

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Тань Цяююнь

**ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
ЗАСОБАМИ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ**

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

_____ Тань Цяююнь

« ____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Китайська народна музика у фаховій підготовці.....	6
1.1. Китайська народна музика: історичний аспект.....	6
1.2. Специфічні ознаки народної музики Китаю.....	25
Висновки до розділу 1.....	37
РОЗДІЛ 2. Вплив китайської народної музики на підготовку майбутніх фахівців музичного мистецтва.....	38
2.1. Методологічні підходи та принципи забезпечення даного процесу.....	38
2.2. Педагогічні умови та методи підготовки студентів на основі взірців китайської народної музики.....	43
Висновки до розділу 2.....	62
ВИСНОВКИ.....	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	68

ВСТУП.

Актуальність теми. Актуальність означеної теми зумовлена особливостями сучасного етапу розбудови суспільства, який характеризується необхідністю з'ясування проблеми розвитку у студентів-музикантів комунікативних компетенцій, усвідомлення й розуміння музичних культурних традицій різних народів світу. Музична культура народів крім особливості музичного мислення (ладово-інтонаційний склад народного мелосу, жанрова специфіка, форми самовираження, темброва своєрідність та ін.) концентрує у собі характерні риси психології етносу, національної самосвідомості, цінності духовної культури. Рушійною силою у створенні культурних та мистецьких цінностей є могутній та яскравий талант китайського народу. Зокрема, народна музика займає важливе місце у художньо-естетичному вихованні молоді. Тому в процесі підготовки конкурентноспроможних фахівців народній музиці відводиться важливе місце. Адже, використання музичного фольклору різних народів світу під час фахової підготовки дозволяє створити сприятливі умови для актуалізації індивідуальних можливостей та самостійних проявів особистості.

Отже, викладені вище позиції й визначають, на нашу думку, своєчасність даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Провідні аспекти підготовки фахівців в музично-педагогічній сфері розкриваються в дослідженнях О.Єременко, А.Козир, Н.Кьон, О. Михайліченка, Н.Овчаренко, Г.Падалки, А. Растригіної, О.Ребрової, В.Федоришина та ін. Подані дослідження свідчать про те, що в теорії та практиці мистецької освіти існує вагомий доробок щодо підготовки фахівців музичного мистецтва.

Питанням підготовки фахівців вокального мистецтва присвячені роботи китайських вчених, як: Лі Чжень, Лі Шень, Лю Лянь, Чан Нань, Чжао Цзин, Ян Бохуа, Ван Тянци та ін. Проблеми щодо становлення вокально-педагогічної майстерності досліджуються в роботах Ван Лей, Вей Лімін та

ін.; історія розвитку вищої вокальної освіти простежується у працях Чжан Хао, Чжан Сюн, Лінь Лінь, Цао Яньлі та ін.

Отже, наявність наукового досвіду позитивно впливає на актуалізацію обраної тематики підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва засобами китайської народної музики. та свідчить про необхідність щодо її остаточного розв'язання.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та з'ясуванні педагогічних умов та методів підготовки здобувачів освіти засобами китайської народної музики.

Об'єкт дослідження – процес фахової підготовки.

Предмет дослідження – китайська народна музика як засіб підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва.

Завдання:

- опрацювати наукові джерела щодо обраної проблеми;
- виявити специфічні ознаки народної музики Китаю;
- схарактеризувати методологічні підходи підготовки майбутніх фахівців засобами китайської народної музики;
- висвітлити педагогічні умови та методи означеної підготовки.

Матеріали та методи дослідження. Під час наукового пошуку застосовано такі загальнонаукові методи, як: аналіз, синтез, узагальнення наукових фактів – задля вивчення філософських, психологічних, педагогічних, мистецтвознавчих праць з метою встановлення теоретичного рівня розв'язання досліджуваної проблеми; порівняльно-системні – для систематизації наукового апарату дослідження та його методологічних положень.

– Реалізовані мета й завдання дозволяють засвідчити, що *наукова новизна одержаних результатів* дослідження визначається тим, що:

– *узагальнено* знання про особливості застосування китайської народної музики у фаховій підготовці;

– *удосконалено* комплекс педагогічних умов та методів, спрямованих на підготовку майбутніх фахівців музичного мистецтва засобами китайської народної музики.

– *Практичне значення одержаних результатів* кваліфікаційного дослідження визначається тим, що отримані матеріали можуть стати основою подальших досліджень проблеми, пов'язаної з підготовкою фахівців у галузі музичної освіти, зокрема, вокального мистецтва в КНР; застосовуватися під час розробки спецкурсів у напрямку підготовки фахівців-вокалістів.

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. Тань Цяюнь. Особливості китайської народної пісні // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць: випуск 1 (13). Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. С.274-277.

2. Тань Цяюнь. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва засобами китайської народної пісні // Культура і мистецтво: актуальні дискурси: матеріали I Студентської наукової конференції, 03 листопада, 2021р., м. Суми. – Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. С. 27-30.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (50 найменувань). Повний обсяг дослідження становить 71 сторінку, із них основний текст – 67 сторінок.

РОЗДІЛ І

КИТАЙСЬКА НАРОДНА МУЗИКА У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ

У даному розділі розглянуто основні етапи формування музичної культури Китаю в контексті історії розвитку Китайської держави. Висвітлено проблеми становлення традицій китайського народного музикування (співів та ігор на народних музичних інструментах), виникнення китайської музичної драми та пекінської національної опери, створення та вдосконалення системи народної музичної освіти в Китаї.

1.1. Китайська народна музика: історичний аспект.

Опрацювання та аналіз першоджерел дає можливість зазначити, що Китай – давня країна з тисячолітньою історією – має глибоку культурну традицію. Велика китайська земля, з півдня на північ, зі сходу на захід, охоплює площу 960 тисяч квадратних кілометрів. Вона різноманітна за географією, кліматом, способом життя та діалектами народів, що її населяють.

Китай – це багатонаціональна країна з найдавнішою культурою, що складалися протягом багатьох століть традиціями у філософії, науці, літературі та мистецтві. Роль китайської культури для Азії надзвичайно велика. Культура Китаю стала зразком, вихідним орієнтиром для народів Японії, Кореї, В'єтнаму, Монголії. Китайська писемність поширена до наших днів у науці, дипломатії, літературі всієї Східної Азії. Значний вплив на розвиток сусідніх народів мала і китайська традиційна музика.

Культуру Китаю відрізняє стилістичну єдність, своєрідність та замкнутість. Сформувавшись у Стародавньому Китаї, вона майже без змін проіснувала аж до XVII ст. н.е. У процесі тривалого розвитку поступово сформувалося п'ять основних видів традиційної китайської музики: пісні; танцювальна музика; музика пісенних оповідей; музика місцевих опер; інструментальна музика. Всі вони продовжують жити в сучасній китайській музичній культурі, поступово завойовуючи світову популярність [4].

