просторі активізувалися лише в останні десятиліття. Увагу вчених привертає ґрунтовне осмислення стилістики та історичної ролі жіночого виконавства, втім – у естрадно-джазовому вимірі. **Методологічною та теоретичною базою статті** стали роботи, що виявляють основні закономірності урбаністичної культури ХХ ст. у вимірі естрадно-джазового мистецтва та його базових теоретично-стильових засад, які торкаються розвитку китайського джазу (А. Бойко, Мо Лі, Ван Си Ци, А Пінеро, Дж. Лам, Гуань Лі, Чжан Хуей, Лі Ган, Мао Си Цю, Цяо Лян, Ю Цзін Бо) та етапів розвитку і особливостей китайського джазу (Бі Юй Хун, Анді Джуан Чун, Джінгліан Чанг, А. Джонс, А. Португалі, Ванг Лінгфенг, Квінг Янг, Су Лі, Шао Хун Хун), втім – його жіночого виконавства та нечисленні дослідження і джерела, що висвітлюють постаті провідних представниць китайського джазу у першій половині ХХ-го століття (К. Крекмур, Л. Мокдат, Е. Дюан, Й. Ямагучі, Джонг Джуан, Лі Лілі, Р. Мейєра, С. Мелвіна, С. Нома, Ш. Стефенсон) та гендерну проблематику в мистецтві ХХ століття (А. Арвідссон, К. Брукнер-Гарінг, П. Корніка, Дж. Десплат-Роджер, Х. Думоулін, М. Ласкомбес, М. Московіц, К. Пінеро та ін.).

Виклад основного матеріалу. У культурних традиціях Китаю з початку ХХ-го століття жінки відіграють провідну роль як виконавиці у сфері акторського та музичного мистецтва. Дослідник Дж. Лам зазначає, що «у китайців є давня чоловіча традиція наймати жінок, щоб потішити ними чоловічі очі та вуха... У соціалістичному та сучасному Китаї, де чоловіки та жінки номінально рівні, чоловікам, особливо літнім чоловікам, вдалося домінувати в суспільстві та контролювати більшість доступних багатств. Для просування власних інтересів у молодих, талановитих і кар'єрних жінок немає іншого вибору, як діяти «по-жіночому», але глобально. Гендерне та чуттєве китайське «Я», вписане в їхні жіночі тіла та звукове проектування їхньої музики, стало насправді їхнім великим капіталом ...» [15, с. 67]. Таким чином автор підкреслює сутнісну роль жіночого виконавства і у формуванні новітньої урбаністичної культури Китаю на початку

XX ст., зокрема, її естрадно-джазового мистецтва. Поширюючись під впливом світових тенденцій, носіями яких були численні іноземці та їх громади на території Китаю (найбільше зосереджені в тодішньому культурно-економічному центрі – Шанхаї), нова популярна музика поступово набирала національних рис, витворюючи специфічне обличчя та отримуючи власну назву *shidaiqu* (шидайку). З іншого боку, багато обдарованої китайської молоді на межі XIX–XX століть їхало на навчання в різні країни світу: Німеччину, Францію, Америку, Японію, звідки поверталася з новими ідеями та задумами, поступово привносячи елементи західної культури з метою їх асиміляції та зрощення з питомими національними традиціями. Естрадно-джазове виконавство активно входило у життя китайських містян, процвітаючи у побутово-розважальній сфері, здобуваючи чималу популярність серед населення. «Твори, написані у жанрі *shidaiqu*, за своєю стилістикою та манерою аранжування значною мірою нагадували західні естрадні пісні», – зазначає А. Бойко, продовжуючи: «в них здебільшого висвітлювалися теми кохання, безтурботного життя у великих містах тощо» [2, с. 223]. За китайським дослідником Сунь Жуй «пісні *shidaiqu* відрізнялися легким і розважальним характером, їх мелодії були легкими для швидкого запам'ятовування, а слова зрозумілими та доступними для сприйняття» [32, с. 66]. Завдяки ж своїй загальній розважальній спрямованості сучасні пісні *shidaiqu* виконувалися переважно в кафе, ресторанах, барах, нічних клубах, в яких поступово формувалися спеціальні сценічні майданчики, а подекуди й досить великі сцени для виступів танцювальних колективів, з часом – почалася розбудова чималого кількості концертних залів. Значний внесок у дану сферу зробили також іноземні музиканти, які працювали на той час у Китаї, наприклад, культовий джазовий трубач Бак Клейтон¹, який виступав у найвишуканіших залах Шанхаю зі своїм джаз-бендом.

Новосформована в перші десятиліття XX ст. площина урбаністичної культури Китаю мала синтетичний характер. Аналізуючи значення *shidaiqu* в історії китайського естрадного мистецтва, Мао Си Ци акцентує увагу на культуротворчій ролі даного жанру у аспекті універсалістського виміру та амбівалентності його специфіки в контексті національної ментальності: «З одного боку, завдяки *shidaiqu*, у яких поєдналися елементи китайської, європейської та американської музики, відбулося формування китайської естрадної музики, а тому можна стверджувати, що їх поява є позитивним фактором для подальшого розвитку музичної культури Китаю. З іншого ж боку, часто в цих піснях висвітлювалися думки, почуття та переживання однієї людини, що, певним чином, було характерним явищем для традиційної китайської ментальності» [30, с. 55]. Якщо ж взяти до уваги, що більшість тодішнього репертуару було створено для жінок-співачок, то інтимно-особистісний характер та ліричне начало однозначно превальовало у даній сфері, хоч не бракувало і різнохарактерних жартівливих та активно-сподвижних, юнацько-бадьорих оптимістичних зразків.

Чималий вплив на становлення шидайцюю мав ще один вимір масової пісенності, а саме – шкільні пісні, які почали активно впроваджуватися в життя шкільної та студентської молоді на початку XX ст. Ця традиція була запозичена з японського шкільництва, в освітній системі якого особлива увага приділялася музичному вихованню. Спершу це були зразки масових популярних європейських, американських чи японських пісень з китайськими текстами, які поширювалися серед юнацтва. Небавом і китайські композитори не лише аранжували відомі зразки, а почали створювати власний контент.

¹ Бак Клейтон співпрацював з оркестрами Каунта Бейсі, Луї Армстронга та багатьма джазовими знаменитостями.

В контексті даного дослідження варто зазначити появу цілої низки пісень, присвячених боротьбі китайських жінок за рівноправність. Так, гендерна тематика, ймовірно, вперше виходить на музичну мистецьку арену Китаю.

