

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Се Гобін

**ОСОБЛИВОСТІ СОЛЬНОГО СПІВУ В КИТАЇ: ВИКОНАВСЬКИЙ ТА
ПЕДАГОГІЧНИЙ ПРИНЦИПИ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ О. В. Єременко,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри хореографії та
музично-інструментального
виконавства

« ____ » _____ 2021 року

Виконавець

_____ Се Гобін

« ____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Сольний спів у Китаї: національні та європейські традиції.....	6
1.1. Формування національної традиції вокального мистецтва.....	6
1.2. Взаємодія італійських принципів бельканто і китайських національних співацьких традицій.....	20
Висновки до розділу 1.....	26
Розділ 2. Особливості китайського вокального виконавства і педагогіки XX століття.....	28
2.1. Видатні постаті вокальної освіти Китаю.....	28
2.2 Творча діяльність відомих вокалістів Китаю.....	37
Висновки до розділу 2.....	49
Висновки.....	53
Список використаних джерел.....	55

ВСТУП

Актуальність теми. Актуальність означеної проблеми зумовлена особливостями формування школи співу в Китаї з урахуванням композиторського, виконавського та педагогічного компонентів. Національні традиції вокальної школи Китаю віддзеркалюються у професійній моделі вокальної освіти, що забезпечує її виконавські та педагогічні принципи. В контексті академічного вокального стилю існує розподіл на західноєвропейську традицію (бельканто) і національну (пов'язану з оперною драмою). Взаємодія цих традицій складає основу китайського вокального мистецтва.

Крім того, становлення і розвиток національної китайської вокальної школи забезпечується особливим значенням педагогічного компоненту. Велику роль відіграють педагогічні університети, музичні інститути, факультети. Отже, необхідність вивчення китайського вокального мистецтва в єдності виконавського (художньо-образні та технічні аспекти співу) та педагогічного (методичні рекомендації, методики навчання сольного співу) компонентів і становить актуальність цього дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У китайському академічному співацькому середовищі існує специфічне визначення бельканто, яким співаки та педагоги визначають загальні риси вокалу західного зразка. Звернення до цієї теми передбачає залучення класичних праць, присвячених феномену бельканто: Л. Дмитрієва, В. Морозова, В. Юшманова, В. Багадурова, Р. Юссона. Проблемам вокальної та загальної музичної освіти присвячені роботи Яо Вей, Сун Яньїн, Ду Сівей, Лю Хойцзюань, Ван Юйхе.

Існує безліч статей, присвячених вивченню окремих аспектів розвитку вокальних традицій (Го Цзяньмін, Ін Чжао Сюй, Чжао Янь), проблемам розвитку вокального мистецтва у Китаї (Бай Нін, Лю Давей, Чжан Сяон).

Мета дослідження полягає у з'ясуванні особливостей сольного співу в Китаї в контексті виконавського та педагогічного принципів.

Завдання дослідження:

- розкрити процес формування національної традиції вокального мистецтва Китаю;
- вивчити особливості взаємодії західної манери співу і китайських національних співацьких традицій;
- розглянути ключові постаті вокальної освіти Китаю та їх роль у становленні національної школи;
- висвітлити специфіку творчої діяльності відомих китайських вокалістів.

Об'єкт дослідження – сольний спів у Китаї.

Предмет дослідження – взаємодія виконавського та педагогічного принципів у вокальному мистецтві Китаю.

Матеріали та методи дослідження. Для з'ясування визначених завдань було використано такі загальнонаукові методи, як: аналіз наукових джерел, синтез, узагальнення й систематизація зібраного матеріалу; системні – для обґрунтування наукового апарату дослідження; історичні – для розкриття процесу формування національної традиції вокального мистецтва Китаю.

Наукова новизна визначається тим, що:

- *узагальнено* науковий матеріал щодо особливостей сольного співу в Китаї;
- *схарактеризовано* специфіку творчої діяльності видатних постатей вокальної освіти та їх роль у становленні вокальної школи;
- *уточнено* комплекс виконавсько-педагогічних принципів, що вплинули на становлення специфіки національної школи співу.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в тому, що отримані матеріали можуть стати основою подальших досліджень проблеми, пов'язаної з підготовкою фахівців в галузі вокального мистецтва; застосовуватися під час розробки спецкурсів у напрямку становлення фахівців музичного мистецтва Китаю крізь призму поєднання національної традиції та західної моделі освіти задля реалізації феномену «китайського бельканто».

Апробація результатів та публікацій. Результати магістерського дослідження були представлені та обговорені на I Студентській науковій конференції «Культура і мистецтво: актуальні дискурси» (Суми, 03 листопада, 2021).

Основні положення, результати та висновки кваліфікаційної роботи відображено у двох одноосібних наукових *публікаціях*:

1. Се Гобін. Вокальне виконавство Китаю: історичний аспект // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць: випуск 1 (13). Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. С.256-260.

2. Се Гобін. особливості китайської вокальної школи // Культура і мистецтво: актуальні дискурси: матеріали I Студентської наукової конференції, 03 листопада, 2021р., м. Суми. – Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. С. 20-24.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (64 найменувань). Повний обсяг дослідження становить 59 сторінок, із них основний текст – 54 сторінки.

РОЗДІЛ 1. СОЛЬНИЙ СПІВ У КИТАЇ: НАЦІОНАЛЬНІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ

1.1. Формування національної традиції вокального мистецтва

Опрацювання наукових джерел свідчить про те, що історія професійної вокальної освіти Китаю налічує менше ніж 100 років. Вокал, як спеціальність, пов'язаний з роботою консерваторії та оперних театрів. Проте, опера західного зразка з'явилася в Китаї порівняно недавно. Аналіз джерел доводить, що китайська цивілізація вважається однією з найдавніших серед існуючих на планеті, має дуже довгу і багату історію, що налічує близько 5000 років. За ці тисячоліття кордони країни незмінно розширювалися, поступово формувався китайський етнос, закладалась і розвивалася сама китайська цивілізація з її особливою ментальністю та традиціями, що передаються з покоління до покоління. У руслі традицій, які дбайливо зберігаються, підтримуються на державному рівні, дуже рано почала складатися освітня система, у тому числі система музичної освіти. Так, у серпні 1987 року у повіті Уян провінції Хенань китайськими археологами було знайдено давню кістку журавля, яка виявилася флейтою. Вчені були здивовані її віком – їй виявилось понад 8000 років.

Отже, китайська музична культура виявляється давнішою за китайську цивілізацію! У 2010 році у провінції Внутрішня Монголія в місті Чифен флейтист Ян Гоцин зіграв старовинні та сучасні твори на цьому давньому музичному інструменті, одному з найдавніших музичних інструментів людства.

Китайська музика, як інструментальна, так і вокальна з давніх часів має велике значення у становленні духовно розвиненої особистості. У бронзовому столітті, в період розпаду найдавнішого державного формування на сепаратні невеликі держави, за часів Конфуція, вважалося, що кожен правитель повинен розумітися на музиці так само добре, як і в державних

справах. Щоб навчати грі на інструментах були створені перші професійні вокальні заклади освіти, прообрази сучасних консерваторій.

Історичні першоджерела засвідчують, що серед цих консерваторій згадуються такі, як:

1. Вища школа (Да Сюе) та Молодша школа (Сяо Сюе). Як припускають дослідники, перший китайський професійний вокальний освітній заклад з'явився за часів династії Шан (1600 р. до н. е. – 1046 р. до н. е.). «Шанський народ заснував праву школу, що отримала назву вищої школи, а також ліву школу, що називалася молодшою школою» [169, с. 14]. Права школа мала вищий статус, ніж ліва школа. Вони обидві були створені з метою професійного навчання співу та танцям, мистецтвам, які разом називалися одним терміном – «юе у». У вищій музичній школі основою всього змісту навчання були музичні предмети. Шанська професійна вокальна освіта вважалася найсильнішою в Китаї і сюди вступали студенти із сусідніх держав [18, с. 17-20].

2. Державна школа (Го Сюе). Під час правління династії Чжоу (1026 р. До н.е. – 256 р. до н.е.) у професійній вокальній освіті відбуваються процеси розвитку, формується нормативна освітня система. Навчання професійним танцям і співу стало одним із найважливіших елементів в освіті державних службовців та чиновників та вихованні підростаючих спадкоємців імператора. Найголовніший заклад професійної вокальної освіти називалася «Державна школа». У ній акцентувалась увага на трьох найвагоміших для будь-якої освіченої людини предметах – це були музична філософія, спів та танець. У Державній школі виконавці та викладачі співу разом становили 1463 особи (не рахуючи викладачів народного танцю). До наших часів дійшли деякі відомості про організації педагогічного процесу у цій школі. Начальник державної школи називався «Дасіюе», він був не лише державним чиновником, але і як викладач навчав студентів найскладнішим танцям та співам.

Старші викладачі навчали студентів ви конувати різні за стилями пісні. Зрештою, молодші викладачі навчали студентів грі на музичних інструментах, співу та здатності виконувати музичний супровод співу. Термін навчання становив близько 7 років. Як правило, студенти були у віці 13 років, і на момент закінчення державної школи досягали 20 років [18, с.46-47].

3. Музичний дім Юе Фу, який був створений у період правління династії Цинь (221 р. до н. е. – 206 р. до н. е.). Після повалення династії Цинь династія Хань, що прийшла їй на зміну (202 р. до н.е. – 220 р. н.е.) зберегла цей музичний дім Юе Фу та продовжила його традиції. Вивчення історичних першоджерел показує, що функції Музичного будинку були такі, як: підготовка професійних вокалістів та музикантів, дослідження теорії музики, написання та виконання нових музичних творів. У 112 р. до н. е. ханський імператор Уді (на троні 87-14 рр. до н.е.) розширив Юе Фу. Він запросив багатьох професійних музикантів, так що під час його правління кількість педагогів та студентів становила 829 осіб. Головою Юе Фу був Лі Яннань, видатний співак та композитор, який написав дуже багато відомих музичних творів. Його молодша сестра, талановита співачка, була одружена з самим імператором У-ді, вона була відома під іменем «Пані Лі». Останній період Династії Хань завершився серйозною економічною кризою, що негативно вплинула на розвиток музичного мистецтва та музичної освіти.

4. Заклад професійної вокальної освіти Тай Чан Шу. За правління династії Тан (618-907 рр.), професійна вокальна освіта в Стародавньому Китаї досягла свого піку. Розмір будівлі, в якій знаходився заклад професійної вокальної освіти, був набагато більшим, ніж будь-коли раніше, називався він Тай Чан Шу. Танські імператори опікувались мистецтвом і особливо музикою, тому в Тай Чан Шу працювало багато музикантів (11549 осіб), що займаються танцями та співом. Педагогів з вокалу тоді називали «Доктор». Їхня система виховання поділялася на високий, середній і низький рівні. І через кожні десять років усі викладачі Тай Чан Шу здавали серйозний

іспит. Викладач, який пройшов екзаменаційні випробування, отримував посаду чиновника. Якщо іспит не вдавалося скласти, то за п'ять років можна було ще раз здобути шанс. У студентів термін навчання складав п'ятнадцять років, і за цей період вони піддавалися дванадцяти іспитам – п'ять складних іспитів та сім екзаменів середньої складності. Студенти, які витримали ці іспити, отримували шанс стати освітянами Тай Чан Шу. Якщо ж студенти вчилися погано, то після закінчення навчання вони мали право отримувати лише третину заробітної плати [19, с. 121-148].

Наукові першоджерела дають можливість зазначити, що, окрім Тай Чан Шу було засновано ще три заклади: Цзяо Фан, Тай Юе Шу та Лі Юань. Цзяо Фан розпався на Ліву та Праву частини. Права – спеціалізувалася на професійному співі, а ліва завідувала професійними танцями. Туди отримували запрошення на роботу професійні співаки, серед яких відома співачка Сю Хе Ци. [24, с. 133-139].

Після династії Тан у Китаї правила династія Сун. Але її влада та економіка виявилися слабкими, тому вона не створила жодного професійного вокального навчального закладу. Для вокальної освіти цього часу був характерний період занепаду. Це підтверджується тим, що коли уряду були потрібні співаки, він запрошував вокалістів із народу.

Таким чином, професія вокаліста сформувалася в Китаї у давнину. З часів династії Шан (XIV-XI ст. до н.е.) у Китаї вже існували вокальні професійні освітні заклади, які згодом сформувалися у відомі музичні академії «Юе Фу», «Лі Юань», «Тай Чан Шу» та інші. Таким чином, можна стверджувати, що вокальна професійна освіта в Китаї налічувала понад 3000 років свого існування і в своїй історії успадкувало та розвивало свої національні традиції.

У контексті нашого дослідження вважаємо за доцільне розглянути особливості вокальної підготовки. Теоретичні основи сучасної вокальної освіти полягають в тому, що у всіх народів світу під час переходу співацької діяльності на професійний рівень вокальна підготовка починає вимагати

збалансованої підготовки м'язів, координованої роботи організму. Крім того, вокальна підготовка є активною психологічною діяльністю і завжди пов'язана з почуттями та образним мисленням [24].