Китайській культурі властиві традиціоналізм і гілозоїзм (бачення природи як живого організму, «одухотворення» природи). Поєднання їх із раціоналізмом дає унікальний результат: дивовижне почуття природи, здатність у найменших проявах бачити ціле. Людина в цій культурній системі прагне не до підпорядкування природи, а до життя у всій її природній повноті та раціональній влаштованості [5].

Опрацьовані матеріали в контексті нашого дослідження дають змогу підкреслити, що батьківщина найдавнішої цивілізації світу – Китай – вплинула на культуру сусідніх країн, насамперед далекосхідного ареалу. За свідченням дослідників, Китай за дві тисячі років до початку європейської цивілізації вже володів високорозвиненою культурою, наукою, літературою та мистецтвом. Саме в Китаї на тисячу років раніше, ніж у Європі, було винайдено книгодрукування на дошках. Саме китайці дали світові папір, порох, компас та ін. І саме китайська філософія музики, насамперед конфуціанство, була філософською основою розвитку музики всіх країн Далекого Сходу.

Історія Китаю, зафіксована в письмових джерелах, налічує близько 3600 років і веде свій початок із династії Шан, яка була заснована у 16 столітті до н. е. Перша повна історія Стародавнього Китаю – «Історичні записки» – була складена в 104-91 рр. до н. е. Сима Цянем, «батьком» китайської історіографії. Це перша з 24 офіційних династичних історій, які завершуються «Історією династії Мін» (1368-1644 рр.) [28].

Надалі було написано безліч праць з історії Китаю. Водночас у сучасному китаєзнавстві залишається актуальним процес створення наукової періодизації Китаю, в якій би враховувалися універсальні закономірності та особливості місцевого історичного процесу. Дослідниками прийнято розділяти історію розвитку Китаю на три великі періоди: *Стародавній Китай* (2 тис. до н.е. – III ст. н.е.), *Китай середньовіччя* (III – XVIII ст.), *Китай Нового часу* (XIX – XX ст.). Однак, зважаючи на величезну історичну

дистанцію періоду середньовіччя в Китаї, дослідниками пропонується така періодизація історії музики Китаю:

1. Історія Стародавнього Китаю – період становлення китайської народної музики (2 тис. до н.е. – III ст. н.е.).
2. Історія раннього середньовіччя в Китаї – період проникнення іноземної музики та розквіту китайської музики (III ст. – Початок XII ст.).
3. Історія пізнього середньовіччя у Китаї – період зрілості китайської музики (початок XII ст. - 1911 р.).
4. Історія нового часу (з 1911 до наших днів).

Розглянемо основні тенденції розвитку китайської народної музики у кожному із зазначених періодів.

З метою розгляду історичного аспекту в контексті виникнення та розвитку китайської народної музики, вважаємо за доцільне схарактеризувати різні китайські культури. Так, культура протодержави Шан (або Ін) склалася до XVIII століття до нашої ери. Однак китайське письмо, система ієрогліфів, що склалася в середині 2-го тис. до н.е., свідчить про високий ступінь розвитку культури Стародавнього Китаю. За археологічними і історичними пам'ятками дослідники вважають, що вже в ті далекі часи музика відігравала важливу роль у житті суспільства. Це були передусім пісенно-танкові обряди ритуального характеру; які супроводжувалися грою на ударних інструментах, у тому числі виготовлених із бронзи та каміння (типу дзвонів). Такі інструменти становитимуть невід'ємну частину оркестру Китаю протягом усього його історії [30, с. 280].

Чжоуська епоха (XII - III ст. до н.е.) охоплює величезний період в історії Китаю, і характеризується, з одного боку, безперервними війнами з метою встановлення централізованої держави, з іншого – потужним підйомом китайської культури, розквітом філософії, літератури та мистецтва.

Дослідники відмічають, що у VI – IV століттях до нашої ери виникають філософські школи Лао-Цзи, засновника даосизму та Кун-цзи (бл. 551 – 479 до н.е.). З ім'ям Кун-цзи (або Конфуція) пов'язане становлення та розвиток

провідного напрямку в історії філософської думки Китаю – конфуціанства. Конфуціанство є етико-політичним вченням, що виражало інтереси спадкової аристократії. Згідно конфуціанського вчення, шість книг визнані класичними: «Ши-цзін», «Щу-цзин», «І-лі», «І-Цзін», «Юе-цзін», «Чунь-цю» (Літопис «Весна та осінь»). Однак найбільш достовірним джерелом для вивчення поглядів Конфуція вважається книга «Лунь-юнь» [30, с.281].

За твердженням багатьох учених, «Книга пісень», що містить пам'ятки пісенно-поетичної творчості давніх китайців, започаткувала історію китайської музики. Це підтверджує і видний давньокитайський історик Сим Цянь (близько 145 – 86 р.р. до н.е.). Зміст трьохсот п'яти пісень «Ши-цзіна» багатогранний і охоплює всі сторони народного життя. В них присутні характерні для усної творчості народу зіставлення образів природи та глибоких людських переживань, але особливо популярна у народних текстах «Книги пісень» тема праці. Запис мелодій найдавніших пісень «Ши-цзіна» відсутній, проте будова віршів, тонічна повторюваність ударних складів, строфічна форма говорять про розспівність читання віршів «Ши-цзіна».

Конфуцій надавав велике значення виховній ролі музики. Філософ говорив: «Починають освіту з поезії, зміцнюють її вивченням церемоній та завершують музикою» [36, с.57]. Згідно з конфуціанським каноном «будь-який музичний звук народжується в серці людини, а музика має багато спільного з законами (речей) і правилами поведінки». Природу життя музики конфуціанство бачить у закономірностях емоційно-чуттєвої сфери людини: «Почуття зароджуються всередині людини і втілюються у вигляді звуків; коли ж ці звуки набувають закінченості, їх називають музичними тонами». Соціальне призначення музики у навчанні міцно ув'язувалося із системою суспільного устрою: «хто знає голоси, але не знає музичних звуків, — це дикі звірі та птахи; хто знає музичні звуки, але не знає музики, це простий народ; і тільки досконала людина може розуміти (справжню) музику». Виховна роль музики мислилася в упорядкування, приборкання почуттів людини: «той же, хто розуміє музику, близький до правильного дотримання обряду. Якщо

людина досягла успіху в обрядах і у музиці, тоді кажуть, що він має чесноту» [36, с.60-65].