Безперечний внесок у розвиток китайського естрадного мистецтва 20–30-х років ХХ ст. зробив дівочий вокально-танцювальний гурт «Яскравий місяць» – Мін'юе, який проіснував з 1920 по 1936 рр. Його засновником і продюсером був китайський композитор Лі Цзінь Хуей². Назву групі композитор взяв з риторики Руху нової культури, описуючи фокус своїх музичних зусиль, він заявляв: «Ми піднімаємо прапор «музики для звичайних людей», як яскравий місяць у небі, що сяє над землею, щоб усі люди могли насолоджуватися» [18, с. 37]. Маючи досвід у керуванні учнівськими та студентськими хорами та будучи промотором становлення національної музичної педагогіки, композитор плідно працює у жанрах дитячої музики, і не лише пісенно-вокальної, але й театральної. Він почав публікувати свої дитячі мюзикли з 1923 року у дитячому щотижневому журналі й продовжував створювати та керувати програмами музичного навчання для молоді [7, с. 49]. Хоча ранні роботи Лі абсолютно невинні та навчальні за змістом, вони все ж зустріли несхвалення з боку деяких критиків, незважаючи на свою величезну популярність. Цей опір, очевидно, був пов'язаний із манерою виконання цих пісень. Адже, починаючи з 1923 року, Лі Цзінь Хуей фактично порушив табу заборони жінкам

² Лі Дзінь Хуей (1891–1967) належав до видатної династії китайських культурних та політичних діячів, яку називали династією «восьми синів». Лі Цзінь Хуей вважають батьком shidaiqu (китайської популярної пісні). Народжений в Хунані в інтелігентній родині, він отримав прогресивну європейську та ґрунтовну конфуціанську освіту, відвідуючи школи та Шаошань і Сянтань. Ще у підлітковому віці захопився китайською народною музикою (гуцінь був першим інструментом, ґру на якому він досконально освоїв), будучи учнем середньої середньої школи Чанша, музичні здібності Лі були очевидними: підліток керував хором та працював інструктором музики в школі. Особливий інтерес пробудила місцева хунанська опера з квітковим барабаном, де музичні номери чергуються з сценічними театральними монологами. Почав працювати секретарем нової Національної асамблеї (1911–1914 рр.), Лі повернувся до рідної Хунані, щоб керувати учнівськими і студентськими хорами. Його бурхлива кар'єра почалася драматично: написав кілька сатиричних політичних пісень для газети Чанша, які розлютили місцеву владу, за що Лі отримав фізичні покарання. У 1916 р. він вирішив повернутися до Пекіна, де став учасником руху за нову культуру, центром якого був Пекінський університет, брав участь у Русі 4 травня 1919 р. У Пекіні він глибоко занурився у дві музичні пристрасті: педагогіку та народну музику, створюючи чимало музичних підручників, збірок народних пісень. Будучи керівником відділу Інституту популяризації та практики музики Пекінського університету, який зосереджувався на музиці Хунань, Лі почав адаптувати, транскрибувати та виконувати регіональні китайські народні пісні. Однак його зусилля не були прийнятими колегами, оскільки в моді в той час була європейська романтична музика, а пісні посполитого середовища вважалися простацькими та вульгарними. Повернувшись до Шанхаю, він стає редактором щотижневого журналу Common People's Weekly Magazine, а наступного – редактором Китайського книжкового бюро, отримує посаду директора Національного мовного інституту в Шанхаї. У 1922 р. Лі почав редагувати дитячий журнал «Маленький друг», який незабаром став найбільш продаваним періодичним виданням у країні. У ньому він пропагував національне використання китайської мандаринової мови, сімейні цінності, ідеї культурного обміну, гармонію з природою та добросовісне громадянство через дитячі пісні та дитячі опери. Пісні були зведені лише до мелодій, записаних спрощеними нотами, і в них поєднувалися китайські інструменти з гітарами, скрипками та фортепіано. Головним досягненням Лі Цзінь Хуей є створення жіночої групи «Яскравий місяць», а також його композиторський та продюсерський внесок у становлення та розвиток популярної музики Китаю – shidaiqu. Під час Культурної революції Лі Цзінь Хуей зазнав політичних переслідувань і, зрештою, був страченим за свою важливу роль у популяризації «жовтої музики», жанру, який суперечив ідеології тодішньої політичної системи Китаю (Jones, 2001). Проте, спадщина Лі продовжує жити в його відомих композиціях, у зірках (співаках і композиторах), яких він виховав у своїй групі, і в музиці, що виникла з shidaiqu, як Mandopop і Cantopop.

виступати на сцені, коли найняв молодих дівчат співати й танцювати у своїх шкільних музичних постановках таких як «Горобець і дитина», «Маленький художник». Ще більш суперечливим було його рішення дозволити власній дочці Лі Мінъ Хуей виступати з шести років на публічній сцені. І хоч вона стала всенародною улюбленицею, дитячою співачкою і кінозіркою, впродовж блискучої кар'єри її жорстоко критикували за її публічні виступи через традиційну в Китаї недовіру до жінок-артисток³. Історія Мін'ює сповнена драматичних колізій і торування нелегких шляхів у здобутті гендерної рівноправності. Так, в 1926 р. Лі був змушений закрити трупу «Яскравий місяць». Після її розпуску, він організує «Школу китайського танцю» (1927), згодом «Трупу китайської пісні та танцю». Хоча Лі був змушений розпускати свої трупи через тиск з боку Гоміньдану і фінансові проблеми, він знову заснував «Школу краси для дівчат» (1928), щоб продовжувати працювати з групою своїх учениць. Після фінансово невдалого туру зі своїми дівчатами Лі випустив шалено популярний альбом під назвою Family Love Songs (1929), а згодом – Patriotic Songs (1932). Озброєний успіхом свого першого альбому, Лі відновив пісенно-танцювальну трупу «Яскравий місяць» у 1929 році та гастролював азійськими країнами. Стиль пісень і музики мав певний західний вплив, що перемістило китайську музику в новий напрямок, а пісні цього періоду – 30–40-х рр. будуть позначатися як стиль shidaiqu. У міру того, як радіо стало доступнішим, все більш популярним і поширенішим стає і джаз, за використання елементів якого Лі різко критикували, називаючи нову музику «жовтою (або порнографічною)». Один з рецензентів сказав про Лі, що його музика надто «вульгарна і розбещена... [але] настільки популярна, як ніколи» [13, с. 57]. Найбільшим джерелом впливу на імплантацію джазу в китайській культурі був американець Бак Клейтон, який плідно співпрацював з Лі Цзінъ Хуеєм впродовж

³ Історія так званих «співаючих (танцюючих) жінок» у Китаї має дуже довгу історію та вироблену віками не лише специфічну музичну традицію, але й певний морально-соціальний статус. Музикою і співом переважно займалися наложниці (навіть представниці найвищого рівня ієрархії «вільних» жінок – чансань, які могли здобути впливове становище, однак, знаходилися в положенні рабинь і після втрати покровителів змушені були важко бідувати), які, однак, могли бути проданими чи подарованими за бажанням їх господаря. Ця традиція ставлення до жінок-музиканток (співачок чи виконавиць на музичних інструментах, танцівниць), що міцно укорінилася в гіпер-патріархальному Китаї, була пов'язана з конкубінатом (багатоженством чоловіків), яке піддалося ревізії у 1911–12 роках. Проте, навіть заборона конкубінату не змінила традиційних поглядів та уявлень. Призначення наложниць-артисток (вони були при багатих дворах іноді представлені навіть цілими трупами дівчат, які володіли співочим і танцювальним мистецтвом) – розважати свого пана та його гостей. Однак вони були позбавлені будь-яких прав та становили власність свого володаря. Так, у китайських хроніках зустрічаються численні випадки передарування співаючих дівчат (наприклад, в 515 році багатий вельможа запропонував як хабар судді цілу трупу жінок-музиканток). Для приваблювання заможних чоловіків, чансань майстерно співали, грали на різних інструментах, танцювали, звідси і слово «спів» (кит. 歌) асоціювалося з професією «співаючих дівчат». В 30-х роках ХХ століття образ чансань став маніфестаційним у боротьбі з проституцією та споживацькими тенденціями суспільства, а невдовзі комуністична партія Китаю прирівняла чансань і «жовту музику» – популярний естрадно-джазовий шидайцю до порнографії та піддала різкій критиці, заборонам. Так, автор численних пісень і музики до кінофільмів, один з послідовників Лі Цзінъ Хуея, Не Ер став гострим противником шидайцю, виступаючи в комуністичній пресі. Спробу пояснити дане, фактично спровоковане складними соціальними та матримоніальними причинами, явище «співаючих дівчат» в китайському суспільстві ще наприкінці ХІХ століття здійснив китайський письменник Хань Бацін у своєму романі «Життєпис морських квітів», який отримав також назву «Шанхайські квіти» (上海花) в англійському перекладі постали як «The Sing-song girls of Shanghai» (Співаючі дівчата Шанхаю). Зрештою, практично всі співаючі зірки були піддані, за окремими винятками, гонінням, емігрували, а деякі стали жертвами режиму.