Китайські практики – викладачі співу інтуїтивно дійшли тих самих висновків щодо ролі фізичної та психологічної підготовки, що і сучасні теоретики-педагоги. З давніх часів китайські викладачі співу звертали увагу на дві фундаментальні напрями підготовки вокаліста. У Китаї вони отримали назви зовнішня техніка (звукові вміння, що включають високі та низькі, довгі та короткі, швидкі і повільні звуки, форте та піано) та внутрішня техніка (вираження емоцій, манера виконання та стиль співу). Однією з найкращих традицій професійної вокальної освіти було поєднання зовнішньої та внутрішньої технік. У класичній збірці «Музичні записки» сказано, що «вся музика виходить із людської душі» [26].

У китайській традиції вважалося, що серце контролює голос, а звук стимулює фізичне тіло, збуджує емоційну свідомість. Тому під час навчання вокалу першочерговим завданням було не освоєння техніки виконання, а прищеплення учням музичної духовної культури. Сама вокальна техніка мала освоюватися під психологічним контролем.

Під час навчання співу китайські педагоги використовували такий метод, як створення «образу почуттів» як засобу стимулювання уяви учня, результатом такого методу мало бути емоційне виконання вокального твору: «Велике значення у цьому процесі надавалось уяві » [23, с. 102].

Таким чином, у Стародавньому Китаї в основі підготовки вокалістів лежали філософсько-світоглядні уявлення про взаємозв'язок мистецтва та духовного світу людини, про цілісність і гармонію фізичних, психічних і духовних сил як основи високого рівня вокального виконавства.

Джерелами вокальної творчості в Китаї були народні пісні та танці, недарма китайці кажуть: «Мова не може висловити почуття; вони виражаються під час мистецької діяльності». При комплексному виконанні слід дотримуватися єдності співу та танцю, у вокальних номерах

обов'язковим було використання особливих поглядів і жестів, завдяки яким більш повно виражалися почуття та емоції.

Подальший розвиток китайського вокального мистецтва пов'язаний з традиційною китайською оперою. Пекінський музично-драматичний театр Цзінсі, званий у перекладі «пекінська опера», є старовинним театром класичної драми Китаю і має статус національного культурного надбання. Пекінська опера виникла на основі злиття низки місцевих театральних жанрів, поєднала високу виконавську техніку та літературну мову веньянь з динамічними батальними сценами та цирковими трюками. Пекінська опера пройшла довгий шлях становлення та формування від ритуальних піснеспівів, уявлень артистів та співаків, що виступають на відкритому повітрі перед публікою з номерами різних жанрів, до появи музично-драматичного театру цзінсі, чи столичної драми. Вистави пекінської опери характеризуються цілісністю, раціональністю. У цьому театральному світі добро і зло, радість і страждання, звичайне і надприродне співіснують, взаємно доповнюючи або відтісняючи, але ніколи не знищуючи і не заперечуючи одне одному [26].

У китайській опері існував усталений набір партій, яким відповідали різні образи. Наприклад, партія «лао шен» – це зазвичай був головний герой п'єси в амплуа судді, імператора, чиновника. Його партія має звучати як «звук дракона», тобто звук повинен бути з великим розмахом, стрункий та високий. Ще одна партія називалася «тун чуй», вона вимагала від виконавця «звуку тигра» – дуже дзвінкого та «простодушного». Партія молодого персонажа «цин» виконувалася як «звук фенікса» – ніжний, а місцями раптом твердий, як завивання та рев вітру [29].

Вимоги до акторів китайських традиційних опер були дуже високими і полягали в чотирьох вміннях: «вміти співати, читати, танцювати та виконувати акробатичні номери». Ці вміння мають бути взаємопов'язані та враховувати як здатність до технічного виконання, так і емоційну складову вокальної діяльності. Наприклад, деякі вокалісти співають дуже виразно, але

їхні голоси хриплять, вони не можуть брати високі та низькі ноти – китайці називали таке виконання «має техніку, але не має вміння».

А інші співають чудово, голос їхній гарний, але він позбавлений емоційної складової, тому все ж таки залишає слухачів байдужим – це називається «має вміння, але не має техніки» [42].

Традиції вокальних виступів у Китаї завжди характеризувалися поєднанням звукового ряду з рухами, тому що для глядачів сам спів передбачав насолоду звуком, а виконання партії, що супроводжується вишуканими, адекватними рухами, – насолоду видовищем. Тому в освітньому процесі з першого ж уроку наголошувалося на важливості поєднання вокальної техніки та традицій виконання. Викладачі не лише застосовували метод показу та аналізували музичні твори, але й навчали учнів рухами рук та тіла, створюючи цілісний образ вокальної партії.

Процес становлення професіонала-вокаліста у Стародавньому Китаї ділився на чотири етапи: навчання майстерності, розуміння майстерності, оволодіння майстерністю та особиста творчість. Творчий процес – це процес індивідуального самовираження, створення власного неповторного світу. У вокальній професійній освіті творчому процесу становлення особистості приділяється велике значення. Важливо при цьому знайти гармонію між загальними для всіх вокалістів вміннями, що є основою співу та особистісними особливостями виконавця, завдяки яким виникають інноваційні інтерпретації вокального твору.

Перед китайськими педагогами ставало завдання щодо винайдення та формування індивідуальних особливостей у вокалістів. Безперечно психофізіологічні особливості особистості впливають на формування індивідуальності у вокалістів, що сприяє творчому втіленню під час виконання вокальних творів. Звідси перед освітянами ставилося завдання навчати учнів відповідно до їх індивідуальних особливостей. В «Музичних записках» зафіксовано розмову між учнем Конфуція Цзи Гуном і музикантом Ши І, де Ши І доводить, що вокалістам краще вдаються ті музичні твори, які

пов'язані з їх власним характером [41]. Характери у людей різні, тому пісні, які вони співають, повинні також бути різними. Учень-вокаліст повинен відповідно до свого характеру обирати твори. Тому теоретик музичної освіти Вей Лянфу розділив вчення на 3 етапи: перший – навчання звукам, другий – навчання вокальної дикції, третій – навчання інтонаціям.

У Китаї виділяли дві манери вокального виконання – «жорстку» та «м'яку». Професіоналами найвищого класу вважалися ті вокалісти, які володіли обидвама техніками цих манер вокального виконання. Крім того, високопрофесійні вокалісти практично щоразу пропонували слухачам нову інтерпретацію одного й того ж твору.

Крім того, принципом, на якому засновано професійну підготовку вокалістів, – це унеможливлення у співі фальшивого, не емоційного виконання. Майстер китайської традиційної опери Кун Шанжень сказав, що «якщо співати без почуттів, то слухачам та виконавцям однаково важко». У класичній збірці «Музичні записки» сказано, що «тільки музика не сприймає фальш». Навпаки, високо цінувалося справжнє почуття у творі, за словами письменника Лі Кайсяня: «Навіть найпростіша мова, але зі щирими почуттями, обов'язково зворушить людей» [49, с. 205].

Вивчення наукових джерел, щодо традицій вокальної освіти у стародавньому Китаї сприяє розвитку сучасної вокальної професійної освіти. Ці традиції збереглися у сучасному суспільстві та, з'єднавшись із західними професійними традиціями, сформували сучасну китайську вокальну школу. Сьогодні в музичних ВНЗ Китаю китайська вокальна школа, поряд із західним оперним мистецтвом є головною в освіті. Але в останні роки в Китаї музиканти дедалі більше цікавляться західним вокальним мистецтвом, абітурієнти ВНЗ частіше обирають академічний спів, традиційні опери для студентів вже не цікаві та непривабливі. Втрата інтересу до власних традицій загрожує поступовим їх згасанням, втратою того багатства, що було накопичено поколіннями виконавців, викладачів та теоретиків музики протягом трьох тисяч років. Це зумовлює необхідність обґрунтування

конкретних, ефективних заходів для збереження духовної культурної спадщини Китаю в галузі професійної вокальної освіти.

У 1894 р. Японія здобула перемогу в китайсько-японській війні. Уряд Китаю вважав, що для того, щоб витримати тиск Японії, необхідно краще дізнатися та перейняти її досвід, у тому числі й у сфері професійної освіти. Тому безліч студентів було надіслано до Японії для навчання різним спеціальностям. На початку 20 століття ряд китайських студентів-музикантів повернулися з Японії до Китаю. Вони розробили навчальний матеріал на основі іноземних та китайських пісень та започаткували нову систему вокальної освіти у школах. Першими навчальними посібниками, впровадженими в освітній процес, були: підручник Шень Сінгуна «Збірник для шкільного співу», підручник Лі Шутуна «Збірник класичного вокального співу» та деякі інші [49].

Вважаємо за доцільне підкреслити, що вокальне мистецтво сучасного Китаю з моменту вступу в еру нового тисячоліття переживає особливий період. Процеси його розвитку протягом минулого століття призвели до якісних надбань, які вплинули на можливість виходу вокального китайського мистецтва у простір світової музичної культури. Важливою віхою цих змін слід вважати прем'єру опери Го Венцзіна «Село вовчєняти», що відбулося 1994 року в Амстердамі. У ній композитор поєднав національний та західний стилі співу, і це несподіване поєднання здивувало західного слухача. У цьому аспекті слід зазначити, що стилістика китайського співу виявляє нові несподівані ресурси вокального мистецтва, які вже не сприймаються як екзотичні, але свідчать про якісні сторони якогось нового простору в галузі світової вокальної культури.

При цьому в найсучаснішому Китаї все ще триває активний процес формування актуальної школи співу (сьогодні набуває статусу академічної). І якщо традиційно історики вокального мистецтва вивчали феномен вокальної школи з урахуванням взаємообумовленості трьох компонентів: композиторського (насамперед розвиток оперного жанру), виконавського

(естетичні та технологічні аспекти співу) та педагогічного (власне методичні установки), то сучасна ситуація вносить свої корективи у їх співвідношення. Так, формування національних шкіл співу в Європі відбувалося на основі композиторської творчості та безпосередньо залежало від музично-театральних та вокальних жанрів. В даний час акцент переміщається у сферу виконавського мистецтва та вокальної педагогіки. Це посилює процес автономізації раніше синкретичних складових вокальної культури Китаю в цілому і сприяє відносно їх незалежному подальшому розвитку.

Етап формування національної школи співу у той чи інший період переживають різні народи. У XVIII-XIX століттях складаються французька, німецька та російська вокальні традиції, виступаючи як своєрідна альтернатива італійській. У XX столітті до цього процесу активно підключається і Китай. Але це відбувається в безпрецедентних умовах поступового зникнення самого поняття «національна школа», оскільки до XX століття вже сформовано єдиний для всіх співаків еталон звучання. Водночас, проблема збереження національного в культурній політиці Китаю поставлена як основна. Професійна модель вокальної освіти в Китаї за таких умов і визначає специфіку національної школи співу [48,с.14]

Складність сучасної ситуації полягає також у тому, що крім академічної традиції у музичній культурі Китаю активно співіснують та взаємодіють різні стилі співу: народний, естрадний; китайські вокалісти активно освоюють джаз та його новітні стилі. Крім того, в рамках академічного стилю існує поділ на західноорієнтовану традицію (умовно звану китайськими музикантами-практиками «бельканто») та традицію, пов'язану з національною оперною драмою. Складні відносини цих основоположних для китайської вокальної культури гілок складають окремий «сюжет» в історії китайського вокального мистецтва [9].

Специфіка становлення та розвитку національної китайської вокальної школи полягає і в особливій ролі педагогічного компоненту. Підключившись до загальноєвропейських процесів повною мірою лише в XX столітті, Китай

запозичив систему професійної освіти в Європі, що вже склалася. Величезну роль початкових стадій формування національної традиції грали педагогічні університети, з урахуванням яких розвивалися музичні інститути чи факультети. Крім того, складні соціальні процеси в історії XX століття, в тому числі, звичайно, тоталітарний режим сприяли значному впливу ідеологічних і політичних установок на музично-естетичні та педагогічні принципи. Все це — фактори, які свідчать про унікальність становлення та розвитку китайського вокального мистецтва, що зафіксувалися в його неповторній своєрідності. Однак цілісного та багатостороннього вивчення китайського вокального мистецтва в єдності всіх його складових, які вплинули на специфіку національного стилю, не було [10].

У китайському академічному співацькому середовищі утвердилося специфічне визначення «бельканто», яким співаки та педагоги позначають загальні риси вокалу західного зразка. Проте характеристики специфіки досягнутого результату, а саме — національної школи співу, що визначилася (своєрідного китайського варіанта бельканто), що виникла в процесі акультурації західної манери, у науковій літературі немає. Тому звернення до цієї теми передбачає залучення класичних праць, присвячених феномену бельканто: назвемо роботи Л. Дмитрієва, В. Морозова, Н. Андгуладзе, Ю. Барсова, Л. Работнова, В. Юшманова, А. Юварри, Р. Юссона, Б. Асаф'єва, В. Багадурова, Дж. Лаурі-Вольпі, І. Назаренко; дослідження італійської опери, здійснені П. Луцкером та І. Сусідком та ін.