Конфуцій не лише склав збірку з найкращих музичних творів того часу, але й сам співав їх, супроводжуючи свій спів грою на цині – vintage китайський струнний інструмент.

Науковці та дослідники визначають, що до цього періоду відноситься і трактат «Гуаньцзи» (у буквальному перекладі «дитя трубок» або «дитя дудок») Гуань Чжуна (VII ст. до н.е.), де містяться ранні письмові згадки про поняття «люй», що займало виняткове. Місце в музично-теоретичній системі Стародавнього Китаю. У первісному значенні ієрогліф «люй» означає міру, норму, закон. В області музики «люй» або «люй-люй» – це система дванадцятиступеневого хроматичного звукоряду, що утворюється 12-ма бамбуковими трубками різної величини, кожна з яких у півтора рази більша за попередню. Ця система, що стала основою китайської музичної теорії, протягом усієї історії постійно коментувалася та переосмислювалася теоретиками та практиками китайської музики. «В результаті розвитку системи «люй» китайці у XVI ст. прийшли до темперації, передбачивши аналогічне відкриття у Європі, зроблене кількома десятиліттями пізніше» [45, с.12].

Історичні першоджерела доводять, що династія-Цинь (221-207 до н.е.), що поклала край тривалому періоду Чжоуської епохи, встановила першу в історії Китаю імперію, а засновник династії Ін Чжен (259-210 до н.е.) став називати себе Цинь Ши- хуанді, тобто. «Божественним володарем» імперії Цинь. Політикою жорстокого деспотизму він зумів створити першу в Китаї об'днану централізовану державу, побудувати грандіозні для того часу іригаційні споруди, а також спорудити Велику китайську стіну. Цинь Ши-хуанді нещадно утискував прихильників конфуціанства, вбачаючи в ньому «оплот консерватизму, що перешкоджає його грандіозним політичним та економічним заходам» [45]. За переказами у 213 році до н. Цинь Ши-хуанді наказав спалити всі конфуціанські книги, а їх прихильників покарати. Так,

нині збереглися лише деякі з класичних конфуціанських книг, а також окремі фрагменти. З метою запобігання можливості поширення конфуціанських текстів Цінь Ши-хуанді ввів новий стиль ієрогліфів, який і ліг в основу сучасної китайської писемності [45, с. 16]. Цінська імперія проіснувала до 207 року до н.е. всього 15 років. Однак досягнуте за цей найкоротший історичний термін дивує міццю та ступенем впливу на наступні етапи розвитку Китайської культури. Згадаймо, наприклад, Велику китайську стіну та реформовану ієрогліфічну писемність.

Історичні першоджерела свідчать про те, що Ханська епоха (206 до н.е. – 220 н.е.), що прийшла на зміну деспотичного режиму Цінь Шихуанді, виявилася більш людяною в порівнянні з попереднім режимом. Ханська імперія, заснована Лю Баном, відновила ідеї конфуціанства. Починаючи з цього часу аж до Сінхайської революції (1911-1913) конфуціанство стає офіційною державною ідеологією Китаю. «До середини I тисячоліття до н. утворюється стійкий етнокультурно-політичний комплекс середніх царств (чжунго) і виникає уявлення про їхню перевагу над рештою периферії «варварів чотирьох країн світу» [45]. У цю епоху починають встановлюватися торгові та культурні зв'язки із сусідніми країнами, і насамперед із західними. Все це справило плідний вплив на загальний культурний підйом і розвиток музичної культури в Китаї. Невипадково саме ханська епоха історія Китаю сприймається як уособлення величі Стародавнього Китаю, її політичного й духовного могутності.

Згідно з дослідженнями історії музики саме в ханську епоху особливо широкого поширення набувають культові співи. У наслідування народних співів стали з'являтися авторські твори, які разом із народними наспівами звуться «юефу».

Найважливішим актом для музичної культури Китаю було започаткування роботи з класифікації музики за родами: на класичну – прототипу майбутнього «Яві», і народну «суюе». У цю епоху наводяться у систематизацію правила та порядок проведення палацових церемоній та

ритуальних обрядів, ретельно регламентується і склад виконавців (інструменталістів, співаків, танцюристів). Правила зобов'язували виконання певної кількості п'єс з певним складом виконавців, залежно від того на честь кого чи якоїсь події проводилися ці церемонії та обряди. Велике значення надавали питанням військової музики. У цю епоху китайцями було запозичено багато музичних інструментів із сусідніх країн, насамперед з Індії та Близького Сходу [46].

І закономірно, що в ці роки при імператорському палаці створюється спеціальна палата для керівництва справами придворної та військової музики під назвою «Юефу» (Музична палата). Фактичні дані китайської історії музики свідчать, що при Палаті «Юефу» існував музичний колектив чисельністю до 800 осіб.

Китайська імператорська Музична палата (II ст. до н. е. – VI ст. н. е.) серед інших виконувала і функцію збору та запису народних китайських пісень. Збереглося кілька сотень записаних «Юефу» текстів, які дослідниками умовно поділяються на пісні періоду Ханьської епохи, що оповідають переважно про швидкоплинність життя; та пісні епохи «Шести династій». В останніх значно різняться між собою пісні північної та південної традиції. Якщо у піснях південної традиції звучать переважно мотиви кохання, то у піснях північної традиції переважають теми війни, ратного подвигу та народних лих. Соціальний протест виражений, переважно, у коротких афористичних піснях типу частівок [45].

Другий період – Китайське середньовіччя – дослідники поділяють на два підперіоди: перший – до утворення централізованої держави у VII столітті та другий – після його утворення. Перший підперіод включає так звану епоху Шести династій (Троєцарство – 220-265 рр., Західна дзинь – 265-316 рр., Південні та Північні династії – 317-589 рр.) та суйську епоху, яка в традиційній китайській історіографії називається «Докласичним періодом». На межі II-III століть, в імперії відбувалися один палацовий переворот за іншим. У 220 році утворюється нова династія Вей, що об'єднала під своєю

владою північну частину колишньої імперії, а згодом деяке. час одночасно виникають дві нові самостійні держави Шу – на південному заході в Сичуані, і У – на південному сході в пониззі Янцзи. Так починається в історії Китаю епоха Троєцарства або, вірніше, епоха Шести династій. У період феодальної роздробленості у III-IV століттях на північ від Китаю відбувалося велике переселення народів, що супроводжувалося спустошливими походами через країни Заходу, аж до Східної Римської імперії. Як відомо, просування гунів на захід було зупинено в середині V століття, а зі смертю ватажка гунів Атілли (453 р.) союз кочових (степових) племен розпався. Епоха Троєцарства та навала кочівників надовго призупинили процес розвитку економічної та політичної могутності китайської держави.