кількох років. Клейтон відіграв важливу роль у формуванні музичних партитур та оркестровки, допомагаючи і консультуючи Лі. Впродовж 30–40-х рр. революційна китайська джазова музика Лі Цзінь Хуея домінувала в нічному житті Китаю, вона звучала чи не у всіх кабаре, кафе та нічних клубах південно-східної Азії. Сам Лі керував першим загальнокитайським джазовим оркестром, який грав у елітному нічному клубі Шанхая. Пісні Лі часто виконувалися різними трупами, що склалися з співачок і музикантів, багато з яких раніше були членами його вокально-танцювальних груп. У 1931 році трупа Лі об'єдналася з кінокомпанією Ляньхуа і отримала нову назву – «Орхідея». Лі Цзінь Хуей почав писати музику до кінофільмів, наприклад, «Романс у танцювальному залі» – однієї з перших китайських музичних кінострічок [12]. Через фінансові труднощі та відсутність комерційного успіху він почав писати пісні про кохання, такі як *The River of Peach Blossom*, *The Express Train*, які стали надзвичайно популярними, а його музика почала асоціюватися з міським масовим маркетингом жіночого іміджу та одержимістю зірковістю та комерційністю. Випускниці його трупи роблять величезні успіхи, здобувають неймовірну славу і популярність, кодексуючи і утверджуючи своєю діяльністю китайське естрадно-джазове виконавство. Цьому сприяло не лише звукове кіно, але поява численних студій звукозапису, які тиражували велетенські накладки платівок, що блискавично розкуповувалися і давали підстави до комерціалізації процесу. У 1949 році він був композитором для Шанхайської студії анімаційних фільмів. Лі продовжував складати музику до кінця свого життя, хоча згодом він дорого заплатив за свою славу. Комуністична партія Китаю (КПК) назвала засновником *Yellow Music*, під час Культурної революції він став жертвою політичних переслідувань [34]. Цей гурт став першою ластівкою та тодішньою китайською «фабрикою зірок», фактично, закладаючи основи національного шоу-бізнесу, а також публічного сценічного жіночого виконавства. Початково учасниками цього гурту були дівчатка-підлітки, які освоювали ази вокального і театрального-хореографічного мистецтва, а згодом стали видатними естрадними зірками китайської та інших азійських сцен: Лі Мінь Хуей, Ван Рень Мей, Лі Лілі, Ху Цзя, Лі Сян Лань, Сюй Лін Сянь, Янь Вень, Лі Мін Цзянь, Чжоу Сюань, Бай Хун, Чжан Фань, Сюй Лай. У групі також були композитори, які присвятили себе цьому популярному пісенному жанру, зокрема Янь Хуа, Лі Цзіньгуан (молодший брат Лі Цзінь Хуея), Чень Гесінь, Не Ер. Така концентрація кваліфікованих виконавців і композиторів призвела до поширення сучасних пісень, які домінували в індустрії розваг Шанхая протягом 1930–40-х років. Його дочка Лі Мінь Хуей була відомою співачкою в групі, а також його прийомна дочка Лі Лілі, яка зробила успішну акторську кар'єру [14]. Лі Цзінь Хуей та його трупу часто критикували ліві, які вважали, що їхня музика є прикладом наслідків західного імперіалізму та капіталізму, які, на думку лівих, розбещували та послаблювали Китай. Колишній учень Лі Цзінь Хуея, Не Ер, виступив проти вчителя та його популярної музики та почав писати музику, натхненну радянськими масовими піснями та військовими маршами.

«У перші шість років існування колективу його репертуар складався переважно з дитячих пісень. Втім, вже після 1927 року гурт починає виконувати композиції, головними темами яких є теми дружби, батьківщини та кохання. Розквіт діяльності Мін'ює припадає на 1928–30 рр. Саме цей рік є найбільш плідним у творчому доробку зазначеного колективу, який виявився спроможним за цей час виконати більше ніж 100 пісень, а також записати та поширити численну кількість власних платівок, наприклад, шалено популярним став альбом під назвою *Family Love Songs*, а пізніше випустив *Patriotic Songs*

у 1932 р. Серед багатьох творів, виконаних гуртом «Яскравий місяць», найвідомішими стали такі пісні, як «Людське обличчя персикового цвіту» (музика Яо Мінь, слова Чень Де І), «Квітка впала у воду» (музика і слова Лі Цзінь Хуея), «Долина персиків» (музика і слова Чень Ге Сіна)» – зазначає А. Бойко [3, с. 121]. Не слід забувати про неодноразові гастрольні тури, які пролягали багатьма регіонами Китаю, а також проходили різними країнами Азії. Так, починаючи з імплантації дитячо-юнацької масової пісні сін'юйге та гімнастично-танцювальних номерів, діяльність подібних труп як «Яскравий місяць» (наприклад, «Цвіт сливи») поступово апробували різноманітні стилі поп-музики, а однією з провідних стали джазові композиції в жанрах шидайк та мандопоп. Розглянемо ж ці знакові постаті, вплив яких на становлення естрадно-джазового мистецтва Китаю є незаперечним.

Після 1920-х років більшість відомих красунь були зосереджені в Шанхаї, що також зробило Шанхай містом «найелегантнішого аромату» в Китаї 1920–40-х років. У цій «хмарі агарового дерева, змішаного з повітрям», Лі Мінь Хуей вважається першою поп-співачкою у Шанхаї та навіть у Китаї. Лі Мінь Хуей – донька Лі Цзінь Хуея – ведучого композитора та ініціатора ранньої китайської поп-пісні, засновника танцювально-пісенної трупи «Яскравий місяць». Донька митця вийшла співати на велику сцену вже у віці 12 років, попередньо маючи чималу практику участі в численних батькових мюзиклах як солістка, а також знімалася в дитячих ролях у кількох фільмах. Її пісні «Дощова мряка» (Drizzle) і «Цвіт персика з людським обличчям» (Peach Blossom with Human Face) стали супер-популярними у 1920–1930-х роках. Як бачимо, родина Лі заслугує на особливу пошану, а музична діяльність цієї сім'ї відіграла визначну роль в історії китайської поп-музики. Пісні Лі Дзінь Хуея завжди спочатку співала його донька, що робить Лі Мінь Хуей першою поп-зіркою на китайській музичній сцені⁴.