Вивчення специфіки вокального мистецтва в Китаї, як правило, включено до контексту музично-історичних досліджень, пов'язаних з осмисленням жанрів пісні та опери, в тому числі її оригінального національного різновиду — Пекінської опери. Це роботи Т. Б. Будаєвої, Лії Чао, Чжан Лічжень, Чень Ін, У Цзінюй (оперний жанр), Ф. Арзаманова, Є. Васильченко, І. Лісевич, У Ген-Іра, Чан Ліін (китайські народні пісні). Специфіка національної співацької культури, як правило, виявляється на периферії вивчення суміжних явищ — уже згаданих традиційних жанрів,

пов'язаних зі співом, а також системи вокальної та загальної музичної освіти. Так, розвитку системи вокальної освіти в КНР присвячені роботи Яо Вей, Сун Яньїн; Ду Сивей розглядає специфічний аспект формування співочих умінь у вокалістів у вищих навчальних закладах КНР [14,с.111-114].

Аналіз наукових відомостей про вокальне мистецтво Китаю з широкого спектру музикознавчої літератури КНР, класичних національних праць з історії традиційної китайської музики, пам'яток писемної культури, хрестоматійних вокально-педагогічних посібників засвідчує, що серед розгорнутих досліджень можна назвати фундаментальну працю «Історія сучасної китайської музики» Ван Юйхе. В ній автор систематизує дані про традиційну китайську музику, проте в ній немає відомостей про розвиток китайської музики з 1949 року до теперішнього часу; докторську дисертацію Ма Так «Китайська музична шкільна освіта у XX столітті», в якій наведено опис китайської музичної шкільної освіти пізньої династії Цін (1644–1911), досліджено структуру початкової, середньої та вищої музичної освіти педагогічних коледжів та інститутів. Ця робота систематично і всебічно розкриває музичну освіту Китаю в XX столітті, але в ній також не розглядається освоєння китайцями традицій бельканто.

Історія формування вокальної освіти стисло подана у роботі Лю Хойцзюань «Вокальні курси навчання музиці. Огляд навчальних планів», але це, швидше, огляд основних подій у становленні освітніх структур (установ) та адміністративних рішень щодо розробки навчальних планів. До навчально-методичних робіт можна віднести і розробку Дзінь Іншу «Аналіз та основні положення викладання музики в сучасний період», в якій автор робить спробу сформулювати основні засади вокального навчання [23].

Існує також безліч статей китайською мовою, присвячених вивченню як окремих аспектів розвитку вокальних традицій (Го Цзян Мін, Цзао Цзе, Лю Ялі, Чжао Янь, та ін.), так і проблем розвитку вокального мистецтва у Китаї (Бай Нін, Ван Юйхе, Чжі Сунь, Чжан Сяон, Чжао Мейбо, та ін.).

Втім, не менш, у всіх перерахованих працях відсутній системний і цілісний погляд на процес формування та розвитку національної школи співу, розглянуто лише окремі аспекти питання, поза історичним аспектом та перспективою розвитку. Тому буде закономірним стверджувати, що у сучасних умовах, незважаючи на безперечну актуальність заявленої теми та інтерес до неї з боку дослідників, існує прогалина у вивченні історії становлення професійної вокальної школи в Китаї.

Методологічною основою дослідження є сучасні наукові підходи до вивчення проблем вокального розвитку та освіти, які відображені у працях західноєвропейських, українських та китайських вчених, при провідному значенні порівняльно-історичного методу.

Специфіка національної школи вокалу в Китаї полягає в наявності постійної ідеологічної уваги з боку держави. Аналіз наукових праць у контексті кваліфікаційного дослідження довів, що історичний шлях розвитку китайської вокальної школи характеризувався «синкретичним монолітом», всі три аспекти якого (власне співацьке мистецтво, педагогічна система та державна ідеологія) розвивалися на основі тісної взаємодії [23].

У контексті нашої роботи важливими виявилися концепції, які розкривають функціонування музичної культури і розробкою котрих займалися Б. Асаф'єв, Л. Мазель, В. Цуккерман, О. Сохор, В. Холопова.

Опрацювання історичних першоджерел доводить, що розвиток китайської культури належить до типу традиційної культури. З моменту її формування до початку XX століття тут не відбувалося кардинальних змін, радикальних змін світогляду. Звернена до авторитету минулого, вона дбайливо зберігала непорушні традиції, що сягають корінням у давнину, тому за європейськими мірками перший період у розвитку вокальної освіти Китаю є безпрецедентним за своєю тривалістю. Він вписується в рамки – від II тис. р. до н. е. – початок XX століття та є періодом підготовки вокалістів на традиційній основі [19, с.62].

Унікальна і абсолютно несумісна з європейським вокалом національна традиція розвивалася в цей період від раннього синкрезису до високого мистецтва співу в Пекінській опері. Тісний зв'язок мистецтва та державності, усвідомлений підхід до вокальної музики як фундаментальної духовної та практичної цінності нації виявились не лише у систематизації наспівів, а й у цілеспрямованому виробленні естетичних та технологічних вимог до їх виконання.

Аналіз філософсько-естетичних та музично-теоретичних джерел стародавнього Китаю (Конфуцій «Бесіди і судження», Сима Цянь «Трактат про музику», «Міркування про спів» невідомого автора та ін.) дозволяє виявити особливості підходу до мистецтва співу в національній традиції. Це, насамперед, увага до дихання, яке осмислене з точки зору філософії як основа та джерело життєвої енергії. Голос сприймається як спосіб виявити цю життєву енергію, ось чому відмінною особливістю техніки дихання китайських співаків стає опора не на діафрагму, а на м'язи нижньої частини живота («даньтянь»), що сприяє збільшенню резонансу, сили та польотності голосу.

Спів у такій естетичній парадигмі — спосіб зробити доступними для чуттєвого сприйняття «голос природи та голос серця» в єдиному звучанні. Звідси така увага до деталізованого опису його якостей (він може бути «злитим», «тягучим», «гладким», «слизьким» тощо), а також до питання про вплив емоційного стану вокаліста на спів. Вже на ранніх етапах китайські теоретики приділяють велику увагу проблемі співвідношення технічних та емоційних аспектів виконавського мистецтва. Протягом усього періоду реалізується прагнення виконавця зберегти у співі значущість усіх компонентів первісної єдності (слово, звук, жест) та, відповідно, вивчення питань дикції та манери руху співака [20].

Розвиток театрального мистецтва викликав потребу у посиленні емоційної сторони вокального мистецтва, яке у Пекінській опері постає як один із сильних засобів привернення уваги слухачів до найнапруженіших

моментів дії. Звідси пріоритет таких якісних характеристик голосу як яскравість та насиченість, переважання високої теситури, що створюється за допомогою головного резонатора та затиснутої гортані.

Виконавчий аналіз співу в народній манері сучасних вокалістів дозволяє дати опис китайської вокальної традиції порівняно з італійською. Розглянуто такі аспекти проблеми, як вплив китайської мови (придихання у приголосних звуках, відсутність дзвінких приголосних, назалізовані фінали) на фонічний бік вокальної музики; тональна природа мови та пов'язана з нею специфіка підходу до кантилени; особливості колоратури; темброва кореляція звуку з емоційним станом співака, художнім чином пісні та звучанням інструментального супроводу [22].

1.2. Взаємодія італійських принципів бельканто і китайських національних співацьких традицій.

У ХХ століття китайські вокалісти здійснюють власну діяльність у сфері європейської співацької культури шляхом освоєння та модифікації західної вокальної традиції в контексті їхньої інтенсивної взаємодії в нових соціально-економічних умовах. Проблема активного становлення нової традиції — своєрідного «китайського бельканто» на сучасному етапі розвитку вокальної культури та виконавства набуває важливого значення.

У рамках модернізації культури виникла усвідомлена тенденція до принципового формування синтезу традиційного та сучасного. В цілому, після Культурної революції, в умовах стабілізації політики, відновлення та розвитку економіки, виникає перспективна ситуація для розвитку мистецтва. Тенденцію до інтенсивної культурної інтеграції Китаю більше не стримують штучні чи кризові фактори. Вокальне мистецтво, яке стало своєрідним «лакмусом» балансу західних характеристик усередині самого мистецтва та під час його сприйняття та розуміння, вступає в пору вільного самовизначення у парадигмі національної культури, звільняючись від вимушених обмежень попередніх історичних етапів [23].

У цей період у Китаї складається розуміння естетичних і художніх принципів справжнього бельканто. Якщо на етапі становлення вокального мистецтва протягом майже трьох чвертей ХХ століття під бельканто в Китаї розуміли західний тип академічного співу в його узагальненому вигляді, то тепер багато засобів у системі вокального навчання спрямовується до освоєння техніки бельканто в її досконалих рисах. Одночасно відбувається усвідомлення цінності та специфічності національної традиції співу, що практикується у народній драмі.

Разом з оперним мистецтвом Китаю наприкінці восьмидесятих – дев'яности років закономірно настає час особливого розквіту вокального мистецтва. Спрямованість його розвитку наочно простежується у трьох площинах: перехід на новий якісний рівень в осмисленні західної традиції бельканто, новий масштаб виконавських та педагогічних ресурсів, нові форми та інтенсивність культурного обміну, у процесі якого відбувається творче перетворення національних цінностей [5, с.50-55].

Показником рівня розвитку академічного вокального мистецтва у Китаї є численні конкурси. У Китаї вони набувають особливої значущості, що свідчить про саме живе ставлення населення до співу, з одного боку, і активної зацікавленості адміністративного ресурсу країни, з іншого. Мистецтво співу, як і раніше, існує в Китаї як національне надбання — звідси опора на конкурс як на змагальну форму, заохочення та підтримка істинних талантів, що виявляються конкурсами. Для китайської культури значимість конкурсів укладена і в їх практичній аксіології у вигляді системи експертних оцінок у сфері мистецтва. Крім того, конкурс є оптимальним способом виявлення найкращих. Адже в Китаї, як і раніше, реалізується активна турбота про виявлення та культивування молодих талантів. Нарешті, конкурс — це і перший крок до концертної діяльності, і величезна школа як для самих учасників, так і для всіх, хто цікавиться мистецтвом, своєрідна яскрава форма просвітництва[4].

Аналіз наукової літератури під кутом зору означеної проблеми доводить, що найважливішим показником високого статусу китайської вокальної школи XX століття є вихід китайського оперного мистецтва у простір світової культури. Йдеться як про появу значних творів та їх виконання в руслі національних традицій, так і про китайські постановки зарубіжних опер. Серед них: постановка у 1981 році оперного спектаклю «Хуань Нян» оперною трупю Тяньцзіньського Театру опери та балету, прем'єра опери «Степ» липні 1987 року в Пекіні, постановки на високому мистецькому рівні силами китайських музикантів опер «Туга», «Ріголетто» та «Травіату» у 1988, 1989, 1990 у Шанхаї та ін.. Особливого значення у культурному житті країни набуває проведення масштабних музичних заходів, пов'язаних з оперним мистецтвом: загальнодержавний музично-театральний фестиваль у місті Чжучжоу провінції Хунань (1990), Пекінський оперний тиждень (1994), музичний фестиваль «Харбінське літо» (1996), Міжнародний оперний рік у Китаї (1997), оперний фестиваль Китайського національного Великого театру (2008–2009).

Настільки значні зміни в музичній практиці закономірно призвели до постановки нових завдань в осмисленні вокального мистецтва теоретиками і педагогами Китаю. Необхідно було співвіднести дві культурні традиції, зрозуміти та осмислити змістовний, естетичний та технічний аспекти співу. Проте ключовою для всього періоду проблемою є поєднання європейської та національної традицій співу. Шлях вирішення проблеми іноземного голосу ділиться на три етапи. Спочатку бельканто сприймалося як справжня загроза збереженню національних традицій у співі, небезпека «сліпого поклоніння Заходу» (перша стаття на цю тему опублікована 1949 року ректором Шанхайської консерваторії Хе Люйтіном). Потім, з 1956 року, дві традиційні моделі (бельканто та національна традиція) осмислюються як однаково вагомі та потребують освоєння з урахуванням їхньої різної специфіки. Нарешті, з 1978 року, відбуваються пошуки шляхів нового синтезу [4].

Опрацювання наукових джерел дозволило вивчити способи досягнення органічного злиття італійських принципів бельканто та китайських національних співацьких традицій. На основі порівняльного аналізу фонетичних особливостей італійської та китайської мов можна зазначити про те, що одна з основних проблем, яку ще належить вирішити вокальним педагогам Китаю, полягає у пошуку компромісу в постановці голосних звуків, оскільки спів китайських голосних в італійській манері робить дикцію неясною, а китайська постановка веде до втрат гучності звуку. Безперечною вагомстю в контексті нашої теми відзначається методика оволодіння легато за допомогою диференціювання способів звуковидобування кожного елемента мови китайського слова; обґрунтованість необхідності роботи над новими, більш точними перекладами італійських текстів для китайської публіки, вимова яких дозволяє збігтися з логікою мелодії та тоною логікою слів. Вважаємо за доцільне підкреслити такі перспективні напрями роботи вокальних співаків та педагогів, як розробка комплексу вправ на національному матеріалі для освоєння всіх резонаторів, регістрів голосів та типів голосів; що забезпечує гармонійний синтез манер сценічної поведінки, які суттєво різняться у західноєвропейській та китайській традиціях [5].