Водночас, навали кочівників загальмували розвиток китайської культури. Але, незважаючи на деякий її занепад, особливості зберіглися. Крім того, «ханьці запозичили багато у кочових сусідів: ...музичні інструменти та мотиви, танці. Засвоєння досягнень степовиків багато в чому сприяло додаванню унікальної китайської етнокультури, що ввібрала ці іншокультурні елементи на своїй власній основі» [33, с.164].

Вивчення першоджерел у контексті розв'язання обраної проблеми свідчить про те, що Суйська династія на порозі VI-VII століть зуміла створити під своєю владою централізовану державу і відновити імперію. В результаті примусового об'єднання князівств, що ворогували між собою, була створена сильна імперія династії Суй. Початок її правління ознаменувався грандіозними заходами: зміцнення та реконструкція Великої китайської стіни, здійснені у 607-608 роках, а також створення Великого каналу, що з'єднав північну річку Хуанхе із південною Янцзи. Все це сприяло посиленню зв'язку центру з периферією, з одного боку, та взаємозбагаченню культур Півночі та Півдня країни, з іншого. Зі створенням централізованої держави виникають сприятливі умови для посиленого проникнення в Китай культур сусідніх країн. Так, в результаті об'єднання мистецтва семи різних народів було створено «Мистецтво семи країн».

Відповідно до виконання музики «мистецтва семи країн» був створено інструментальний ансамбль із однойменною назвою. Крім інструментів різних місцевостей Китаю, сюди входили інструменти Індії, Самарканда, Кашгара, Бухари, Когуре (Корея I ст. до н.е. – VII ст.).

У наступну епоху Тан це мистецтво перетворюється на «мистецтво дев'яти країн» і навіть «мистецтво десяти країн». Другий підперіод епохи Тан і Сун історія Китаю називається «класичним».

Танська династія (618 – 907 рр.), що прийшла на зміну Суйської династії, започаткувала розквіт всіх сторін суспільно-політичного та культурного життя країни. Китай жив мирним, порівняно спокійним життям, а широта спілкування із зовнішнім світом справила сприятливий впливом геть розвиток культури. Цей період характеризується активнішим проникненням на територію Китаю елементів музики сусідніх країн, насамперед Індії, країн Середньої Азії та навіть Східної Європи. Проникнення іншокультурних музичних віянь сприяло прискореному розвитку місцевого фольклору. У цьому різноманітність вірувань народів Китаю (буддизм, даосизм, конфуціанство) природно зумовило різноманіття форм і жанрів китайської музики цього періоду.

За правління танської (618 – 907 рр.) та сунської (960 – 1279 рр.) династій китайська культура досягла великого розквіту: «багато в чому вона перевершувала сучасну їй європейську культуру» [36, с. 119]. Багато імператорів танської та сунської династій були покровителями та знавцями мистецтва. Розвивається синтетична форма музичного мистецтва, якому слово, спів та пластика зливаються воєдино в гармонійному поєднанні. «Спів, що супроводжується грою на інструментах та танцювальними рухами — це і є музика», — йдеться в одній з історичних хронік на той час [36, с.31]. Відкриваються школи для підготовки музикантів, акторів та танцівників, у тому числі знаменита школа «Грушевий сад»: так було започатковано народження професійного театру.

Цікавим матеріалом у контексті нашого дослідження є інформація про народження театру в Китаї, згідно з якою «сьомої ночі сьомого місяця 22 року ери правління Кайюань (734 р.), коли весь народ відзначав день зустрічі на небесах пастуха і дівчини-ткалі, танський імператор з Ян Гуйфей, своєю улюбленою наложницею, насолоджувався спогляданням зоряного неба. Ян гуйфей, присягалася імператору, що її вірність перевершить вірність дівчини-ткалі. Розчулений Сюань Цзун, бажаючи винагородити її за кохання, наказав відібрати гарних дітей, ретельно навчити їх мистецтву співу та танцю і скласти з них трупу, яка має давати вистави перед Ян Гуйфей. Передбачається, що звідси веде початок театр у Китаї. Оскільки діти навчалися у тій частині імператорського палацу, яка називалася «Грушевий сад», їх (а згодом і всіх акторів) почали називати «учнями Грушевого саду». Самого імператора Сюань Цзуна оголосили батьком китайського театру» [48].

Ця гарна легенда вказує на палацове походження театру. Разом з тим, у Китаї існував і народний театр. Протягом усієї історії Китаю народні свята та ритуальні дійства були тісно пов'язані з мистецтвом народних акторів, бродячих музикантів і оповідачів. Таким чином, процес становлення театру йшов об'єктивно як у надрах народного, так і палацового мистецтва. На цій ранній стадії формування театру ще склалася стійка художня форма драматургії, але «намітилися ті риси, які закріпилися пізніше. Це в зокрема, побудова вистави на поєднанні кількох видів мистецтва, запровадження твердих амплуа» [48, с.110].

В танську епоху остаточно формуються основні принципи музичного мистецтва Китаю, закладені ще в епоху Чжоу, і це залишається майже незмінним у всі наступні століття її історії. Пишного розквіту досягає палацова та ритуальна музика, при виконанні якої обов'язковою вважається участь ударних інструментів бянь-чжун та бянь-цин. Бянь-чжун – це ударний інструмент, що є дерев'яною рамою з двома горизонтальними брусками, на яких підвішені бронзові дзвіночки, налаштовані за хроматичною шкалою

«люй». Ці інструменти, кількість яких в оркестрі суворо регламентована правилами, є незамінними учасниками в оркестрах палацових та храмових вистав у Кореї донині.

Ознаками розквіту китайської музики танської епохи є особливий так званий «танський стиль», який, проникнувши на територію сусідньої Кореї та Японії, послужив джерелом розвитку аак у Кореї та гагаку в Японії. Свідчення розквіту китайської культури ми й у творчості поезії на той час. Особливо слід виділити Лі Бо (699-762 рр.), прозваного «безсмертним прибульцем з Неба», і Ду Фу (701 - 761 рр.), вірші якого назвали «поетичною історією» Китаю. Добре знання літератури та музики було обов'язковим для претендентів на державну службу за всіх часів історії Китаю. Сформована століттями у Китаї система випробувань, покликана відібрати гідних осіб на державну службу, припускала, що чиновник повинен не тільки скласти доповіді і записки вищому начальству на найвищому літературному рівні, а й писати вірші і оди трону [48].