Першою популярною піснею в Китаї вважається «Дощова мряка» (Drizzle), яку написав Лі Цзінь Хуей. У 1927 році співачка записує цю першу в Китаї популярну пісню

⁴ Лі Мінь Хуей (1909–2003), виходячи з вокально-танцювальної групи Мін'юе поряд з іншими співачками може вважатися основоположницею жіночого джазового виконавства у Китаї. З дитячих років, отримавши якісну музичну освіту, Лі Мінь Хуей проявила себе у співі і танцях і знялася у дитячих ролях у фільмах-операх «Виноградна фея» і «Бідний Цюсян», які здобули широку популярність. Спочатку співачка отримала прізвисько «молодша сестра» через її роль другого плану у фільмі «Нестерпно оглядатися назад», зігравши невинну дівчину у 1925 році, переходячи з естрадних майданчиків у сферу кіноіндустрії. У тому ж році вона знімається у фільмах «Великий Китай» і «Військові досягнення», після чого впродовж 1925–1928 років вона знялася у дев'яти фільмах. У 1929 році вона знову залишає кіноіндустрію і починає активно виступати з трупною пісні і танцю Мін'юе в Наньянї, здобуваючи чималу популярність. Згодом з'являється ще одна китайська джазова композиція її батька «Цвіт персика з людським обличчям», якою ще більше співачка уславилася у 1920–1930-х роках.

Від 1933 року Лі Мінь Хуей, здобувши тривку позицію однієї з кращих китайських поп-співачок, повертається в кіно, завдяки якому її пісні здобувають більш широке коло поширення. У кожному з фільмів, в якому знялася співачка є чимало пісень у її виконанні, що дуже подобалося глядачам. Її гра була свіжою, яскравою і простою – як і виконання пісень. Серед найвідоміших фільмів, в яких Лі Мінь Хуей зіграла головні ролі – «Погоня» (1933), «Маленький фабрикант», «Квіти і Місяць», «Дикі тінї та яскраві квіти», «Жінка» (1934), «Елегія життя» (1935), «Сінсін», «Фестиваль Цинмін» (1936), «Щасливі гроші», «Фенікс шукає Фенікса» (1938) став останнім фільмом її блискавичної кар'єри кінозірки. Проте, попри кінокар'єру, історична роль Лі Мінь Хуей більше полягає в тому, що вона є родоначальницею та першою поп-зіркою на китайській музичній сцені. Саме такою вона постає документальному фільмі CCTV «Сто років пісень», в якому знімається вже у поважному віці [11]. Впродовж життя Лі Мінь Хуей займалася і доброчинністю – працювала у першому дитячому садку Шанхаю. Останні роки життя зірки пройшли у нужді, померла вона у будинку престарілих у Шанхаї 2003 року.

у компанії ЕМІ. Зберігся її автентичний запис, який дозволяє визначити виконавську манеру Лі Мінь Хуей. За твердженням китайської дослідниці Сунь Жуй, артистка мала «...надзвичайно красивий, дзвінкий й одночасно з цим теплий та по-дитячому особливий тембр голосу» [33, с. 35]. Щодо «теплоти» голосу співачки, то запис, та й тогочасна критика не зовсім сумісні з даним твердженням. У переважній кількості творів китайських композиторів цих років спостерігається і вплив пекінської опери (цзінзцюй), проявами якої є використання специфічної вокальної манери (яка часто відчутна у Лі Мінь Хуей) та застосування традиційного китайського музичного інструментарію (автентичні китайські флейти, звукові камінчики-літофони, самозвучний ударний інструмент муюй, старовинний струнно-щипковий інструмент піпа, висока китайська скрипка ерху або низька данху, дзвіночки, тощо). А яскравим прикладом цього може слугувати «Дощова мряка» (1926), яка стала своєрідною емблемою раннього національно зорієнтованого китайського джазу. Текст пісні невибагливий, проте, не позбавлений ліричного чару та в певному сенсі роздумів над швидкоплинністю людського життя:

*Доць продовжує падати, вітерець продовжує дуги,
Під вітерцем і дрібним дощем зеленіють верби
Айойо! Верби зеленіють...
Коханий, я не хочу твого золота, коханий, я не хочу твого срібла,
Все, чого хоче ця маленька дівчинка, – це твоє серце
Айойо! Все, чого я хочу, це твоє серце...*

*Мряка і дощ, не будьте такою мукою, легкий вітерець, не дразни
Все важче йти крізь вітер і дощ
Айойо! Все важче ходити під дощем...
Юначе, сонце щойно зійшло над пагорбами,
Молода дівчино, квіти лотоса починають показувати свої пелюстки,
Не чекайте, поки квіти загинуть і сонце зайде за пагорби
Айойо! Сонце зайшло за гори...⁵*

Оркестровий вступ у типовому джаз-бендовому викладі збагачується невеликою каденцією ударних – вистукуючих задиристий ритм камінчиків, на тлі яких вступає голос співачки. Можна визначити її манеру як гостро-характерну, в якій відчутний вплив со-пранових партій з китайської опери, поєднаний з відкритою дитячою манерою, що надає особливої оригінальності голосу, проста ж мелодика та в цілому невибагливість і навіть лапідарність мелодичних ліній та моторна ритміка зближає даний зразок з міською побутовою культурою. І якщо у записі «Дощової мряки» голос Лі Мінь Хуей звучить доволі різко і стиснено, хоч яскраво (один з китайських письменників навіть порівнював її манеру співу з «голосом kota, якого душать»), то згодом, технічно удосконалюючись, співачка набирає теплішої тембральної барвистості, хоча відкрита експресивна дзвінка манера залишається її головною ознакою. В цілому ж Лі Мінь Хуей «своїм співом відкрила завісу сучасної поп-музики в Китаї, стала незгладимою класичною пам'яттю, вперше відкривши у китайській культурі смак популярної музики» – зазначав історик китайського джазу Ю Дзін Бо [37, с. 73].

⁵ Тут і надалі – переклад з китайської мови на українську мій – Жанг Хуїлінг – Ч.Х. Запис пісні розміщено на сайті https://www.youtube.com/watch?v=79zF8rtPmIk&ab_channel=ModernChineseCulturalStudies

Королевами китайського джазу 20–30-х років поруч з Лі Мінь Хуей вважалися також Ван Рень Мей та Лі Ліллі. Так, остання – Лі Ліллі⁶, наближається манерою співу до Лі Мінь Хуей, володіючи і зберігаючи специфічну дещо дитячу-юнацьку тембральну барву. Згодом вона почала славитися особливою прихильністю до блюзу (не випадково у США вона відвідувала школу джазового співу), хоч виконувала різноманітний репертуар, а її широкий діапазон та барвистий тембр надавали виконавській манері особливої теплоти, навіть асоціювалися з так званим «солодким співом», власне, дитячим співом.