Забезпечити вивчення національного вокального мистецтва на більш високому професійному рівні, створити необхідну історико-теоретичну та методологічну базу, застосувати кращі ознаки європейського мистецтва у традиційній спадщині, розробити систему професійної підготовки з оптимальним співвідношенням дисциплін та типів занять — масштабне та перспективне завдання, яке зараз, безперечно, є однією з пріоритетних у справі розвитку нової китайської школи співу [7].

У контексті нашого дослідження вважаємо за доцільне розглянути вокальну освіту у Китаї XX століття крізь призму освоєння західної моделі співу. Ретельний аналіз соціального середовища, в якому функціонувала та розвивалася професійна вокальна освіта Китаю, дозволяє вивчити заявлену тему з максимальною повнотою. Як у жодній іншій культурі, у Китаї

становлення будь-якого елемента освітньої системи найтіснішим чином пов'язане із соціальними процесами. І насамперед це стосується мистецтва та його інституційних структур. Відповідно до прийнятої в дослідницькій літературі періодизації (початок XX століття – 1949 рік; 1949–1976 роки, з 1976 до теперішнього часу) розглянуто соціокультурні особливості формування професійної вокальної освіти в Китаї [22].

Аналіз літератури доводить, що початок XX століття – 1949 рік є періодом, в якому відбувався процес широкомасштабного формування концепції музичної освіти та її інституціалізації. Усвідомлення могутньої ролі вокального мистецтва як основи взаємодій між західною та національною культурою, способу залучення широких мас на шлях відновлення призводить до своєчасного прагнення держави та величезної кількості ентузіастів максимально сприяти розвитку вокального мистецтва.

Серед численних навчальних закладів країни, які займалися підготовкою фахівців у галузі вокального мистецтва, відзначено особливу роль Шанхайського державного музичного інституту та Художньої академії імені Лу Сунь. Якщо перший із них став своєрідною лабораторією освоєння західної культури та сприяв її інтеграції в культуру національну, то остання перебувала у найтіснішому зв'язку з найнагальнішим для народного життя моментом — перетином війни. Художня академія імені Лу Сунь мала величезний вплив на формування китайської композиторської школи в контексті самобутності художньої форми, змісту, стилю, чим сприяла створенню міцного підґрунтя для музичної творчості на основі народної музики. Педагогічна діяльність у галузі вокальної освіти Художньої академії імені Лу Сунь сприяла дослідженням у сфері взаємодії китайської та західної традицій. Педагоги спиралися на західні методики навчання співу, але при цьому намагалися зберегти такі якості народного співу як вимову, характер виконання мелодії, естетичну якість, витонченість що, позитивно вплинуло на збереження їхньої ідентичності [16].

Історичні першоджерела доводять, історичний період наступного неповного тридцятиліття (1949 – 1976 роки розвитку вокальної освіти у Китаї) має внутрішнє розмежування на два етапи, останній з яких отримав назву «культурна революція». Складний та важкий для мистецтва час відрізняється інтенсивністю соціального та політичного життя країни. Відповідно до ідеологічних установок часу вокальна освіта Китаю розглянуто із зовнішньої стосовно прийнятої в Китаї позиції — у контексті «міфологеми священної країни», яку можна сформулювати як «Китай — це рай на землі». Вокальна педагогіка, розвиток якої був пов'язаний із освоєнням західної школи, опинилася в проблемній ситуації: маючи справу із західною культурою — батьківщиною бельканто — педагоги були вимушені балансувати не просто на межі «своє – чуже», а й у рамках міфологеми – «вороги». Багато в чому саме це гальмувало розвиток власної вокальної школи.

Відповідно до культурної політики країни у сфері вокальної освіти виникає чітка орієнтація на попередній досвід. Однак, у цій ситуації відбувалося гальмування розвитку мистецтва, зважаючи на сліпе копіювання вокальними педагогами по суті чужої, не зрозумілої до кінця традиції, без урахування власної специфіки. Активними митцями у сфері вокального мистецтва раніше було взято інтенсивний курс на інтеграцію із західною культурою, але ізоляція та заборони сприяли поширенню поверхневих необгрунтованих поглядів у професійному середовищі [7].

Успадкувавши від попереднього періоду широку мережу освітніх інституцій, китайська музична освіта входить у нову фазу розвитку, пов'язану з остаточним оформленням його структур та форм. Істотні зміни виявилися пов'язані з двома тенденціями: централізацією освіти, яка отримала, нарешті, єдині стандарти, та розширенням периферії [55, с.23-27].

Вирішуючи питання про співвідношення «свого і чужого», Центральна консерваторія керувалася принципом «спочатку поділ, а потім злиття», суть якого полягала у створенні різних спеціалізацій: народний вокал і вокал у

традиціях бельканто. Кожен напрямок існував самостійно, для кожної спеціалізації було розроблено власну навчальну програму. Ідея синхронного розвитку національних та західноорієнтованих видів мистецтв отримує стимул до подальшого розвитку завдяки створенню Китайської консерваторії, відкриття якої відбулося 21 вересня 1964 року.

Головною особливістю третього – сучасного – періоду (з 1976 р. до теперішнього часу) стає формування єдиної державної стратегії навчання вокалістів. Створюються та вдосконалюються єдині навчальні плани, вирішується проблема репертуару завдяки виданню масштабних антологій вокальної музики, таких як «Серія книг вокального мистецтва», «Збірники іноземних опер», «Збірка нових китайських вокальних творів». З середини восьмидесятих років зростає питома вага наукових досліджень у сфері вищої вокальної освіти. Багато педагогів та науковців публікували статті з проблем музичної педагогіки; за підтримки міністерства освіти проводились науково-дослідні конференції [61].

Загалом наукове вивчення вокальної музики наприкінці ХХ століття порівняно з раннім періодом просунулося далеко вперед. Було створено кілька десятків офіційно виданих монографій, до складу яких входять питання вокальної техніки, мистецтва мовлення, виконавського мистецтва, естетики, психології, методики викладання, історії вокальної музики, а також загальні висновки, зроблені освітянами під час їх експериментів. Щороку у провінційних виданнях публікувалося понад 100 статей про вокальну музику.

Стан вокальної освіти та її динаміка наочно відображені у навчальних планах та особливостях підготовки вокалістів у трьох провідних консерваторіях Китаю: Центральній, Китайській та Шанхайській [62].

Висновки до розділу 1.

Таким чином, вокальне мистецтво в Китаї має багатотисячну історію. Проте європейська академічна традиція налічує трохи більше 100 років, з часів шкільних пісень. Тим не менш, історичний досвід сприяв тому, що

академічне вокальне мистецтво в Китаї розвивається виключно інтенсивно, про що свідчить велика кількість першокласних вокалістів, лауреатів престижних премій, які співають у найвідоміших театрах.

У такому активному поступальному русі, поряд з історичним досвідом, відіграло роль усвідомлене використання зарубіжного досвіду із збереженням національних традицій.

Вокальна освіта чітко структурується на нижчу та вищу ступені. Перша – зосереджена у загальноосвітніх школах, соціальних освітніх структурах та спеціальних школах при провідних консерваторіях країни. Воно орієнтоване як на виховання освічених любителів вокального мистецтва, так і на виявлення вокально обдарованих учнів. Проте індивідуальні заняття там не передбачені.

Процес опанування професійного вокального мистецтва відбувається лише у вищих навчальних закладах: консерваторіях, художніх інститутах та на факультетах музики класичних та педагогічних університетів. Навчальні плани цих закладів передбачають охоплення світового вокального академічного мистецтва в теорії та на практиці. Загалом система орієнтована на виховання вокаліста універсального кругозору, який відповідає сучасним вимогам в організації концертно-театрального життя.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ КИТАЙСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА І ПЕДАГОГІКИ XX СТОЛІТТЯ

2.1. Видатні постаті вокальної освіти Китаю

Історичний екскурс від періоду становлення музичної освіти нового типу в Китаї (кінець XIX – початок XX століття) дає можливість розглядати два етапи:

- початкової практики, що стосується першої половини XX століття, зародження та розвитку китайської музичної педагогіки;
- період зрілості (друга половина XX століття), коли відбувається розквіт професіоналізму у галузі навчання вокальному мистецтву.

1920-40 рр. – важливий період у становленні вокальної освіти Китаю, що характеризується відкриттям першої державної консерваторії у Шанхаї (1927). Цей навчальний заклад став колискою вокальної педагогіки у Китаї. Тут викладала плеяда музикантів-виконавців та музикознавців, які приїхали сюди після закінчення навчання за кордоном. Усі вони виховали відомих педагогів-вокалістів, заклавши основи формування вокально-педагогічних кадрів у Китаї. Освітній простір консерваторії включав підготовчі курси, основний курс і спеціальні курси. Подібна європеїзація стала можливою завдяки керівнику – Сяо Юмею, випускнику Лейпцизької консерваторії та університету, який сформував команду однодумців [62].

Друга половина XX століття відзначилася удосконаленням діяльності музичних навчальних закладів (у тому числі вокальних відділів та факультетів, що входять до них) та підготовкою програм, планів, стандартів та інших документів, на основі яких відбувається функціонування педагогічного процесу. У Китаї з'являються свої високопрофесійні педагогічні кадри: Шень Сян, Чжан Чуань, Го Шучжень та інші, в основі яких педагогіки узагальнення естетичних принципів китайської культури та методів вокального навчання [61].

При цьому в Китаї вокальне академічне мистецтво розвивалося паралельно з народним співом. В історії музики Китаю відомі імена багатьох чудових співаків, які однаково добре володіли народним та академічним вокалом, серед них Сун Цзуїн, Пен Ліюань, Ін Сюмеї та інші.

З 1990-х років належна увага приділяється розвитку нової форми вокального виконавства – автентичної, яка на сьогоднішній день у китайській культурі віднесена до основних вокальних стилів, поряд із *bel canto*. До цього часу китайська вокальна освіта вступила в нову епоху розвитку і досягла світового визнання як у галузі виконавства, так і у підготовці педагогічних кадрів [58, с.80-83].

Зміни, що відбулися в Китаї за останнє століття, зумовили прогрес у різних сферах діяльності, у тому числі у сфері вокального виконавства та педагогіки. Від часу Культурної революції (1966-1976) на початку XXI - го століття, проблеми музичної освіти в Китаї залишилися без належної уваги. Тільки після економічного підйому вона фокусується на них, у зв'язку з модернізацією освітньої системи в цілому. З 2001 року і до цього дня по всій країні відбувається реалізація реформаторських проектів.

У даний час багато професійних музичних навчальних закладів в Китаї провели ряд реформ, починаючи від введення нових дисциплін, вокально спеціальних прийомів методики і підготовки. Також здійснювалися дослідження і в інших галузях, пов'язаних з вокальною педагогікою, таких як психологія вокального виконавства, естетика вокального мистецтва та ін. Все це вплинуло на розвиток вокальної освіти і забезпечило ефективні результати [58, с.102].

Основа школи національного китайського академічного співу ґрунтуються на естетичних принципах і технічних методах *bel canto*, що в значній мірі вплинуло на розвиток китайської вокальної музики цього напрямку. Однак, сьогодні видатними діячами КНР розвиваються й інші жанри вокального виконавства – автентичне та естрадне, що за ступенем віртуозності не поступаються академічному співу. Не слід забувати і про те,

що співацька культура країни є відображенням естетичних ідеалів та духовних традицій, у яких присутні релігійні та обрядові основи Китаю, його національні культурні цінності та інші аспекти. Це знаходить відгук у всіх вокальних напрямках і, відповідно, у педагогіці [63].

Об'єктивні реалії вносять корективи в організацію освітньої діяльності, особливо на початковому етапі, що на сьогоднішній день назріло для системи освіти Китаю. Одна з провідних педагогів-консультантів/репетиторів Метрополітен-опера Дж. Донерман говорить про те, що вокаліст має час лише до 30 років для створення своєї артистичної бази. Вокалістами-практиками означаються компетенції професійних вокалістів, а саме:

- володіння вокально-технічним та виконавським інтерпретаційним комплексом;
- вміння представляти оперу як музично-театральний синтетичний жанр, тобто у високопрофесійній єдності вокально-технічного, музично-інтерпретаційного, лінгвістичного та акторського аспектів, «задовольняючи слух і зір глядача»;
- властивість бути завжди новим і непередбачуваним у межах високого академічного смаку;
- уміння творчо спілкуватися з публікою, привносячи до оперної партії авторське оригінальне її тлумачення;
- здатність розвивати свої сильні якості, емоційну відкритість;
- володіння психологічною стійкістю та працездатністю;
- екологічно-спрямовані підходи у дотриманні режиму роботи;
- загальна ерудиція в галузі історії оперного театру, вокального мистецтва та сучасної сценічної практики;
- знання іноземних мов на високому рівні;
- розуміння різниці в виконанні музики різних країн і народів (відчуття національного колориту);
- участь у професійних конкурсах, фестивалях, концертах, олімпіадах.