Традиція танської епохи була продовжена і в Сунський епоху. Сунська династія (960 — 1279 рр.), що успадкувала досягнення попередніх епох, була імперією, що процвітала, хоча і не змогла досягти блиску і слави танської династії. Саме прихильність культурної традиції та орієнтованість на нагальні внутрішні проблеми життя держави забезпечили процвітання сунської культури. Ця епоха ознаменувалася винаходом пороху, компасу та друкування. За сунської династії розвивається: музична наука. Тут слід назвати трактат «Записки про музику» Чен Янг, в якому; наводиться; класифікація музики на правильну (витончену, тобто; класичну), народну і грубу, а також: «Нову книгу про люй-люй» Цай Юаньдин, присвячену системі темперації.

Період пізнього середньовіччя у Китаї – епоха зрілості китайської музики (початок XII-XIX ст.). До середини правління сунської династії відбувається ослаблення її державності. На початку XII століття північніше Середньої імперії виникає молода сильна держава чжурчженей: (плем'я

тунгуського походження) Цзінь, (1115-1234 рр.). В результаті ряду поразок у війні з загонами чжурчженів правитель зі своїми, придворними змушений був тікати, зі столиці Кайфін на південь, і тут у 1127 році заснували нову столицю Ханчжоу, щоб відтворити свою імператорську владу. Тому не випадково традиційна китайська історія поділяє час правління сунської династії на періоди: північний (960 -1127 рр.) і південний (1127-1279 рр.). Цей поділ мав важливі наслідки в історії китайської музики – відбувається формування двох стилів (північний та південний) у музиці Китаю [47].

Вивчення історичних першоджерел свідчить про те, що за вторгненням чжурчженів слідує більш загрозлива подія: на початку XIII століття на північ від Китаю; з'явилися кочові племена, відомі надалі як монголи. У 1206 повелителем всіх племен проголошується Темучин (близько 1155-1227 рр.). Темучин, взявши собі ім'я «Чингіс-хан», проголошує монгольську державу і розпочинає завойовницькі походи. За династії Юань (1271-1368 рр.) внаслідок запеклих боїв протягом XIII ст. Китай був підкорений татаро-монголами.

Так до 1280 весь Китай втрачає свій суверенітет, опинившись під владою монгольських завойовників. Китай входить до складу гігантської Монгольської імперії. Столицею імперії стає м. Дадун (сучасний Пекін). Першим імператором династії Юань став фактичний завойовник Китаю Хубілай (1215-1294 рр., роки правління 1271-1294 рр.) – Онук Чингіс-хана. Китайці, як підкорений народ, втратили свободу та більшість своїх соціальних прав: вони були витіснені з керівних постів, не могли мати зброї та коней, навчатися військової справи, іноземних мов, влаштовувати масові збори, з'являтися на вулиці у темну пору доби [48].

Оскільки офіційною релігією монгольської знаті був варіант буддизму Тибету – ламаїзм, то в цей період в Китаї розростається мережа буддистських храмів і монастирів. Владою підтримуються також, на противагу конфуціанству, даоси, мусульмани (у північно-західних областях) та християнські місіонери. Однак прийняття монголами імператорської форми

правління та формування чиновницького апарату за допомогою іспитів вимагало й підтримки на певному рівні конфуціанської культури: у 1287 р. було відкрито Академію синів вітчизни.

Міська культура в цей період зазнала значних руйнувань, але до середини XIV ст. ремісниче виробництво ожило. Монголи цінували ремесло і щадили ремісників під час захоплення міст. Держава тримала монополію на продаж солі, металів, вина та оцту на морську торгівлю. У цей час китайці запозичували в монголів деякі елементи одягу, смичкові музичні інструменти кочових народів. У мистецтві більше розвивалися жанри, близькі до народу, зокрема драми [47, с.299]. На півночі – це музична чотиритактна драма з історико-героїчним і побутовим сюжетом, що підкоряється суворому канону, а також ліричні комедії, та сценічні інтерпретації оповідей про небожителів. За цей період століття було створено близько 600 п'єс. Особливо популярні п'єси Ван Щіфу «Західний флігель» та Гуань Ханціна «Образа Доу Е». У XIV ст. народні перекази об'єднуються у цикли, і виникає роман-епопея. Роман Ло Гуаньчжуна «Троїцарство» є літературною обробкою сказань про історичні події III ст. Епопея Ши-Найяня «Річкові заплави» оповідає про народне повстання XII ст.

Юаньська-династія (1280-1368 рр.). Монгольські завойовницькі походи, що охопили території, що простягалися аж до Близького Сходу, і навіть до Європи на заході, набагато розширили уявлення китайців про світ: Саме в монгольський період зв'язок Китаю, із зарубіжними країнами став постійним. Багато вихідців західних країн перебували на службі при юаньському дворі. Всім відомий венеціанський купець і мандрівник Марко Поло (близько 1254 - 1324 рр.), який займав протягом довгого часу високий пост при Хубілаї. Історія говорить, що у Пекіні на той час перебувало до 5 тис. християн-європейців. Все це природно сприяло взаємному збагаченню культур. З іншого боку, на щастя, 88-річний період монгольського панування не зміг знищити своєрідність культури та мистецтва Китаю. Понад те, у окремих галузях мистецтва юаньська культура визнається еталоном. Тут,

перш за все, слід назвати театральне мистецтво, за яким закріпився термін «юаньська класична драма» [48].

Театральне мистецтво Китаю та інших народів, світу, перегукується з давнім культовим обрядам. Становлення традиції світського театального мистецтва належить до ханьської епохи. У ханьській імперії споруджувалися спеціальні арени для вистав танцюристів, музикантів, декламаторів. В тайську епоху вуличні театралізовані вистави стають невід'ємною частиною міської культури. Однак перетворення театралізованих вистав на драматичне мистецтво відбувається тільки в юаньську епоху. Саме тоді театральні вистави переростають у справжній драматичний твір. У театальному мистецтві юаньської епохи склалося безліч напрямків. Найбільш відомі серед них два: «північна драма» та «південна драма».

У цих драмах остаточно закріплюється поєднання музики, співу, танцю та пантоміми, що у наступні століття призводить до народження музичної драми, тобто. так званої «китайської опери». Музика «південної драми» або «південної опери» зазвичай будувалася на пентатоніці і виконувалася у супроводі язиково-духового інструменту типу флейти, а «північної драми» або «північної опери» – на семиступному звукоряді у супроводі двострунного смичкового інструменту, завезеного до Китаю при Юанській династії. Вважається, що семиступна гама, схожа на європейську мажорну, набуває свого самостійного розвитку в Китаї саме в юаньську епоху. У Європі на той час у музичній культурі панував григоріанський спів, у якому мажорний лад ще не був сформований [45].

Важливим у розвитку науки про музику є багатотомна праця «Вісник культури» Ма Туанлін, один із томів якого спеціально присвячений музиці.