Її репертуар часто базувався на використанні вже відомих пісень, таких як «Людське обличчя персикового цвіту» (музика Яо Мінь, слова Чень Де І), «Квітка впала у воду» (музика і слова Лі Цзінь Хуей), «Долина персиків» (музика і слова Чень Ге Сіна) тощо. Зі збережених зі звуком фільмів 30–40-х років можна зробити висновок про виконавську манеру співачки, яка демонструє її багате обдарування. Так, у вокальних номерах до кінофільму «Велика дорога» з музикою Не Ера (1934 року) Лі Ліллі виконує і веселу бадьору жартівливу пісню під супровід імпровізованого оркестру з розмаїтих предметів (переважно ударних) про десять пальців на руках, якими треба збудувати нову дорогу. Навпаки, лірична «Пісня про ластівку» розкриває співачку з іншого боку – спостерігається своєрідна манера свінгування (з підкресленою опорою на слабу долю) – як відомо, один з засновників китайського джазу Каунт Бейсі – симптоматично і його послідовник Бак Клейтон були палкими прихильниками свінгу. В діалозі з пташкою, причому, артистка імітує елементи пташиного співу вводиться і записане натуральне ластів'яче щебетання. Пісня не наділена надто широким діапазоном, та все ж імпровізація у кожній черговій секції, підкреслює винахідливість вокалістки та її чудові імітативні дані. У збірнику «Стара шанхайська пісня у виконанні Лі Ліллі»⁷ вміщено пісні Лі Цзінь Хуей «Сержант краси», «Я люблю тебе, сестро», «Залізний кінь і Джінге», а також «Нова пісня Фенянг» з фільму «Дорога» композитора Рень Гуансюаня на слова Ан Е. Виконання Лі Ліллі позначене імітацією народного співу, у великій мірі зберігає ясний підлітковий тембр.

⁶ Лі Ліллі 黎莉莉 (1915–2005) була народжена в Пекіні в родині політика, отримала блискучу освіту, а після переїзду в Шанхай, батько (один з поважних представників КП Китаю) захопив її вступити в трупу «Яскравий місяць», де Лі Цзінь Хуей дав їй псевдонім Лі Ліллі і фактично удочерив. Справжнє ім'я співачки Цянь Чженьчжень. Як і інші зірки цієї трупи, Лі Ліллі знімається у музичних фільмах. Одна зі стрічок на морську тематику «Кров пристрасті у вулкані» містила багато танцювальних сцен та пісень і принесла славу молодій зірці. Також після спеціально написаних для неї сценаріїв фільмів «Королева спорту» та «Довга дорога» Лі Ліллі отримала прізвисько «солодка сестра» завдяки кокетливим та енергійним образам героїнь. Критики відзначали її любов до літератури, високу освіченість та знання музики. З 1935 по 1937 рік актриса знялася у восьми фільмах, а її спортивна натура та активний спосіб життя ставали прикладом для китайської молоді. Однак, актриса емігрує в Чунцін під час війни, а в 1946 – до США, де вивчає акторську майстерність у Вашингтоні, англійську мову та джазовий і мюзикловий спів у Нью-Йорку та проходить студії гриму у Каліфорнійському університеті, часто відвідує Голівуд. З 1955 року вчиться і згодом викладає на факультеті акторської майстерності у Пекіні. Як і багато митців того часу, під час культурної революції вона з чоловіком-кіноактором була ув'язнена та піддана тортурам, внаслідок яких він загинув. Цікаві спогади залишила співачка у своїй книзі «Пливучі хмари й текуча вода: спомини про акторське життя», видані у 2001 [28]. Наприкінці життя Лі Ліллі була останньою вцілілою китайською зіркою епохи зародження джазу – зазначено на сайті chinesefilmclassics.com [27].

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=3KB_QISo0H8&list=OLAK5uy_kX3eKuC0MF4g6OciDABqyvgIQq1OPS-cE&index=3&ab_channel=%E9%BB%8E%E8%8E%89%E8%8E%89-Topic

Соратницею цих співаючих зірок стала і Ван Рень Мей⁸. Невибагливі та легкі для запам'ятовування пісні у її виконанні ставали всенародними хітами. Зрештою, Ван Рень Мей, а також Лі Лілі та Сюй Лай – її партнери з «Сяючого місяця» стали першими зірками, які відтворювали образ енергійної та спокусливої «сільської дівчини» – характерного і популярного персонажу китайському кіно, який поширився і в кіноіндустрії Гонконгу. Відповідно, що музичний матеріал пісень наближався витоками до народних китайських зразків зі специфічною мелодикою на пентатонній основі, а у супроводі, попри традиційні склади джаз-бенду звучали китайські народні інструменти. Її вокальний стиль відрізняється особливою емоційною піднесеністю, екстравагантністю виконань, тонкими нюансами, а витончений ліризм та наспівність поєднуються з експансивною яскравою манерою, що відповідало її запальній вдачі «шанхайської дикої кішки».

До репертуару цієї співачки входило чимало пісень. Це «Дійсно добра та красива» (музика Лі Цзюань Цина, слова Лі Хоу Сяна), «Де ти, мамо?» (автор музики та слів Сюй Цзи Чунь), «Бажання під місяцем» (музика Лян Хун Чжи, слова Су Ши), «Весільна пісня» (музика Чжан Чжи Гена, слова Лі Шу Цуня), «Весняна подорож» (автор музики та слів Лі Шу Тун), «Метелик, що літає» (автор музики та слів Лі Цзи Хен), «Вітання з Новим роком» (музика Чень Сю Наня, слова Чень Ле Жуна), «Весна прийшла» (музика Чжен Цю Фена, слова Юй Хуей Ло) – за А. Бойко. Проте, дослідниця не торкається власне вокальної манери співу Ванг Рей Мень, яка справді може вважатися порівняно з дитячо-забарвленим голосом Лі Мінь Хуей (яка так і не позбавилася до кінця дещо «скрипливою» задиристою манери) – однією з повноцінних жіночих естрадно-джазових

⁸ Ван Рень Мей (1914–1987) народилася у місті Чанша в провінції Хунань в родині вчителя математики, у якого навчався свого часу Мао Дзедун. Рано втративши батьків, дівчина закінчує провінційну школу і наприкінці 1927 року вступає до «Дівочої школи БІБІ» у Шанхаї, якою керує Рей Цзін Хуей (псевдонім «Хітомі»), і стає учасницею «Яскравого місяця». Після подорожі до Південно-Східної Азії в якості статистки з китайською трупною пісні і танцю, залишає трупу і вступає до англійського коледжу при Шанхайській вищій комерційній школі у Нанькіні, де як студентка розгортає мистецьку діяльність: займається сценічними музичними постановками пісенно-танцювальних композицій, навчає співу. Після повернення до Шанхаю створює власну трупу Мейгецу, яка має величезний успіх. Десятимісячне турне Південно-Східною Азією проходило через Бангкок, Сінгапур, Куала-Лумпур, Малакку та Джакарту, повертаючись до Китаю – виступають в Пекіні, Тяньцзіні, Маньчжурії. Під час цих гастрольних виступів вона була іменована однією з «Чотирьох великих небесних королев» або як їх ще називають – «Чотирьох дів» разом з Лі Лілі, Сюе Лінсянь і Ху Цзя (дві останні також увійшли в «золоту сім'ю»), діяльність якої припадає на 40–50-ти роки).