Незважаючи на всі досягнення китайської вокальної освіти, часто її результати не відповідають зазначеним вище вимогам. Оскільки існують протиріччя між професійним результатом формування голосу та запитами часу.

Саме на виховання вокаліста такого статусу спрямовані сьогодні зусилля освітян КНР. У цьому процесі дуже важливо навчання вчительських кадрів відповідної кваліфікації, які можуть підняти вокальну культуру на високий рівень. Враховуючи той факт, що академічне вокальне мистецтво в Китаї ще дуже молоде, для китайських фахівців особливо важливим є педагогічний досвід інших країн [63, с.197].

На сьогоднішній день концепція вокальної освіти в Китайській Народній Республіці недостатньо досліджена. Зокрема, це пояснюється тим, що зародження і стрімкий зліт академічного вокалу налічує лише близько ста років. З метою підвищення якості освіти основна увага приділяється розвитку практичної складової вокальної педагогіки та виконавства. Ця галузь аналізується як китайськими, українськими, так і європейськими педагогами та дослідниками.

Серед найбільш відомих у китайському науковому середовищі досліджень назовемо роботи Бо Яцзе, Ван Юйхе, , Ван Яохуа, Го Цзяньмін, Гуань Лін, , Джу Цихонг, Лі Вейчжень, Сюй Сін, Сю , Сяо Сюй, Фань Сяофен, Ху Юйцин, Чжан Цинхуа, Се Цзун, Ян Ліган, Цзоу Чанхай та ін. Праці цих авторів спрямовані більше на ознайомлення із західноєвропейською системою звуковидобування, культурно-естетичними поглядами на європейське мистецтво та на проблеми його впровадження у китайську художню традицію.

Питаннями осмислення, розвитку та модернізації європейської академічної музичної освіти, особливо в галузі вокальної музики, займалися видатні професори навчальних закладів, серед яких Ва Хе, Лю Юньсян, Лю Ланг, Ма Дунфен, Лі Сяопін, Сунь Цзінань, Сюхуа Йі, Чжан Шунань, Чу Хао, Гуань Цзінь, Дін Жуянь, Ян Шугуан та багато інших. Їх дослідження

спрямовані на вдосконалення методик навчання академічному вокалу у початковій та вищій ланках музичної освіти в Китаї. Також розглядається ланцюжок соціально-економічних та історико-культурних протиріч на шляху реалізації цих програм та методичних інновацій [62, с.46].

Крім відбору та історичної оцінки найбільш значущих фігур, виявляються специфічні професійні риси кожної особи, які можуть бути розглянуті крізь призму поєднання національної традиції та західної моделі. Плеяда основоположників нової вокальної культури Китаю в XX столітті представлена такими іменами: Чжоу Шуань, Ін Шаннен, Хуан Юкуй, Юй Іцюань, Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю, Чжао Мейбо, Чжан Цюань, Шень Сян, Го Шучжень, Чи Щуанцян та ін. У цілому вивчення творчих біографій видатних майстрів дозволяє побачити специфіку шляху розвитку вокального мистецтва Китаю XX століття. Якщо національні школи XIX століття формувалися в рамках єдиного, по суті, досвіду, то китайська культура перебувала в інших вихідних умовах. Вона мала складне завдання інтеграції національної системи в західну модель, завдання побудови шляхів поєднання двох докорінно відмінних принципів, в основі кожного з яких радикально відмежований слуховий, інтонаційний, ладовий, артикуляційний досвід, оформлений у систему музичної мови та мислення.

Аналіз наукових праць показав, що наукові та методичні рефлексії Д. Аспелунда, В. Морозова, К. Плужнікова, Дж. Лаурі-Вольпі, М. Маркезі, Ж. Л. Дюпре, М.. Дейші-Сіоніцької, В. Багадурова, Л. Дмитрієва, А.. Іванова, Т. Смелкової, Є.. Перлова, В. Юшманова та інших майстрів та дослідників співу, спрямовані на вивчення вокальної педагогіки з погляду методики викладання та розгляду голосового апарату.

Найціннішою спадщиною являються вправи для розвитку вокально-технічних навичок, представлені працями М. Гарсія, Л. Іларіонової, Ф. Ламперті, В. Луканіна, Л.Майковської, Т. Надолінської, М. Осеннева, Л. Рапацької, Л. Школяр та інших. Проте праць, що вивчають концепцію

вокальної освіти в сучасному Китаї, її зв'язок із зарубіжним досвідом небагато.

Знаковою рисою вищої освіти в Китаї є підвищення якості освіти, а це, своєю чергою, веде до значного розширення та збільшення кількості вищих навчальних закладів [5, с.208].

Особливий інтерес викликають актуальні проблеми підготовки співака, що у вихованні стресостійкої, фізично розвиненої, креативно мислячої, універсально-освіченої професійної особистості, здатної адаптуватися та продуктивно діяти в будь-яких умовах. Примітно, що виховний процес первинно має бути спрямований на формування у студентів високоморальних якостей, підвищення загальної культури (особливо в педагогічних університетах) і вже потім на вдосконалення професійних характеристик [5].

У контексті обраного дослідження підкреслено, що розвиток вокальної освіти в Китаї відбувається на основі двох тенденцій: збереження традицій національної культури та глибоке вивчення досягнень зарубіжної педагогічної думки з адаптацією їх у аспекті свого менталітету та мистецтва.

Один з основних недоліків сучасної моделі вокального навчання у Китаї у тому, що у ній головним дійовою особою є лише педагог. Освіта в рамках цієї моделі найчастіше виключає або навіть пригнічує самостійність учня.

Повага до особистості учня, його думки – це повага до його індивідуальності, його бажання вчитися. Викладачеві важливо пам'ятати, що розвивати інтерес та любов студентів до вокалу набагато важливіше, ніж навчити їх лише технічним навичкам. І тут не можна не звернутися до принципу індивідуалізації [7].

Результатом застосування методики спрямованої на формування мотивації на принципах індивідуалізації, є розвинена здатність студентів до прийняття неординарних виконавських рішень та сформованість їхньої педагогічної майстерності. Втім, у китайських вищих музичних навчальних

зкладах студентам пропонують вивчати теорію вокалу та вокальні техніки великих зарубіжних майстрів, обмежено знайомлячи їх з педагогічними системами.

Таким чином, у розвитку вокальної освіти у Китаї виділяються періоди і етапи, перехід до кожного з яких пов'язаний з якісними змінами у підготовці фахівців вокального мистецтва системі вищої музичної освіти. У цій періодизації ми беремо за основу не вплив соціально-політичних факторів (війни, боротьба Китаю за незалежність, «культурна революція», хоча всі ці події, безумовно, вплинули на систему вищої вокальної освіти в Китаї), а внутрішні закономірності розвитку підготовки фахівців вокального мистецтва у системі вищої музичної освіти Китаю [19, с.86-89].

I період (II тис. до н.е. – початок XX ст.) – період підготовки вокалістів на традиційній основі. Його основні характеристики:

- наявність як у самому вокальному виконанні, так і у підготовці вокалістів яскраво вираженої філософської основи – підготовка вокалістів базувалася на традиційному для китайського менталітету світосприйнятті, вираженому в найбільш концентрованому вигляді у положеннях конфуціанства та даосизму;

- синкретичний характер вокального мистецтва, що неминуче впливало на особливості підготовки вокалістів;

- зв'язок співу з духовною культурою виконавця, внаслідок чого при підготовці вокалістів ведучою вважалася духовна складова, а серед методів підготовки вокалістів провідна роль відводилася емоційному «проживання» твору, що виконується;

- відсутність системи музичної освіти, що склалася: підготовка вокалістів існувала в окремих освітніх закладах, однак і в цих умовах існував поділ шкіл мистецтва, де здійснювалася підготовка вокалістів, на молодші та вищі. Проте можна говорити про музичну освіту та про вокальну освіту як її складову, оскільки вокальне виконавство було видом професійної діяльності, і до цього виду діяльності спеціально готували професійні

педагоги в спеціальних освітніх закладах, де склалася оригінальна методика підготовки спеціалістів вокального мистецтва;

- державне регулювання підготовки фахівців вокального мистецтва у спеціальних освітніх закладах;
- наявність способів підвищення кваліфікації педагогів вокалу.

1 етап (XIV-XI ст. до н.е. - XIII ст. н.е., від правління династії Шан до правління династії Тан включно) – зародження та розвиток професійної вокальної освіти, виникнення установ музичної освіти різних рівнів, де здійснювалась підготовка вокалістів. У цьому періоді підйому чергувалися з періодами занепаду професійної музичної освіти

2 етап (XIV-кінець XIX ст.) – підготовка вокалістів для традиційної китайської драми опери, розробка принципів та методики підготовки вокаліста-професіонала.

II період (початок XX ст. – 1976 р.) – період підготовки фахівців вокального мистецтва за європейською академічною системою. Його основні характеристики:

- орієнтація на зарубіжну (західну, російську, американську, японську) систему підготовки спеціалістів вокального мистецтва;
- панування західної академічної системи вокального виконавства та підготовки фахівців вокального мистецтва;
- створення системи підвищення кваліфікації освітян вокалу;
- поєднання у педагогів вокалу викладацької діяльності з активною виконавчою практикою;
- еволюція від різноманіття видів та форм навчальних закладів, що здійснювали підготовку фахівців вокального мистецтва до панування держави у цій сфері;

1 етап (початок XX ст. – 20-30-ті рр. XX ст.) – початок формування сучасної системи вищої музичної освіти та підготовки фахівців вокального мистецтва в даній системі на основі японського досвіду, поява на території Китаю російських музичних освітніх установ, виникнення національних

китайських професійних музичних навчальних закладів на основі західної системи підготовки вокалістів.

2 етап (1937-1949 рр.) – запровадження елементів стандартизації у підготовці фахівців вокального мистецтва, її оформлення та інституціалізація.

III період (1949 - 1976 рр.) – період формування та розвитку державної системи підготовки фахівців вокального мистецтва музичних вишах. Даний період починається з утворення китайської Народної Республіки та характеризується такими особливостями:

- кількісне та якісне зростання системи вищої музичної освіти, а з нею та підготовки фахівців вокального мистецтва;
- адаптація вокальної освіти до національної китайської менталітету та культурним особливостям;
- поява китайських національних педагогічних та методичних матеріалів, адаптація вищої вокальної професійної освіти до національному китайському менталітету та культурним особливостям;
- підготовка національних педагогічних кадрів для системи вищої вокальної освіти.

1 етап (1949-1965 рр.) – вокальне виконавське мистецтво стало вважатися важливою частиною національної культури, було включено до системи культурного життя країни, активне впровадження зарубіжного досвіду, педагогічних та методичних досягнень у системі підготовки фахівців вокального мистецтва у системі вищої музичної освіти.

2 етап (1966-1976 рр.) – «культурна революція» в Китаї, занепад вищої вокальної освіти, репресії щодо викладацьких кадрів.

IV період (з 1976 р. по теперішній час) – період різноманіття способів вокального виконавства та інтеграції методів, форм, методичних систем підготовки фахівців вокального мистецтва у системі вищої музичної освіти. Його основні характеристики:

- оформлення системи вищої музичної освіти та підготовки у її рамках спеціалістів вокального мистецтва;
- різноманітність напрямків вокального виконавства та модернізація в зв'язку із цим змісту, форм, методів і методик підготовки фахівців вокального мистецтва у системі вищої музичної освіти;
- реалізація тенденції до стилістичної комбінаторики у підготовці фахівців вокального мистецтва у системі вищого музичного освіти (поєднання народного, академічного та естрадного співу).

1 етап (1976-1990 рр.) – підготовка вокалістів з різних напрямків – академічному та народному; поширення естрадного співу.

2 етап (з 1990 р. по теперішній час) – поєднання різних стилів вокального виконавства, що потребує інноваційних методів та форм підготовки фахівців вокального мистецтва у системі вищого музичного освіти [19, с.104-126].

Підготовка фахівців вокального мистецтва у КНР пройшла у своєму становленні та розвитку кілька етапів, на кожному з яких вона мала яскраво виражені особливості.

2.2 Творча діяльність відомих вокалістів Китаю.

Унікальність цього поєднання проглядається у біографіях та специфіці становлення творчої діяльності видатних вокалістів Китаю. Насамперед, відзначимо їх вельми своєрідне «занурення» в західну культуру завдяки навчанню у країнах Європи, США, України. Це занурення інтуїтивно, а потім і усвідомлено зроблене кожним вокалістом (за винятком останнього, Лі Шуанцзяна) мало систематичний характер, часто відновлюючись через певний проміжок часу, що свідчить про формування осмисленого ставлення до іншокультурного досвіду», якого у власному «багажі» має бути періодично оновлено. При цьому жодні політичні чи військові обставини не перешкоджали здійсненню основної лінії діяльності вокалістів —

аккультурації «чужого» досвіду не в рамках особистого життя, а в масштабах національної культури. Усі форми та види творчої практики вокаліста активно освоювалися ними та відтворювалися з максимальною повнотою на батьківщині [22].