Мінська династія (1368-1644 рр.). На середину XIV в. імперія Юань занепадає, невдоволення чужоземним правлінням набуває масового характеру. Антимонгольський рух набуває особливо широкого розмаху, коли на чолі повсталих стає Чжу Юаньчжаї (1328 - 1398 рр.) – син селянина, в минулому бродячий монах. В результаті серії блискучих перемог, в 1368 Чжу

Юаньчжаї займає Пекін, що означало кінець монгольської династії Юань. Так, починається епоха мінської династії, засновником якої був Чжу Юаньчжан. Він прагнув відтворити традиції та принципи тайського періоду. Роки правління першого імператора мінської династії Чжу Юаньчжаї історія Китаю іноді називаються епохою «освіченої деспотії» (мін означає «просвітлена»).

Мінська династія відновлює у культурі національні культурні цінності танської та сунської епохи. У мінську епоху продовжує розвиватися театральне мистецтво, з якого в наступну епоху остаточно формується «пекінська опера». Сюжетами театральних вистав стають героїчні події історії Китаю. А в піснях та популярних пісенних оповідях мандрівних оповідачів та музикантів оспівуються події минулого [45].

До мінської ери належить і заключний етап у розвитку теорії про «люйлюй». В 1584 Чжу Цзайюй встановлює систему рівномірно-темперованого 12-ступеневого звукоряду. Результат дослідження був оприлюднений в книзі «Люйлюй цзин'ї» («Правильне визначення люйлюй», або «Енциклопедія музичних звуків»).

Цинська династія (1644-1911 рр.) представляє маньчжурську гілку Середньовічної Китайської імперії. Завоювання маньчжурами Китаю стало можливим завдяки одному з найтриваліших і найпотужніших в історії Китаю народних повстань у 1628-1644 роках. За підтримки певної частини командного складу китайської армії в 1644 маньчжури займають Пекін і встановлюють у Китаї маньчжурську династію Цин. На той час маньчжурці перейняли багато елементів китайської культури.

Китайська музика у цинську епоху залишається традиційною. Наприкінці XVIII століття відбувається народження нового театального жанру – пекінської музичної драми [46]. Народження пекінської музичної драми, або пекінської опери, як інакше її називають, стало однією з вершин попереднього розвитку театального мистецтва, яке здавна в Китаї мало синтетичний характер.

Вважаємо за доцільне у площині нашої роботи розглянути особливості Пекінської опери як народної музичної драми, сценічного жанру, що поєднує речитатив, діалоги, співи, пантоміму, танець та елементи акробатики. Усі види художньої діяльності у пекінській опері підкоряються суворим вимогам, що регламентують та зберігають виконавські традиції цього жанру. За кілька століть свого існування цей жанр не зазнав особливих змін. Важливою складовою пекінської опери є дотримання традиції у відображенні сюжету, де дійові особи – типізовані персонажі міфологізованої народної драми [27]. Артисти у виставі виступають у барвисті національні костюми та виразні маски у супроводі оркестр народних китайських інструментів. Усі основні виразні засоби театральної дії канонізовані та наділені певним змістом. Наприклад, червоний колір костюма – чесний і хоробрий персонаж, чорний – знак грубуватої доброти, блакитний одяг – ознака буйного зарозумілого характеру, жовтий колір означає скритність. Роль міміки в пекінській опері також є надзвичайно важливою. Так, наприклад, у пекінській опері існує більше 20 типів посмішок, кожен жест та крок несе в собі певний зміст. Розуміння такого роду символіки не вимагало від глядача особливої розумової напруги. Крім того, історично вистави давалися на відкритій з трьох сторін сцені і були доступні Майже всім глядачам, присутнім у приміщенні. Пекінська опера досі має у Китаї велику популярність [28].

Під кінець правління Цинської династії (кордон XIX-XX століть) активізуються зовнішні зв'язки Китаю, що сприяло поширенню пісень з Японії, Європи, Америки та інших країн. Представники музичного руху на той час – Шень Сінг Гунн, Лі Шу Тун – багато уваги приділяли вивченню музичної культури Японії, їм належить ідея організації шкільної музичної освіти на зразок японської. У 1903 року Чжан Чжі Дун склав зведення правил для шкіл, відповідно до яких у початкових школах були організовані уроки співу, а у вищих навчальних закладах – уроки музики та співу. На музичних заняттях спочатку вивчалися переважно китайські народні пісенні традиції,

проте згодом стали виконуватимуться і пісні з Японії та Європи. Знайомство із західними музичними традиціями було поверховим, але суттєво розсовувало уявлення учнів про відмінності музичних культур Заходу та Сходу [28].

Історія нового часу (з 1911 року до наших днів). Середина XIX століття в історія Китаю є переломний період. У цей час відбувалися народні повстання, «Опіумні» війни (1840–1842 рр., 1856–1860 рр.), тайпінське повстання (1850–1864 рр.), Сінхайська революція (1911–1913 рр.). Лише після закінчення Другої світової війни 1949 року Китай став незалежною державою і отримав назву «Китайська Народна Республіка».

В історії музики цей період характеризується посиленням впливу європейської музичної культури. Виникає широкий просвітницький і рух у всіх галузях культури, і зокрема музикою. У загальноосвітніх школах запроваджуються музичні заняття за західним зразком, у 1919 році при Пекінському університеті створюється музичне відділення, заняття на якому ведуться за програмами європейських навчальних закладів [5]. У цьому році виникає рух «5 і 4» (Цай Юань Пэй та інші), проголошується гасло «естетичне виховання замість релігії». Так, у школі естетичного виховання Ціня велике значення надавали вивченню народної китайської музики, широко популярної у простих китайських сім'ях. У 1934 році шкільними вчителями музики Хуан Цзи та Чжан Юаньжень було складено шеститомний навчальний посібник з музики для початкових та середніх шкіл «Підручник відродження музики для середньої школи».

У 30-40 рр. багато китайських музикантів з величезним ентузіазмом поринули в гущу суспільного життя і створили безліч улюблених народом творів. Створений у роки композитором Не Ером «Марш добровольців» на слова Тянь Ханя нині є державним гімном Китайської Народної Республіки. Музична молодь у Китаї активно освоювала європейські музичні традиції, вчилися складати музику з європейських канонів. Серед них Сяо Юмей, Ван Тун Ці, Чжао Юаньжень, Лі Цзінь, Чень Сяокун, Хуан Цзи. Багато хто з них

викладав у початкових та середніх школах основи співу та музичної творчості (Наприклад, пісня «Питання» Сяо Юмей). Інтелігенція провінції Гуандун прагнула до пропаганди співу в початковій школі, широку популярність у суспільстві отримали музичні твори Лі Цзінь Хуй у жанрах опери та балету [2, с.278-279].