У травні 1931 року було створено трупу пісні і танцю «Ланьхуа» (Орхідея), куди перейшли всі члени трупи пісні і танцю Мін'юе. З цією трупою Ван Рень Мей знімається в кількох фільмах, а два з них: «Ніч молодят» і «Дівчина-метелик» стали основою для фільму «Зірки-близнюки галактики», хоч справжній зірковий успіх артистка отримала після виходу фільму «Nobara». Після цього для молодшої 17-річної зірки було написано спеціальний сценарій з музикою для фільму «Дика троянда» у 1932 році, після чого Ван Рень Мей була проголошена новою зіркою азійського Голівуду. Та її найвідомішим фільмом вважається «Пісня рибалок» режисера Цая Чушенга, після якого співачка отримала прізвисько «Шанхайська дика кішка», завдяки своїй запальній ролі дівчини на ім'я «Маленька кішка». Фільм мав величезний успіх: його переглянули майже мільйон людей та демонстрували у Шанхаї в рекордні 84 дні. Після зйомок «Пісні рибалок», де актриса грає з красенем Цзін Янем – «Імператором китайського кіно», вони одружуються і проголошена «найбільш жаданою китайською нареченою» – кар'єра «шанхайської дикої кішки» йде на спад. Під час японсько-китайської війни співачка змушена була емігрувати, а повернувшись до Шанхаю в час культурної революції Ван Рень Мей переселили у село; вона уникла переслідувань завдяки стосункам її родини з Мао Дзедуном. Актирису було внесено посмертно у список 100 найвидатніших діячів китайського кіно, а у 2013 Університет Гонконгу видав монографію Дж. Мейєра «Wang Renmei: The Shanghai Wildcat» [16].

китайських вокалісток. Її низький грудний голос диспонував у більшій мірі до ліричних балад та монологів, хоч широта репертуару співачки – вражаюча.

«Рибальська пісня» з музикою Ренг Ванга на слова Ан Е стала справжнім хітом Ван Рень Мей, хоч її відрізняє доволі похмура лірична манера з яскравими дифтонгами і подекуди приглушеним, немов «здавленим» тембром. Виконувана в дуже повільному темпі, ця сумовита, розспівна рибальська балада, дещо нагадує афроамериканські блюзи, але на китайський манер (яскравим компонентом інструментальної партії стає звучання ерху, яке надає особливої щемливості сумній оповіді про голодне і нужденне життя китайських рибалок).

Так, пануючу думку про наскрізь розважальну чи винятково любовну тематику у зразках популярної китайської музики 20–30-х років варто продискутувати, оскільки в багатьох тогочасних зразках вже навіть періоду становлення естрадних жанрів присутня доволі гостра соціальна тематика. Це також може становити один з суттєвих критеріїв популярності та широкого поширення в посполитому середовищі. В такому ж, та ще більш експресивному світлі подана ще одна характерна балада «Співачка під залізним каблуком» – з Інтерлюдії до фільму 1935 року «Діти шторму», музика якої належить Не Еру, слова – Ксю Ксінджи. Текст пісні метафоричний, оскільки співаючо-танцююча дівчина порівнюється з голодуючою вітчизною, а її поневіряння прямо вказують і на фізичні, і на моральні рани. Чудова акторська гра при виконанні цього монологу, в якому голос Ван Рень Мей часто зривається до плачу, навіть окриків та стогонів говорить про збагачення естрадно-джазової манери монологічно-мовними, драматично-театральними компонентами. Наведемо текст цієї пісні, в якій, окрім всього, порушується і гендерна проблематика:

Скрізь ми співаємо і танцюємо,

Хто не знає, чому країна ось-ось загине і до неї ставляться як до бізнес-леді?

Від голоду й холоду ми журимось всюди,

Відчувши всі смаки життя, танцююча дівчина назажди дрейфує.

Хто готовий бути рабом людини, хто готовий дозволити країні загинути?

Бідна співачка побита і в синцях по всьому тілу⁹.

Пісні з кінофільму, який був знятий за драмою сучасного китайського поета і драматурга Тянь Хань з музикою Не Ера «Пісні молодощів» надають нового «дихання» загалом строю популярних пісень, відповідно – розширюючи образно-тематичні горизонти, змінюється і манера співу Ван Рень Мей. Так, у одній з них – «Весна повертається» (запис 1935 року на студії Shanghai EMI Records) – з соціалістично-будівничим підтекстом пісні, з'являються та активізуються маршові інтонації. Фактично, зародження масової пісні як явища дещо пізнішого порядку (її потужна активізація пов'язана не стільки з новими революційними подіями чи соціальними зрушеннями, як з мілітарно-патріотичною тематикою, яка буде особливо актуалізована в час японсько-китайської війни) також частково проходить у лоні шийдайку, хоч згодом вся увага і потужна хвиля гнівних зауважень критиків і ревізіоністів перенесеться на лірично-розважальний аспект нової естрадно-джазової хвилі. Але, власне на прикладі пісні «Весна повертається» спостерігається доволі специфічний сплав кантиленної вокалізації пейзажно-споглядальної лірики, повстансько-сподвижних інтонацій та естрадно-джазового сленгу, який дозволив

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=QXljs8NyAqo&ab_channel=lovishlu

універсально гнучкому голосу Ван Рень Мей якнайкраще передати доволі складний і насичений перебіг емоційних станів¹⁰.

Весна повертається, на берегах Червоної річки багато солодких трав, а нове листя кокосового гаю танцює.

Весна повернулася, Нана Хе'е'е біля річки, її тонка талія оповита Ціндуо.

Річка дзюрчала, як пісня образи. Весняний вітерець розбурхував червоні хвилі,

Китайським робітникам набагато складніше відкрити бізнес у Пікаолай і Пінботуо.

Імператор Цяньлун не зважає на нещастя народу, а його імперіалізм був суворим.

Китайські робітники взяли на себе ініціативу повстати і взяти в руки зброю.

Ріками текла кров бідних чоловіків і жінок, старих і молодих.

Двісті літ сонця й місяця пролетіли легко,

Що буде, якщо китайська нація не повстане?"

Дещо в іншому ключі вирішена пісня лист-монолог з тієї ж драми, записаної на ЕМІ Shanghai 21 травня 1935 року та опублікованої в жовтні 1935 року «Брате, не забувай мене» або «Мрія молодості». Знову ж таки тут спостерігається вплив блюзової баладної манери, оскільки, дівчина, яка покинула буремний Китай, звертається до свого брата, згадуючи молоді роки та тривожачись за теперішню його долю. Голос співачки у цій пісні звучить особливо проникливо, хоч не позбавлений у відповідних моментах ноток жагучої експресії. З цими та наступними піснями Ван Рень Мей можна стверджувати про формування особливого стилю та жанрового різновиду естрадно-джазових китайських балад, в яких часто особисте переплітається з всенародним, історичним чи соціальним.

Брате, не забувай мене, я твоя дорога Мей Ніанг,

Ти колись сидів на вікні нашого дому, їв яскраво-червоний бетель,

Ти ніжно грав на гітарі, а я повільно співала,

Коли ми були в далекому Південному океані.

Брате, не забувай мене, я твоя дорога Мей Ніанг,

Я була на берегах Червоної ріки, де кров наші предки проливали,

Відправляючи наших воїнів додому,

Я щиро сумую, що не можу піти разом з вами.

Брате, не забувай мене, я твоя дорога Мей Ніанг,

Я не послухала батьків заради тебе і покинула далекий Наньян,

Я готова своїми сльозами залікувати твої рани,

Але, але ти більше не пам'ятаєш мене, твою бідну Мей Ніанг.