Сучасне вокальне мистецтво і виконавство в Китаї базується на естетичних ідеалах і духовних традиціях держави, що склалися ще в глибоку давнину. Протягом багатьох століть, з моменту зародження, у вокальній музиці практично не проходили кардинальні реформи. Китайська культура розвивалася за своїм унікальним шляхом. Лише з ХХ століття почалося зближення національної музики та творчості з європейською.

У контексті нашого дослідження вважаємо за доцільне зазначити, що наукове пізнання природи музикальної творчості є предметом вивчення багатьох галузей знання. Творчий підхід у сфері вокального виконавства, крім професійного володіння голосом, передбачає розвинене музичне мислення, яке формується за допомогою образно-мистецьких уявлень. Співочий голос, є ний унікальним живим музичним інструментом, здатний передавати всілякі душевні стани людини, величезну гаму його почуттів. На базі професійного володіння навичками вокального мистецтва виконавець повинен точно відобразити внутрішній світ музичного твору, створивши яскравий художній образ. Суть виконавського прочитання полягає в емоційному вплив співу, в артистичному мистецтві передачі музичного висловлювання [61].

Виконавчий процес розуміння вокального твору вимагає великої попередньої інтелектуальної та духовної діяльності, що породжує нові творчі ідеї, які зможуть акумулювати ті чи інші інтерпретаторські рішення. Тому виконавець повинен постійно розширювати знання про стиль композитора, виразні засоби, застосовуючи їх на практиці. Творча фантазія співака формується на підставі конкретного матеріалу, а також життєвого досвіду та накопичених вражень. На думку І. Хотенцевої, явно недостатньо розроблена

саме та проблематика, яка безпосередньо відноситься до художньо-образної, змістовної інтерпретації музики, що виконується.

Китайська камерно-вокальна музика ХХ століття – це широке поле діяльності для сучасного співака. Специфіка її образно-емоційної сфери безпосередньо пов'язана з національною культурою та самобутністю національного самовираження. Взаємозв'язок між творчістю камерного співака, його емоційною сферою та втіленням художньо-образного змісту твору в китайському музичному мистецтві потребує поглибленого вивчення.

У музикознавстві накопичено величезний досвід наукових досліджень у галузі вокального мистецтва, які присвячені якісній постановці співочого голосу (В. Багадуров, Л. Дмитрієв, І. Назаренко, А. Яковлева, Л. Лаблаш та ін). Важливе значення мають роботи у сфері вокальної педагогіки, різні школи співу, створені видатними співаками (Ж. Дюпре , Л. Леман, П. Домінго та ін.). Питання вокального виконавства займають досить скромне місце. Як правило, вони розглядаються у зв'язку з творчістю якогось конкретного видатного співака.

Серед загальних теоретичних проблем вокального виконавства слід зазначити дисертацію харківської дослідниці Є. Єрошенко «Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти» на прикладі європейської вокальної традиції. Автор представляє історико-теоретичну концепцію емоційного початку як однієї з детермінант функціонування вокального мистецтва в цілому. Сутність запропонованої концепції Є. Єрошенко склали такі положення: емоційна сфера є однією з найважливіших складових функціонування вокального мистецтва в цілому; загальна кристалізація емоційно-семантичного поля музичного мистецтва відбувалася насамперед у галузі вокальної музики; механізми формування та розвитку емоційної сфери у вокальній творчості пов'язані з моделюванням специфічних образно-мистецьких уявлень і відчуттів, в першу чергу, пов'язаних з наявністю позитивного психологічного стану співака-артиста.

Однією з найбільш важливих у методологічному плані робіт можна також назвати дисертацію Т. Лимарьової «Вокально-виконавча інтерпретація як художній текст», в якій дослідниця виявляє найбільш характерні структури звукового тексту вокально-виконавчої інтерпретації як форми вираження творчості співака і як явища художньої культури, а також встановлює деякі загальні закономірності у побудові звукових виконавських текстів. Автор робить важливий висновок про те, що вокально-виконавська інтерпретація моделюється як семантична капсула, де сферою діяльності виконавця є периферійна зона, а ядро належить авторам графічного тексту — композитору і поету. Проте, матеріал цього дослідження виходить з творів російських композиторів, отже, національна специфіка емоційно-образної сфери китайської вокальної музики у ньому не враховується.

Найважливішою методологічною базою даного дослідження може стати дисертація І. Хотенцевої «Формування художньо-образного мислення як основа інтерпретації музичного твору у студентів у класі фортепіано», в якій запропоновано теоретичну модель структури та функцій художньо-образного мислення музиканта-інтерпретатора. Вона складається з наступних елементів: структура (особистісний компонент, інтелектуально-мисленнєвий компонент, емоційно-вольовий компонент) і функції (осмислення логіки організації різних звукових структур від найпростіших до складних у досягненні художнього образу, вміння оперувати музичним матеріалом, знаходити подібність і відмінність, аналізувати і синтезувати, встановлювати взаємозв'язки) [19]. Однак, дана модель апробується автором у педагогічному процесі з учнями-піаністами на європейському музичному матеріалі.

Останнім часом спостерігається інтерес китайських дослідників до національного камерно-вокального мистецтва. Проте більшість робіт присвячена історико-теоретичним питанням, що стосуються жанрової сфери (Ван Ш., У. Хуньюань, Фен Лей та ін.). Друга група наукових праць спрямована на питання вокальної педагогіки (Ду Сівей, Сун Яньїн, Яо Вей,

Шень Сян та ін.). Серед робіт, у яких можна почерпнути нечисленні дані про виконання китайської камерно-вокальної музики, слід назвати дисертації Ван Хонтао, Лі Ер Юн, Цао Шулі та Ян Бо. Так, у дослідженні Ван Хонтао в одному з розділів розглядається музично-образна сфера китайських мистецьких пісень на вірші старовинних поетів. Лі Ер Юн досліджує заломлення національних традицій співу у сучасному вокальному виконавстві, лише згадує про камерно-вокальну музику. Цао Шулі у розділі, присвяченому історичному розвитку хорових та камерних жанрів у Китаї згадує тематику деяких камерно-вокальних жанрів XX століття. У дисертації Ян Бо увага концентрується на цілісному історико-теоретичному аналізі формування та розвитку національної школи співу в Китаї, виконавський аспект направлено на дослідження професійних навичок співу, осмислення нових методик у сфері вокальної освіти [31].

Основні положення китайської традиційної думки отримали яскраве відображення у національній музичній естетиці, що, своєю чергою, вплинуло світогляд композиторів. Так, видатний китайський композитор Чоу Вен Чанг зазначав: «Ідентифікація себе з Природою чи Всесвітом (тобто Дао) є найвищим досягненням духовного розвитку людини, і це тлумачення природи має йти від розуміння простих розрізнених речей до розуміння Всесвіту в цілому» [31].

Наведені висловлювання композиторів ще раз підтверджують необхідність всебічного освоєння сенсу китайських музичних творів, їх символічних підтекстів, без розуміння яких виконавець не зможе донести всю глибину до слухача, а входження китайської музики у сфери світової освіти та виконавства буде неможливим.

Вважаємо за доцільне підкреслити, що розуміння національних традицій, які становлять невід'ємну частину духовної китайської культури, вкладу видатних китайських композиторів у становлення та розвиток національного музичного мистецтва, мають значення також для образно-мистецьких уявлень виконавця.

Згідно з найдавнішими світоглядними уявленнями в китайському музичному мистецтві «панує природоцентристське трактування втілення художнього бачення світу, де діалог між людиною і Всесвітом найчастіше супроводжується розчиненням суб'єктивного (я) у Всесвіті. Даний світогляд виявлявся співзвучно таким характерним для ментальності китайців якостям, як прийняття долі, прагнення до згоди і гармонії, уникнення конфліктів, споглядальне ставлення до природи, в основі яких лежать традиційні конфуціанські форми свідомості та відчуження» [30, с.62].

Китайська музика, згідно з філософською ідеєю, є частиною системи національної культури, яка нерозривно пов'язана з іншими видами мистецтва. У зв'язку з наведеними висловлюваннями вчених уможлиблюється висновок про те, що образно-емоційна сфера китайських камерно-вокальних творів повинна базуватися на образно-художніх уявленнях, в яких виконавець повністю «розчиняється» з навколишнім світом. Специфіка інтонування слів у китайській мові полягає в тому, що те саме слово може мати різне значення в залежності від тону, яким воно вимовляється.

XX століття внесло чималі зміни у життя китайського суспільства. Повалення імператорського правління, громадянська та визвольна японсько-китайська війни, стрімке освоєння світових традицій у всіх сферах життєдіяльності, культурна революція та подальший розвиток країни шляхом глобалізації та завоювання нею провідних позицій на світовій арені – все це отримало відображення в камерно-вокальних творах китайських композиторів. У цей час формуються такі нові для національної культури жанри, як лірична, визвольна та військова пісня, марш, балада, романс чи художня пісня, «пісні з цитатника», масова пісня та пісня для кіно. Музична мова вокальних творів ґрунтується на синтезі китайських та західних музичних традицій, утворюючи деякі протиріччя [29].

Отже, опрацювання наукової літератури підтверджує важливість у виконавському процесі «формування художньо-образного мислення як

основи інтерпретації музичного твору» [29, с.123]. На підставі структурно-функціональної моделі, розробленої І. Хотенцевою, можна побудувати алгоритм формування образно-мистецьких уявлень виконавців будь-якої національної культури. Для цього необхідно вивчити специфіку цієї культури, її естетико-світоглядні настанови, а також творчість композиторів у контексті жанрової стилістики виконуваних творів.

У китайській музиці віддзеркалено ментальні установки, пов'язані з ставленням людини до дійсності. Так, основу національного філософсько-естетичного мислення, що відображає національний звукообраз, складають характерні інтонації та тембри китайського інструментарію, форми церемоніальних і театральних традицій, специфічна національна картина світу, світоглядні судження, ставлення людини до природи та ін. У сфері виконавства ці складові набувають особливої ваги внаслідок специфіки образного ладу цього музичного жанру.

Однак, події XX століття, що спричинили істотні зміни в житті китайців, наклали відбиток на творчість композиторів. З одного боку, «вторгнення» західних стандартів життя вплинуло на всі сфери діяльності в Китаї, в тому числі й на музичне мистецтво, з іншого, – в галузі всіх видів мистецтва національне ставало сучасним, але не втратило ментальної ідентичності. Все це свідчить про те, що художньо-образні уявлення в камерно-вокальному мистецтві китайських композиторів XX століття набувають нових специфічних форм, а музичний вислів у процесі виконання має відповідати сучасним нормам інтегрованих зв'язків національного та сучасного [32].

Схожі тенденції простежуються і в сфері музичної освіти. На початку минулого століття в країні відкривається велика кількість установ, пов'язаних з поширенням музичних знань. У 1919 році з'являється вокальна асоціація Пекінського університету з власним періодичним виданням під назвою «Музичний журнал». У 1930-х роках створюється Шанхайська державна консерваторія зі співочими класами. У першій половині століття

формується Пекінська опера з особливою технікою, яка виділяється «високим регістром і напруженістю звучання». Для створення подібного тембру використовується манера співу на затиснутій гортані і переважання головного резонатора.

Китайське вокальне мистецтво XX століття характеризується інноваційними змінами з огляду на освоєння іноземних співочих шкіл. Перетворення, що відбуваються на тлі запозичення західної культури, призводять до необхідності співвіднесення східних і західних принципів як в художньо, так і в практичному аспектах. Становлення уявлень про еталон виконання супроводжується гарячими суперечками між прихильниками традиційного китайського співу і прихильниками італійського бельканто. Так в пресі друкуються статті Хе Люйтіна «Проблема іноземного голосу», Фен Цаньвень «Один невеликий рада з проблеми іноземного голос», Чжан Ченмо «Мої враження від «Сивої дівчини» у визвольному театрі і проблема національного та іноземного методів співу» [45, с.100-130].

Хе Люйтін зазначає, що сучасні китайські вокалісти не володіють необхідним рівнем підготовки, так як, на відміну від європейських країн, у Китаї немає потрібних систем і методик навчання. Фен Цаньвень, навпаки, відстоює школу національного співу, заперечуючи сліпе поклоніння Заходу. У його публікації рекомендується поступова адаптація сформованої культури музикування в зв'язку з труднощами перенесення європейської традиції через принципових відмінностей в мовах і уявленнях про норми правильного звуковидобування.

Суперечки з цього питання не вщухають і в другій половині століття, про що свідчать матеріали Всекитайського народного тижня (1956), Національної вокальної методичної конференції в Пекіні (1957). У цей переломний період в працях вчених («Мій вокальний досвід» (1981) Ін Шаннен, «Мистецтво співу» Чжао Мейбі (1997), «Вокальна методика» Цзінь Телін (2006), «Система викладання вокалу» Хуан Юкуй (2003)) робиться

спроба систематизації західних методик викладання вокалу, а також об'єднання двох культур на практиці.

Таким чином, незважаючи на наявність розбіжностей, навчання співу в Китаї переймаються риси європейських шкіл при дбайливому ставленні до традиційного виконавського мистецтва [55].