Висувається низка значних професійних композиторів, які у своїй творчості звернулися до європейських прийомів музичного листа. Серед них можна відзначити таких музикантів, як Не Ер, Люй Цзі, (які в період національно-визвольного руху проти японських загарбників організували групу революційних музикантів і створювали патріотичні твори масового характеру), а також Сі Сін-хай, автор опери, двох симфоній, двох кантат, низки пісень та хорів. З його творів найбільшою популярністю користується кантата Хуанхе (Хуайхе або Хуфіхе – Жовта річка, одна з головних річок Китаю). Написана спочатку для читця, солістів, чоловічого та змішаного хорів, оркестру національних інструментів, кантата пізніше була перероблена для симфонічного оркестру. У роки культурної революції на основі кантати було створено колективну працю (що характерно для творів того періоду) «Концерт для фортепіано» з тією самою назвою. Концерт виконується без хору, оскільки текст не відповідає «ідеям Мао Цзе Дуна». Відомий громадський діяч, скрипаль та композитор Ма Сицун – творець безлічі творів для скрипки, у тому числі концерту для скрипки з оркестром, «Тибетської сюїти» для скрипки та фортепіано та інших [2].

У 1949 році після проголошення Китайської народної республіки засновується Всекитайська асоціація літератури та мистецтва, за цим і Союз китайських музикантів. На жовтні 1949 року утворюється Міністерство, культури КНР. У великих містах відкриваються консерваторії та інститути (до 1949 року в Китаї були дві консерваторії: одна в Шанхаї, інша в Нанкін). У Пекіні відкривається Державна (Центральна) консерваторія, будується Центральний музичний інститут. Реформування музичної освіти Китаю міцно перепліталось з політичними перетвореннями у суспільстві,

вирішенням питань морального та патріотичного виховання суспільства. Водночас у системі загальної музичної освіти приділяється велика увага розвитку народної музичної творчості, навчання традицій китайського фольклорного музикування [4].

Розвиток виконавського мистецтва був із повсюдним створенням професійних музичних колективів і широким розгортанням концертної діяльності. Після утворення КНР у центрі та на місцях було організовано ансамблі пісні та танцю, оперні трупи, симфонічні оркестри та оркестри народних інструментів. Водночас з'явилося багато відомих композиторів, диригентів, вокалістів та виконавців [27, с.315].

Проте «культурна революція», започаткована 1966 року, завдала мистецтву ряд негативних наслідків. Було заборонено європейську музику, а також музику китайських композиторів у європейському стилі, написану до 1966 року. Музика мала лише ілюструвати політичні гасла та заклики китайського керівництва. Лише у 1970 році, у зв'язку з нормалізацією міжнародних відносин було знято заборону на музику інших країн.

У сфері традиційної музики, у роки Китайської народної республіки, був сильний вплив Радянського Союзу. Наприклад, на зразок інструментів оркестру російських народних інструментів у Китаї почалася реконструкція майже всіх традиційних китайських інструментів з таким розрахунком, щоб на них можна було витягти звуки рівномірної температури та більшої динаміки. У 1952 році було створено Державний взірцевий оркестр народних інструментів. Для розвитку традиційної китайської музики у 1960 році в Пекіні відкривається спеціальний навчальний заклад з відділеннями теорії та композиції, вокальної та інструментальної музики [30].

Китайський уряд всіляко заохочував масовий музичний рух. Так, у серпні 1956 року у Пекіні відбувся Перший музичний фестиваль самодіяльних артистів, у якому взяли участь понад 4500 осіб. З метою збагачення культурного життя народу у багатьох містах країни поступово набирає сили фестивальний рух. Серед великих музичних фестивалів, що

регулярно проводяться, можна назвати такі, як «Шанхайська весна», «Фестиваль музики та квітів» м. Гуанчжоу, «Пекінський фестиваль хорової музики», «Тиждень музики Північного сходу Китаю», «Тиждень музики Північного Китаю», «Тиждень музики Північного заходу Китаю», «Музичний фестиваль міста весни» (м. Куньмін), «Харбінське літо», «Осінь міста джерел» (м. Цзінань) та ін.

З 1979 р. почала втілюватися в життя політика реформ та відкритості Китаю. В результаті стали налагоджуватися культурні зв'язки з багатьма зарубіжними країнами. До теперішнього часу Китай підтримує тісні контакти в галузі культури з більш ніж 160 державами світу. Багато видів традиційного китайського мистецтва, такі як пекінська опера, цирк, народна музика, пісні та танці, місцева опера, живопис та скульптура, прикладне мистецтво, завоювали у світі величезну популярність [30].

Національна музика продовжує жити, але необхідно знайти ефективний механізм для збереження та розвитку цієї культури, поряд із пропагандою найкращих зразків світової музичної культури.

Таким чином, розвиток музичної культури після встановлення КНР йде у двох напрямках. З одного боку, відбувається активне впровадження у суспільне та культурне життя Китаю елементів європейської музики, з іншого – розвиток власне китайської традиційної музики, заснованої на багатовіковій національній сільській традиції [29].

1.2. Специфічні ознаки народної музики Китаю

Під час аналізу наукових джерел конкретизовано, що народна музика – невід'ємна складова частина музичної культури китайської традиції, основа та джерело культури китайської класичної музики, вона налічує кілька тисяч років свого розвитку. Археологічні знахідки свідчать, що музична культура Китаю налічує понад 9000 років: знайдена в провінції Хенань кістяна флейта відтворює повну гаму пентатоніки, рівень звукової точності цієї флейти викликає подив. Таким чином, можна сказати, що з початку кам'яного віку в

Китаї поряд з матеріальною культурою існувала і музична культура, люди, що жили на землях Сходу, вже мали музичні здібності і потребу реалізувати їх [31].

Велике місце у китайській музиці займають картини природи. Це пов'язано із зазначеним вище гілозоїзмом – баченням природи як живого організму, одухотворенням природи. Особливо багато пісень, що відображають гілозоїзм давніх китайців, «Свічки під вітерцем» (для хуциня), «Коли розтануть на полях останні сніги» (для ансамблю піпаїстів), «Летючі куріпки» (соло для флейти ді), «Весна на озері», «Коли золотистими іскорками грають гілки верби» (соло для флейти сяо) [31].

Відповідно до китайської філософії, людина має бути ближче до природи, тому нерідко можна зустріти міркування про космологічні значення музики, про її вплив на природу та відображення природи в музиці. Людина в такій культурній системі прагне життя у всій її природній повноті та раціональної влаштованості. На підтвердження наведемо фрагмент письмового документа, що зберігся, що містить розповідь про враження від виконання музичного твору в трьох частинах. Автор музичного твору наводить естетико-етичний аналіз свого твору, згідно з яким у першій частині передається розвиток світу, рух п'яти стихій або першоелементів природи, зміна чотирьох пір року, взаємодія світла та темряви. У другій частині зображено прояв у природі двох протилежних та взаємопов'язаних космічних сил інь та ян. Третя частина зображує процеси, які відбуваються у природі [30].