Прикладом типової ліричної пісні-романсу, в якому навіть застосовано чималий, не позбавлений віртуозності, вокаліз може слугувати одна з пісенних Інтермедій до фільму

¹⁰ Подібним взірцем може слугувати композиція Хе Лютіна на слова Тіана Хана з фільму 1948 року «Нестримна весна», в якій приспів Ван Ренмей виконує разом з хором, заспівуючи у фактично взірці масової пісні, текст та музика якої відповідають зразкам соцреалізму: «Сонце сходить на сході, а потім на заході, давайте працювати разом, щоб культивувати весняний тин. Якщо посадити персиковий цвіт, то земля буде червона, а якщо посадити бавовник, то поля будуть білі. Верби садять, щоб дати тінь, зерна садять, щоб не голодувати. Така свобода є безцінним скарбом, вона не розрізняє високого і низького. Не турбуйся про їжу, не хвилюйся про одяг. Навіть якщо ворожі хвилі здіймаються, ми утворюємо залізну дамбу. Радійте і ніколи не розлучайтеся».

1948 року «Нестримна весна», в якому головні ролі виконали Чжао Дань і Ван Рень Мей. Композитор Ван Юньцзе створив цікаву композицію до поетичних рядків Оуяня Юцяня, поєднуючи естрадно-джазовий компонент з елементами класичної вокально-романсової лірики:

*Я – різнокольорові хмари на горизонті,
Вони роблять землю блискучою та величною.
Я жовтий пісок на дорозі, що мовчки заповнює сліди натовпу.
Я вітер на річці, що заспокоює серця воїнів.
Я соловейко на гілках, що розносить пісні до світанку.
Ах, це мелодія життя, вічно юна і прекрасна.
Це жар життя, завжди сповнений і насичений.
Це полум'я життя, яке горітиме вічно.*

Цю пісню можна вважати однією з перлин вокальної майстерності Ван Рень Мей, яка демонструє чутливу і тонку натуру співачки, її вражаючі вокальні технічні дані, віртуозне володіння голосом, і найважливіше – привабливість її м'якого, теплою і ривчано повнозвучного тембру.

Зовсім у іншому амплу співачка постає у Інтермедії фільму 1938 року «Ненависть», де виконує чимало музичову композицію «Цвітуть троянди» композитора Лі Джінгуанга на слова Ву Янгганга. Ван Рень Мей виступає тут у ролі джентельмена, співаючи запальні куплети у супроводі джаз-бенду і кордебалету, відтворюючи по-суті сцену з розважальних шанхайських клубів чи європейських кабаре, які на той час піддавалися гострій критиці, а жіноче виконавство потрапило разом з композиціями в стилі шидайку в розряд «жовтої музики» та зазнавало гендерних утисків. Невипадково і символічно Ван Рень Мей виступає в чоловічому одязі та гримі, підкреслюючи тим самим разом з режисером своєрідний протест проти насамперед моральних звинувачень.

Та, зрештою, історія рано чи пізно розставляє все на свої місця. Хвиля відродження та оновлення традицій шидайку, відновлення славетних імен родоначальниць китайського естрадно-джазового виконавства співпадали з новим етапом у культурному розвитку Китаю – періодом відкритості. Чудом, після сумнозвісних подій культурної революції, збереглися записи співачок, які доводять, що вже на етапі свого формування китайська естрада може пишатися чималою кількістю яскравих композицій, які засвідчують інтенсивні творчі пошуки у даній сфері, поступово приходячи до специфічного сплаву американсько-європейського та етимологічного китайського компонентів. Таким, конкурентноспроможним не лише у азійському просторі, але й на міжконтинентальних меридіанах може вважатися робота джазово-зорієнтованого композитора Лі Джінгуанга, який на чудову поезію Ву Янгганга, створив пісню «Весняні квіти та осінній місяць» до музики з кінофільму «Лі Хентянь», яку співала у стрічці виконавиця головної ролі – Ван Рень Мей. Цей винятковий поетичний ноктюрн артистка виконує з особливою проникливістю

*Я люблю весняні ранки, коли розпускаються квіти,
Я люблю і пізні осінні ночі, коли яскраво світить місяць.
Я люблю красу квітів і їх духмяний запах, Я люблю ясний місяць і його світло.
Я сподіваюся, що квіти завжди будуть красивими і завжди буде молодість,
Я сподіваюся, що місяць буде завжди круглим і пізня осінь буде тривати вічно.
Ах! Квіти з'являються раз на рік, розпускаються, а потім в'януть.*

*Весна минула, вода тече на схід, і решта квітів в'яне.
Наступного року, коли весняний вітерець і мряка вітатимуть весну,
У квітах ти все одно відновиш всю пам'ять про себе...*

Текст цієї пісні виразно символічний, оскільки саме на межі ХХ–ХХІ століть почалося відродження, відновлення пам'яті та фактична реабілітація «жовтої музики», в тому і творчості її перших представниць. Додамо, що «Старий Шанхай» продовжує свою ретроспекцію в сьогоденні китайської естрадної музики. Його часто називають «перлиною Сходу» – терміном, пов'язаним з колоніальним стилем життя, що являє собою суміш західного джазу, елементів класичної музики та стилю старих китайських балад, а твори з рисами раннього шанхайського естрадно-джазового стилю особливо оригінально інтерпретуються не лише на сучасних естрадних майданчиках, але й у численних серіалах та кінострічках та інших видах мистецтва.

Висновки. У ході дослідження виявилось, що становлення естрадно-джазової музики Китаю, яка переважно розглядалася під знаменником «чоловічого» стилю, була насамперед пов'язана з жіночим виконавством, адже левина частка виконуваної популярної музики різних жанрів і напрямків припадала насамперед на співаючих жінок. Так, китайські вокалістки у естрадно-джазовому мистецтві першої половини ХХ століття стали фактично речницями нового стилю, постаючи у своїй діяльності крізь призму специфіки гендерної проблематики. Лі Мінхуей – виконавиця перших китайських естрадно-джазових композицій розглядається як постать співачки та кіноактриси, доньки першого китайського композитора і продюсера, родоначальника китайського джазу Лі Дзінхуея, прем'єрною виконавицею творів якого і була Лі Мінхуей. Її виконавська манера позначена рисами спорідненими зі співом у китайській опері, а ясний дитячий тембр голосу надавав виконуваним творам молодечої сили і наснаги. Проте, не менш переконливою Лі Мінхуей була і в ліричних ампулах, а сценічна «співпраця» з китайськими народними інструментами (піпа, ерху і даньху, камінчики-літофони), які доповнювали традиційні джазові ансамблі, надавали їй композиціями особливого національного колориту, який досягався і завдяки особливій фоніці самої китайської мови. Сто сорок пісень (більша частина яких прозвучала у кінофільмах), які залишила Лі Мінхуей наступним поколінням – достойний уваги фундаментальний спадок видатної співачки. Королевами китайського джазу 20–30-х років вважалися і дві шанхайські дівки-кінозірки Ван Рень Мей та Лі Лілі. Їх спів лунав на концертних майданчиках, в театрах, кафе, ресторанах, залах, а також на радіо, у студіях звукозапису. Одним з найбільших рушіїв джазового вокального мистецтва в Китаї стала кіноіндустрія, яка за допомогою широкого екрану рекламувала та поширювала пісенну творчість по всьому Китаї та цілому азійському континенті. Цих співачок називали дівами-амфібіями, оскільки рівноцінно володіли акторською майстерністю, відмінно танцювали та виявляли потужні вокальні дані. Так, «шанхайська дика кішка» Ван Рей Мень поєднувала народні китайські зразки з джазовими гармоніями та пентатонними ладами; у супроводі, попри традиційні склади джаз-бенду звучали китайські народні інструменти. Вокальний стиль співачки емоційно піднесений, ліризм і наспівність поєднуються з запальною вдачею. Лі Лілі часто виконувала блюз (не випадково у США вона відвідувала школу джазового співу), а її широкий діапазон та барвистий тембр надавали виконавській манері особливої теплоти, її називали володаркою «солодкого голосу». Ці співачки, освоюючи різноманітні манери співу, в тому – і джазові, створюють вагоме підґрунтя для наступного етапу