В даний час система музичної освіти в КНР продовжує активно розвиватися і вдосконалюватися. Особливе місце в ній відводиться підготовці студента-вокаліста. Навчання в сфері виконавства будується на положеннях:

1. Знання сучасних методик навчання і виховання майбутніх фахівців;
2. Наявність у педагога власної концепції професійно-педагогічної діяльності, яка включає в себе цілі освіти, підходи до відбору і змісту засобів освіти;
3. Принципи педагогічної діяльності;
4. Способи оцінки результативності діяльності учнів;
5. Здатність до творчої діяльності і до системності такої діяльності.

Робота по підготовці майбутніх фахівців вокального мистецтва в вузах базується на методологічних засадах, під якими маються на увазі:

- Теоретико-педагогічні положення, які розробляються в області вокального мистецтва;
- Теоретичні положення, що розробляються в теорії музики;
- Цільові установки процесу підготовки фахівців.

Результат реформ в сфері музичної освіти, на думку Сун Децзюнь, виражається в наступному:

1. Змінено вектор професійної підготовки в області вокального мистецтва, так як така освіта має позитивний ефект для поліпшення якості народного життя і соціальної сфери, а також підвищення культури китайського народу;
2. Введено новий стандарт навчання, який включає в себе наступні теоретико-педагогічні ідеї:

- 2.1. Визнання ролі особистості і необхідності її загального розвитку;
- 2.2. Навчання музиці в сукупності з іншими гуманітарними науками;
- 2.3. Введення принципу доступності в навчанні вокального мистецтва.

3. Реформа освітньої моделі, яка включає в себе активну участь учнів у навчальному процесі, формує вміння аналізу і вирішення власних проблем в процесі навчання, а також навички комунікації між людьми.

Домінантою системи підготовки вокаліста є культурно-освітня складова, яка має на увазі включення студентів в музично-творчу роботу, тобто в концертно-виконавську і конкурсну діяльність. В даний час культурологічний напрям виходить на перший план при розробці методів навчання у вищій школі Китаю. Головні ідеї такі:

- вокальна освіта – це освоєння високих зразків музичного мистецтва;
- культурно-освітнє середовище служить джерелом всебічного розвитку особистості;
- культурно-освітнє середовище забезпечує розширення кругозору.

Отже, в навчанні вокальному виконавства теоретичними основами є наступні положення:

- орієнтування на сукупність теоретичної і практичної підготовки майбутніх фахівців вокального мистецтва;
- визнання чільної ролі особистості в процесі навчання вокальному мистецтву, і, відповідно, розробка індивідуального підходу і програми, яку можна використовувати до різних типів особистості;
- паритет вокального мистецтва з національною культурою Китаю для збереження традицій народної музики;
- інтернаціоналізація вокального навчання в контексті глобалізації та розширення міжкультурного спілкування.

Дослідження динаміки розвитку професійного вокального виконавства в Китаї з використанням не тільки мистецтвознавчої, а й музично-культурологічної методології дозволило представити об'ємне, панорамне

бачення величезного художнього пласта національної традиції в її історичній ретроспективі та водночас позначити її сутнісні [62; 64].

На сьогоднішній день професійні (специфічно вокальні) проблеми все ще пов'язані з невирішеністю проблеми «свого чужого». Процес вироблення нового органічного сучасного стилю продовжується. Його специфіка бачиться у збереженні та передачі наступним поколінням традиційної моделі співу, а також у пошуках гармонійного злиття двох традицій та виході на повноцінне «китайське бельканто». Обидва напрями вимагають величезної просвітницької роботи, створення та розвитку системи безперервної освіти, подальшої цілеспрямованої роботи вокальних педагогів щодо вдосконалення методики викладання вокалу з урахуванням відповідності вимогам часу.

Панорама участі співочих сил Китаю на світових конкурсних майданчиках демонструє важливі для китайської вокальної культури тенденції. Китайські співаки освоюють різні вокальні напрямки, стилі, техніки. Вони органічно і природно включаються до конкурсної ситуації будь-якого рангу, у будь-якій країні і досягають високих результатів. Географія участі китайських вокалістів є безпрецедентною. Також легко китайські співаки освоюють професійні моделі західного світу — від контрактів до викладання у вищих навчальних закладах. Все це — свідчення стрімкого зростання вокальної культури Китаю, що розкриває свій потенціал у поєднанні національних досягнень із мовою та стилем західного мистецтва співу.

Педагоги з вокалу не тільки викладали спів, але й брали участь у різних концертах. Серед цих педагогів-вокалістів особливо відомі сопрано – Чжоу Шуань, Хуан Юкуй, Юй Ісюань, Чжоу Сяоянь, Лан Юйсюй, а також тенори і баси – І Шаннен, Чжао Мейбо, Ху Жань, Си Ігуй та ін. музичних журналах були замітки про сольні концерти, музичні виставах з їх участю та про їхніх учнів. Наприклад, із публікацій тих років ми дізнаємося, що 6 березня 1931 р. Чжоу Шуань дала сольний концерт у Шанхаї; в квітні 1934 р. вона організувала концерт вокальної музики за участю своїх учнів у Шанхаї;

влітку 1934 р. І Шаннен керував групою студентів Шанхайської консерваторії на гастролях у містах Сяминь, Гонконг, Гуанчжоу та Наннін і т.ін. У 1930-х роках багато музичних освітніх закладів проводили концерти вокальної музики, тим самим популяризуючи її та залучаючи увагу до нового мистецтва. З листопада 1929 р. до липня 1936 р. консерваторією було проведено 49 концертів [26, с.32-40].

Китайські вчені почали писати китайські національні педагогічні матеріали, вокальна професійна освіта була адаптована до національному китайському менталітету та культурним особливостям. 4. З 1949 р. музичне виконавське мистецтво стало вважатися частиною національної культури. Уряд КНР створив кілька професійних музичних організацій: центральний ансамбль пісні та танцю, центральний симфонічний оркестр, центральний експериментальний театр, центральний національний ансамбль пісні та танцю тощо. Ці організації мали чудових вокалістів, таких як Го Ланьїн, Ван Кун, Лоу Чяньгуй [26]. Їхнє професійне виконання збагачувало музичне життя, стимулювало розвиток творчості, поява нових музичних творів та виконавців-вокалістів.

Щоб підняти рівень музичного мистецтва, уряд КНР організовувало різні великі музичні фестивалі. Наприклад, в 1956 р. у Пекіні було проведено перший всекитайський музичний тиждень. Після цього у Шанхаї створено музичний фестиваль «Весна у Шанхаї».

Період з 1979 року до сьогодення, докладно охарактеризований нами став часом перетворень. У цей час концертна діяльність китайських артистів стимулювала розвиток вокального професійної освіти. Особливо це було помітно у 1980-і та 1990-ті рр. коли китайські співаки та співачки, у тому числі й студенти, нерідко займали призові місця у різних міжнародних конкурсах. Так, в 1991 р. Чжен Юн у Бельгії на міжнародному конкурсі вокалістів здобула Гран-прі; 1994 р. Юань Чене зайняв перше місце на вокальному конкурсі імені Чайковського; Яо Хон, Ян Цзе, Ляо Чанюн також посіли перше місце на різних конкурсах вокалістів [26]. Крім того, пройшла

низка важливих національних професійних змагань: 1996 р. міністерство КНР провело перший всекитайський конкурс вокалістів; 1997 оголошений роком міжнародної опери; у 2000 р. пройшов всекитайський конкурс романсів. У Китаї є такі шоу, як «Прекрасні жіночі голоси», «Кращі голоси Китаю». Це об'єднання вокального виконання з телебаченням відповідає інтересам молоді, підносячи вокал як модну спеціальність. У шоу передбачені хороші премії для найкращих учасників, тому участь у них приваблива для кожного вокаліста.

У період до 1990 р. у Китаї вважалося, що спів поділяється на 3 різновиди: академічне, народне та естрадне. Але в сучасному суспільстві з'явилися співаки, чиє виконання поєднує у собі особливості різних стилів [26]. Наприклад, співачка Лі Цюн стала знаменитою у 2000 р. після новорічного вечірнього концерту з китайського центрального телебачення.

Потім вона брала участь у всекитайському конкурсі вокалістів, де журі оцінило її спів не дуже високо і піддав її критиці. Справа в тому, що її виконавська манера поєднує елементи естрадного та народного стилів співу, тому воно було незвичним для журі. Але її виконання, з його сильним китайським національним колоритом дуже сподобалося глядачам [26,с.146 150]. Нова тенденція до стилістичної комбінаторики дала імпульс відповідної підготовки вокалістів, у такій ситуації розділяти спів на три різновиди вже вважається ненауковим. Спів, насамперед, виконує естетичні функції, тому при його оцінці не може не враховуватиметься думка глядачів та національно-культурна специфіка. А зміст вокальної професійної освіти має постійно доповнюватися за рахунок найбільш затребуваного сучасного матеріалу.

Висновки до розділу 2.

1. Вокальна освіта в Китаї, завдяки глибоко продуманим реформам, чітко структурована на початкову та вищу; навчальні заклади класифіковані

щодо зв'язку із загальною та професійною підготовкою вокалістів, їх диференціацією на напрями та спеціалізації – академічний, фольклорний, естрадний спів. Реформи стимулювали запровадження нових дисциплін, пов'язаних із вокальною педагогікою, психологією вокального виконавства, естетикою вокального мистецтва, методів навчання вокалу. Однак модернізація освіти, особливо в педагогічних університетах, передбачає, що вокальне навчання має співвідноситися з більш глибокою, різносторонньою музичною та загальногуманітарною підготовкою.

2. На досягнення вокальної освіти Китаю, його стильову диференціацію величезний вплив справила історія співочої культури країни з її етичними ідеалами, культурними цінностями, духовними традиціями, у тому числі релігійними та обрядовими. Вся ця історична та культурна спадщина має бути сфокусована у вокальній освіті. Тому виховання високопрофесійних, різнобічно освічених вокалістів сучасного рівня потребує вдосконалення системи вищої освіти в Китаї, у тому числі на основі вивчення зарубіжних досягнень та їх адаптації до національних творчих традицій.

3. Аналіз літератури та власний досвід дисертанта вказують, що у розробці та реалізації сучасної концепції вокальної освіти в Китаї затребуваний російський науково-методичний досвід.

Незважаючи на наявні досягнення, необхідно приведення існуючої системи вокальної освіти до строго регламентованої структури вимог, потрібен перегляд навчальних програм, розробка нових педагогічних методів та технологій, удосконалення навчально-творчого процесу відповідно до китайської специфіки, при цьому з опорою на науково-обґрунтований російський досвід у вихованні вокалістів. Саме такий симбіоз створює умови для успішного розвитку концепції.

4. Порівняльний аналіз підготовки вокалістів в інституті музики університету Цземуси та інституті музики, театру та хореографії РДПУ ім. А. І. Герцена свідчить про те, що в обох навчальних закладах ставляться єдині

цілі у підготовці спеціалістів, а взаємозбагаченню цих освітніх структур сприяє вивчення міждисциплінарного досвіду при розробці навчальних планів. Міждисциплінарність посилює ефективність навчально-виховного процесу, сприяє індивідуальному підходу у навчанні, стимулює потребу учнів до вдосконалення.

Міждисциплінарне інноваційне оновлення програм, методів та технологій вокальної освіти сприятиме зростанню їхніх компетенцій. Для підвищення рівня артистичної культури студентів-вокалістів у КНР необхідно на основі вивчення організації наукового та творчого життя інституту музики, театру та хореографії РДПУ ім. А. І. Герцена забезпечити їх так само різноманітними видами практик.

5. Сучасна концепція вокальної освіти у Китаї у світлі російських та китайських науково-методичних досягнень будується на теоретично обґрунтованій інноваційній методиці, що базується на вивченні психології студента.

Актуальним завданням вокальної освіти є розробка продуктивної системи організації самостійних занять, якою є програма для бакалаврів «Займаюся один», що стимулює розвиток професійного універсалізму. Дана методика дозволяє викладачам швидко реагувати на зміни, які щодня відбуваються у житті вокалістів і зробити аудиторні заняття результативнішими.

6. Досвід вивчення російських та китайських науково-методичних досягнень свідчить про те, що основний напрямок у вдосконаленні концепції вищої вокальної освіти полягає у збереженні принципів класичної вокальної педагогіки та збагаченні їх мультимедійними технологіями.

Впровадження мультимедійних технологій у вокальну освіту в Китаї сприймається як потреба у новій теорії навчання, що охоплює і класну, і самостійну роботу. Тому слід збільшити чисельність методичних посібників для студентів-вокалістів на основі використання мультимедійних систем.

У КНР сьогодні є мета виховати високопрофесійного, універсально розвиненого спеціаліста, який постійно підвищує кваліфікацію, здатний у найкоротші терміни реалізувати свої інтереси, а також потреби освітнього середовища вузу та держави. Це визначає концепцію сучасної вокальної освіти в Китаї.

ВИСНОВКИ

1. Для з'ясування першого завдання на основі аналітичних методів опрацьовано наукову літературу щодо розкриття процесу формування національної традиції вокального мистецтва Китаю. Зазначено, що китайська культура належить до типу традиційної культури і дбайливо зберігає давні національні традиції і мистецькі надбання. Тому, перший період у розвитку вокальної освіти Китаю – це II тисячоліття до н.е. – початок XX століття, є періодом підготовки вокалістів на традиційній основі. Особливості підходу до мистецтва співу в контексті національної традиції передбачають увагу до дихання, що має філософське осмислення як основа та джерело життєвої енергії. Голос сприймається як спосіб виявити цю життєву енергію. Ось тому відмінною особливістю техніки дихання китайських співаків є опора на м'язи нижньої частини живота, що сприяє збільшенню резонансу, сили та польотності голосу. Спів у такій естетичній манері забезпечує чуттєве сприйняття «голосу природи як голосу серця». Підкреслюється, що розвиток театрального мистецтва викликав потребу у посиленні емоційного аспекту вокального виконавства, яке у пекінській опері постає як один із активних засобів привернення уваги слухачів до кульмінаційних моментів мистецької дії.

2. У контексті вивчення особливостей взаємодії західної манери співу і китайських національних співацьких традицій у роботі констатовано, що модернізаційні культурні процеси в Китаї актуалізують тенденцію до реалізації синтезу традиційного та сучасного в мистецтві. Інтеграційні культурні процеси сприяють розумінню китайськими виконавцями та митцями естетичних і художньо-мистецьких принципів бельканто. Якщо раніше на протязі XX століття під бельканто в Китаї розуміли західний тип академічного співу в його узагальненому вигляді, то тепер вокальне навчання у багатьох аспектах спрямовується на освоєння техніки бельканто в її досконалих специфічних рисах. Крім того, пріоритетну роль відіграють

цінності та специфічності національної традиції співу, що практикуються у народній драмі.

Разом з оперним мистецтвом Китаю наприкінці 80-90-х років настає період особливого розквіту вокального мистецтва. Опрацювання наукових першоджерел доводить, що перспективними напрямками роботи вокалістів-виконавців та педагогів є розробка комплексу вправ на національному матеріалі; синтез манери сценічної поведінки, які різняться у західноєвропейській та китайській традиціях.

3. В процесі з'ясування третього завдання розглянуто ключові постаті вокальної освіти Китаю та їх роль у становленні національної школи. Наголошується, що плеяда засновників нової вокальної культури Китаю в XX столітті представлена такими іменами, як: Чжоу Шуань, Чжао Мейбо, Шень Сян, Лан Юйсю. В цілому вивчення творчих біографій видатних майстрів дозволяє схарактеризувати специфіку розвитку вокального мистецтва Китаю XX століття. Підкреслюється, що розвиток китайського вокального мистецтва та освіти відбувається в контексті інтеграційних процесів національної системи в західну модель, що зумовлює поєднання докорінно відмінних двох манер, традицій – західноєвропейської і китайської, в основі кожної з яких віддзеркалюється специфічний, притаманний тільки конкретній традиції, слуховий, інтонаційний, ладовий, артикуляційний, сценічно-виконавський досвід.

4. В контексті висвітлення специфіки творчої діяльності відомих китайських вокалістів відзначається їх своєрідне «занурення» в західну культуру завдяки навчанню у країнах Європи, США, в Україні, відбувається формування осмисленого усвідомленого ставлення до іншокультурного досвіду, яке переосмислюється, крізь призму національного мислення та у творчій практиці вокаліста-виконавця. Таким чином, специфіка сучасних традицій вокальної освіти Китаю полягає у збереженні та передачі наступним поколінням традиційної моделі співу, а також у пошуках гармонійного злиття двох традицій з метою реалізації «китайського бельканто».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ань Піан Чен Шовковий шлях китайської музики. Пекін: Народне музичне вид-во, 1988. 217 с.
2. Ван Іао Хуа Традиції китайської музики: Загальний нарис. Хей Тан: Вид-во «Культура», 1990. 368 с.
3. Ван Чженъ Стародавня китайська пісня. Пекін: Народне музикальне вид-во, 1983. 55 с.
4. Ван Юе Хуа Введення в традиційну китайську музику. Фучжоу: Просвітницьке вид-во провінції Фуцзянь, 1989. 186 с.
5. Ван Юй Хе Музика сучасного Китаю. Пекін: Вид-во «Хуа Вень», 1991. 292 с.
6. Ван Юнь Сі Юефу і народна пісня. Шанхай: Вид-во «Класична література», 1957. 183 с.
7. Вей Лімін. Формування вокальної культури студентів інститутів мистецтв на засадах художньо-мистецьких традицій. Молодь і ринок. Дрогобич: ДДПУ, 2011. Вип. № 10 (81). С. 159—163.
8. Ді Ліан Кан Музика династій Цинь і Хань: історичні матеріали. Шанхай: Вид-во «Мистецтво», 1981. 206 с.
9. Діан Мін Дунь Введення у китайську народну музику. Шанхай: Література та мистецтво, 1982. 326 с.
10. Діан Мін Дунь Народна пісня нації Хань: Загальний нарис. Шанхай: Видавництво "Мистецтво", 1982. 438 с.
11. Дін Шан Де Китайська народна пісня. Шанхай: Музичне видавництво, 1957. 250 с.
12. Дін (Кім) Вей Так Давня китайська музична історія. Пекін: Народне музичне видавництво, 1994. 468 с.
13. Друмева Б. Давня китайська народна пісня («Шіцзін»): Автореф. дис. ...канд. філ. наук. М., 1964. 16 с..

14. Іан Ін Лю Нарис з історії музики Китаю. Шанхай: Вид-во «Ван Е», 1952. 125 с.
15. Інь Фа-Лу Наші чудові музичні традиції. Про китайську музику: Статті китайських композиторів та музикознавців Вип. 1. М.: Держ. Муз. Изд-во, 1958. С. 18-31.
16. Китайська народна пісня: Вибрані твори. Пекін: Народне музичне вид-во, 1981. 97 с.
17. Китайські народні пісні (Шанхай). М.: Изд-во іноземної літератури, 1960. 96 с.
18. Конрад Н. Захід та Схід. М: Наука, 1972. 496 с.
19. Кравцова М. Історія культури Китаю. СПб.: Алетейя, 1999. 214 с.
20. Лисевич І. Давньокитайська поезія та народна пісня. М: Наука, 1969. 288 с.
21. Лисевич І. Зв'язки стародавньої китайської поезії з народною піснею (на рідні та літературні юефу кінця III ст. до н.е. - Початки III в н.е.): Ав-тореф. дис. ... канд. філолог, наук. М., 1965. 16 с.
22. Лі Чжень. Вокальна методика на основі музики. Китайська економіка. Серія «Педагогіка». 2008. № 4. С. 184–185. (китайською мовою).
23. Лі Ін Хай Сольна народна пісня. Шанхай: Видавництво «Нове знання», 1955. 124 с.
24. Лі Чунь І Історія музики Стародавнього Китаю. Пекін: Музичне вид-во, 1964. 188 с.
25. Ли Чунь І Музика у первісному суспільстві: Досвід дослідження. Пе-кін: Музичне вид-во, 1957. 203 с.
26. Ліан Мао Чунь Сучасна китайська музика (1949 – 1989). Пекін: Народне музичне видавництво, 1993. 183 с.
27. Ліао Фу Шу Музика у Стародавньому Китаї. Пекін: Музичне вид-во, 1963. 125 с.

28. Луо Сіань Діунь, Лі Пінь Сунь, Сюй Лан Збірник вокальних творів: У 3-х вип. Пекін: Народне музичне видавництво, 1985. Вип. 1. 156 с; Вип. 2. 128 с; Вип. 3 134 с.
29. Лю Дін Чжі Музична історія Нового Китаю: Загальний нарис. Хан Кан: Вид-во Ханканського університету дослідження Азії, 1986. 271 с.
30. Лю Дін Чжі Нариси з музичної історії Нового Китаю (1920 -1945). Хан Кан: Вид-во Ханканського університету дослідження Азії, 1988.397 с.
31. Лю Дун Шен Коротка історія китайської музики. Пекін: Народне музичне вид-во, 1987. 112 с.
- 32.Малявін В. Китайська цивілізація. М: ІСЦ «Дизайн. Інформація. Картографія»: ТОВ «Видавництво Астрель»: ТОВ «Видавництво АСТ», 2001.632 с.
- 33.Музична естетика країн Сходу. М: Радянський композитор, 1967. 458 с.
34. Ма Ке Китайська народна пісня // Про китайську музику: Статті китайських композиторів і музикознавців. Вип. 1. М.: Держ. Муз. Вид-во, 1958. С. 32-45.
35. Овчаренко Н. А. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності (дис. ... д-ра пед. наук). Кривий Ріг, 2016.
36. Серова С. Пекінська музична драма (сер. XIX - 40-ті рр.. XX ст.). М.: Музика, 1970.246 с.
- 37.Сун Я Сюн Введення у вивчення національної музики. Пекін: Вид-во «Культура та мистецтво», 2002. 224 с.
38. Сунь Суан Лін, Лю Дон Шен Китайські стародавні пісні. Пекін: народне музичне изд-во, 1990. 171 з.
39. І.Сює Лян Довідник з національної музики. Пекін: Вид-во «Культуру та мистецтво», 1994. 96 с.
40. І.Сюй Лан, Іан Хой Сіань Китайські вокальні твори. Шанхай: Музичний вид-во, 1992. 126 с.

41. У Гоу Дун Введення у вивчення національної музики. Шанхай: Народне музичне вид-во, 1997. 178 с.
42. У Чжао, Лю Дон Шен Огляд китайської музичної історії. Пекін: Народне музичне вид-во, 1983. 179 с.
43. У Чо Дон Стародавня китайська музика. Пекін: Комерційне вид-во, 1997. 346с.
44. Хе Цзіань Янь Музика та танці нації Хань. Пекін: Народне музичне вид-во, 1981. 219 с.
45. Цяо Цзянь Цзун Китайська музика. Пекін: Изд-во «Культура і мистецтво», 1999. 346 с.
46. Чжан Дін Вей Нова епоха музики Китаю: історичні матеріали (1840 – 1919). Пекін: Народне музичне вид-во, 1998. 315 с.
47. Чжан Ши Бинь Міркування про китайську музичну історію Пе-кін: Наукове Вид-во «Ю-лянь», 1972. 256 с.
48. Чжан Цу Сіан Нариси з музичної історії Китаю. Пекін: Народне музичне изд-во, 1998. 463 с.
49. Чжан Вэй. Вокальное образование в Китае в 20 веке. Сиань: Народная педагогика, 2005. 367 с. (китайською мовою).
50. Чжоу Цін Цін Китайська народна музика: Загальний огляд. Пекін: Видавництво «Народна музика», 2003. 376 с.
51. Чжоу Чан Музична історія Стародавнього Китаю. Ухань: Вид-во Інституту мистецтв Хубея, 1980. 206 с.
52. Чжу Ціан Чжі Історія музики Китаю. Пекін: Вид-во Пекінського університету, 1989. 138 с.
53. Чен Сихай. Історія музики давнього Китаю. Пекин: Издательство международная культура, 1995. 300 с. (китайською мовою).
54. Шень Чжи Бей Нарис з китайської музичної історії. Шанхай: Видавництво «Мистецтво», 1982. 252 с.

55. Ши Вэйчжэн. Характер китайского вокала в конце XX века. Вестник Тяньцзиньской консерватории. 2002. № 3. С. 23-27 (китайською мовою).
56. Федоренко Т. Цюй Юань. Витоки та проблеми творчості. М: Наука, 1986. 146 с.
57. Шнеерсон Г. Музична культура Китаю. М.: Музыка, 1953. 456 с.
58. Юй Дун, Чокун Фан, Лінь Сяопін Китайська культура. Пекін: Видавництво літератури іноземними мовами, 2004. 110 с.
59. Ян Бо. Сольний народний спів у Китаї: проблеми становлення в умовах міжкультурної комунікації // Актуальні проблеми вищої музичної освіти. Київ, 2014. № 2 (32). С. 68-71.
60. Ян Бо. Чжоу Сяоянь: біля джерел професійного співацького мистецтва Китаю // Актуальні проблеми вищої музичної освіти. Київ, 2016. № 1 (39). С. 4-6 .
61. Ян Бо. Проблеми становлення професійної школи співу в Китаї періоду утворення КНР у дзеркалі музичної періодики // Будинок Бурганова. Простір культури. 2016. № 2 (51). С. 55-61.
62. Ян Бо. Про деякі проблеми навчання майбутніх вокальних педагогів у вищих навчальних закладах Китаю // Проблеми оптимізації професійної музичної освіти: зб. матеріалів III Міжрегіональної науково-практичної конференції. Н. Новгород: Вид-во Нижегородського музичного коледжу ім. М. А. Балакірева, 2014. С. 45-47.
63. Ян Бо. Поширення бельканто та його вплив на китайську вокальну культуру // Соціальні та гуманітарні науки: освіта та суспільство. Н. Новгород: ТОВ «Друкарська майстерня РАДОНІЖ», 2013. Т. 2. С. 196-198.
64. Ян Бо. Про деякі проблеми вокального навчання в системі вищої професійної освіти Китаю // Діалоги про мистецтво: матеріали III Всеросійської науково-практичної конференції з міжнародною участю. Перм, 2014. С. 144-147.