еволюції естрадно-джазового виконавства, залишаючи на мистецькій пісенній мапі Китаю велику кількість хітів (кожна з них знялася у більш як 30 фільмах та записала поза 100 пісень), якими захоплюються вдячні слухачі до сьогодні. Зрештою, внесок інших співачок першої третини ХХ століття, таких як Ху Цзя, Лі Сян Лань, Сюй Лін Сянь, Янь Вень, Лі Мін Цзянь, Чжоу Сюань, Бай Хун, Чжан Фань, Сюй Лай не менш цікавий та вагомий. Таким чином, становлення китайського джазу переважно формувалося на-самперед у площині жіночого виконавства, що було суттєвим та вагомим чинником у здобутті рівноправності жінок у Китаї та виправленні гендерних проблем, зокрема, у популярно-музичній сфері даного періоду.

Література

1. Бойко А. Основні етапи становлення естрадного вокального мистецтва в Китаї. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня 2017 р.), Харків : ХДАК, 2017. С. 121.
2. Бойко А. 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.
3. Arvidsson A. Introduction : Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference, Stockholm August 30-31 2012 [Online], 2014. P. 5–15. URL: http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_publ_Jazz_Gender_Authenticity.pdf
4. Arvidsson A. Jazz, Gender, Authenticity : Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference, Stockholm August 30-31 2012 [Online], 2014. p. 96–103. URL: http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_publ_Jazz_Gender_Authenticity.pdf
5. Bruckner-Haring C. Women in Contemporary Austrian Jazz. Proceedings of the 10th Nordic Jazz Research Conference, Stockholm August 30–31 2012 [Online], 2014. p. 127–143. URL: http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_publ_Jazz_Gender_Authenticity.pdf
6. Chen Szu-Wei. The Music Industry and Popular Song in 1930s and 1940-s Shanghai: A Historical and Stylistic Analysis. *PhD diss.*, University of Stirling, 2007.
7. China Women's Management Cadre College. Dictionary of old and modern Chinese and foreign celebrities. Beijing: China Radio and Television Press. 1989.
8. Cornic P., Desplat-Roger J., Dumoulin H., Hubert E., Lascombes M., Texier L. Jazz and gender issues. *Epistrophe, the jazz journal*. №6. URL: <https://calenda.org/780834?file=1>
9. Crowther B., Pinfold M. Singing Jazz. San Francisco, California: Hal Leonard Corporation, 1998. 256 p.
10. Duan E. Top 10 legendary women in the 1930, China.org.cn, 2011-08-15.
11. Yingjin Zhang. Cinema and Urban Culture in Shanghai: 1922–1943. Stanford University Press, 369 p.
12. Yong Yuan. De Wei Xiao cover. The classic Shanghai divas and the unintended exoticism of the Taiwanese bootleg. URL: <https://www.popmatters.com/shanghai-divas-bootleg-records-2507925463.html>
13. Jones A. F. Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age. Duke University Press, Durham, 2001. 213 p.
14. Kahn J. China Manhattan, NYC: The New York Times Company, A. G. Sulzberger, 1851.
15. Lam J. Chinese Music and its Globalized Past and Present. Michigan, 2008. Vol. 21, Article 9. P. 29–77.
16. Meyer R. Wang Renmei: The Wildcat of Shanghai. Hong Kong University Press, 157 p.
17. Melvin S. A Chinese Vocalist's Voyage Through the Century. The New York Times. Dec, 3, 1999. URL: <https://www.nytimes.com/1999/12/03/style/IHT-a-chinese-violinists-voyage-through-the-century.html>.
18. Mo Li. A history of Jazz in China : from Yellow music to a Jazz revival in Beijing. M.A., Kent State University, 2018. 279 p.
19. Moskowitz M. L. Gender in Chinese Music. University of South Carolina: Oxford University Press, 2014. P. 314–316.
20. Portugali A. Marginal Sound: The Story of Jazz in China. Doctoral Dissertation. Tel Aviv University, Israel, 2015.

21. Pinero C. R. All-woman Jazz bands and gendered beboppers: Gayl Jones and Gloria Naylor's Jazz Fiction. *Revista de Estudios Norteamericanos*, № 19 (2015), Seville, Spain, ISSN 1133-309-X, pp. 13.
22. Wang Linfeng. Jazz education in mainland China: historical and contemporary perspectives. PhD thesis. University of Glasgow, 2022. 330 p.
23. Zhan Na. The changing process of women's social status in Chinese history and its influence on literary works. *European Philosophical and Historical discourse*. Volume 7. Issue 3. 2021. p. 101–106.
24. Qing Yang. The characteristics and influence of Shanghai jazz in the Republic of China in «ShenBao». *Frontiers in Art Research*. United Kingdom: Francis Academic Press. Vol. 3, Issue 4. p. 44–50.
25. 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. 天津音乐学院. 2006年. 第2期. 第52–63页 (Ван Си Ци. Аналіз понять «шидайшюй», «легка музика», «лірична пісня» в контексті сучасної лексики. *Вісник Тяньцзінської консерваторії*. 2006. Вип. 2. С. 52–63.)
26. 关黎, 张辉. 中国流行音乐的发展历史. 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.)
27. 黎莉莉 Li Lili. Chinese Film Classics. URL: [https://chinesefilmclassics.org/li-lili-%E9%BB%8E%E8%8E%89/2021-04-22](https://chinesefilmclassics.org/li-lili-%E9%BB%8E%E8%8E%89%E8%8E%89/2021-04-22).
28. 黎莉莉. 行云流水篇: 回忆、追念、影存. 北京, 2001. 666页. (Лі Лілі. Пливучі хмари і текуча вода: спомини про акторське життя. Beijing, 2001, 666 с.)
29. 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.)
30. 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 Ци. Коротка дискусія про пісенно-танцювальні спектаклі Лі Цзін Хуей. *Створення музики*. 2009. No 3. С. 107–108.)
31. 苏丽. 浅析中国流行音乐的发展历史 // 北方音乐. 2015年. 第5期. 第8–10页 (Су Лі. Аналіз процесу розвитку китайської естрадної музики. *Північна музика*. 2015. No 5. С. 8–10.)
32. 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.)
33. 孙继南. 黎锦晖与黎派音乐: 专著. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007 355页. (Сунь Цзі Нань. Лі Цзін Хуей і його композиторська школа: монографія. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії, 2007. 355 с.)
34. 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. *Цзінський мистецький центр*. 2009. No 6. С. 60–66.)
35. 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 Цзін Хуей естрадних пісень. *Журнал Сінхайської консерваторії*. 2007. No 1. С. 56–63.)
36. 邵红红. 中国流行音乐的发展历史探讨 // 音乐大观. 2013年. 第8期. 163页. (Шяо Хун Хун. Аналіз розвитку китайської естрадної музики. *Великий музичний огляд*. 2013. No 8. С. 163.)
37. 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.)