Космологічна концепція музики займає провідне становище у китайській естетиці. Для стародавніх китайців характерний погляд на музику як щось всеосяжне, що пронизує все у світі. У цьому музика нерозривно пов'язана із космологічним визначенням теорії норми поведінки. Музика легка і природна, як гармонія неба і землі, і сприймається як своєрідний світ, побудований на зразок космосу. Справді, ясні та світлі музичні звуки є виразом неба, сильні – землі. Музичний твір поділявся на частини за

аналогією з чотирма пори року. Кола, що утворюються в танці, символізували вітер та дощ. П'ять звуків гами становили «прекрасне ціле» п'яти кольорів. Подібні аналогії з явищами природи в музиці надалі набудуть широкого поширення.

Космологічні уявлення про музику містяться у трактаті «Лдьюші Чуньцю» (Літопис «Весна та осінь»). Трактат містить вплив як даоських, і конфуціанських ідей. Зокрема, на сторінках трактату йдеться про те, що музика – це гармонія світу [31]. Вона народжується разом із і розвивається за законами природи. Витоки музики далекі. Вона народжується у просторі, коріння її у Великому єдиному. Велике єдине являє собою перший стан світу, стан хаосу, в якому утворюються небо і земля і властиві їм космічні сили ян і інь. Останні у своїй дії то поєднуються, то знову роз'єднуються, що призводить до утворення форм. Цей процес відбувається нескінченно: досягає межі, завершується і повертається на початок, до вихідного положення.

Оскільки елементи музики мали відповідні натурфілософські визначення, то, на думку давніх китайців, музика здатна глибоко впливати на природу. Водночас музика передає стосунки між людьми. Вона сприяє прояву кращих якостей, закладених у людині, діє його настрій, думки, почуття, прагнення [45].

У китайській традиційній культурі величезного значення набуває цифрова символіка. Для музики важливим стає число «5». Згідно древнім китайським уявленням «п'ять» означає: п'ять першоелементів Всесвіту (земля, метал, дерево, вогонь, вода), п'ять кольорів (жовтий, білий, зелений, червоний, чорний), п'ять планет (Сатурн, Венера, Юпітер, Марс, Меркурій), п'ять музичних тонів (Гун, Шан, Цзюе, Чжі, Юй), п'ять типів інтонування, п'ять стихій природи, п'ять рушійних сил, п'ять рангів соціальної ієрархії.

У музично-естетичних трактатах Стародавнього та Середньовічного Китаю велике місце приділялося проблемам теорії музики. Одна з особливостей стародавньої та сучасної китайської музики полягає в тому, що

вона ґрунтується на музичній системі пентатонного звукоряду. Характерно, що походження кожного ступеня такого звукоряду пояснювалося наслідуванням явищ природи. При цьому в стародавніх пам'ятках зазначається, що, наприклад, слухаючи гуркіт грому, люди визначили перший тон, звуки дерева, що коливається вітром, — третій тон, свист вогню при горінні дров і дзюрчання води в струмку — четвертий і п'ятий тони [46].

Опрацювання наукової літератури дає можливість підкреслити, що кожен із п'яти музичних тонів, що утворюють систему китайської пентатоніки, у світлі космологічного розуміння природи звуку та музики мав своє символічне значення.

- 1-й ступінь (с) – гул – центр, земля, рік, жовтий, вітер,
- 2-й ступінь (d) – шан – захід, метал, осінь, білий, холод,
- 3-й ступінь (е) – зюе – схід, дерево весна, зелений, спека.
- 4-й ступінь (g) – чжі – південь, вогонь, літо, червоне, світло.
- 5-й ступінь (а) – юй – північ, вода, зима, чорний, дощ.

Ця таблиця підтверджує поширене в китайській музичній естетиці уявлення про відповідність музичних тонів різним елементам та явищам природи.

Для переважної більшості китайських народних пісень характерне тяжіння до тонального центру, що у пентатонових ладах визначається самою структурою звукоряду. Часто мелодія починається з тоніки та закінчується на домінанті. Рідше – починається на домінанті та закінчується на тоніці [31].

Мелодичні звороти в китайських народних піснях мають свою характерну національну особливість. Незважаючи на те, що китайська народна пісня розвивається переважно на основі пентатонного ладу, вона має досить широкий інтонаційний діапазон. Найчастіше зустрічаються плавні рухи по сходах ладу, але іноді утворюються стрибки, що допускають рух мелодії не тільки за інтервалами кварта та квінти, але також і сексти, септими, октави, нони та ширших інтервалів. Це нескінченно розширює коло

інтонацій, збагачує виразні засоби, надає чудової своєрідності структурі китайської народної пісні.

Значна своєрідність китайської музики (народної та професійної) залежить від п'ятизвукової музичної системи – пентатоніки, яка була встановлена китайськими музичними теоретиками близько IV століття до н.е. [30]. Переважна більшість пентатоніки протягом багатьох тисячоліть і аж до наших днів у найрізноманітніших жанрах китайської музики підтверджується і записами пісень та гімнів епох Чжоу і Хань, і музикою традиційного китайського класичного театру, і збірками старих та нових народних пісень. Наприклад, 1949 року в Шанхаї було видано збірку «Вибрані народні пісні» за редакцією композитора Мін Мей. Ця книга містить 236 пісень різних провінцій Китаю та становить величезний інтерес для китайських фольклористів. Ладовий аналіз цих пісень показав, що переважна ладова структура народної пісні є чиста пентатоніка (153 пісні); пісень з додаванням сьомого ступеня – 32, з додаванням четвертого ступеня – 20, з четвертого підвищеного – 21; пісень, в яких зустрічаються додаткові четвертий і сьомий ступені – 10.

Крім п'ятиступневих ладів, китайська народна музика спирається на діатоніку трьох-, шести- та семиступневих ладів. Така ладова різноманітність пояснюється тим, що Китай займає величезну територію та має численне населення різних національностей [29].

Поряд із пентатонними ладами, у китайських народних піснях зустрічається і семиступнева гама. Однак, на відміну від європейської музики, у китайській мелодії сьомий ступінь ніколи не відіграє роль вступного тону, ніколи мелодія не закінчується ходом до тоніки через сьому сходинку. У китайській народної пісні, так само як у старовинній та новій музиці нефольклорної походження, зустрічаються додаткові лади «бяні» на четвертій та на сьомій сходах. Сьомий і четвертий щаблі, що збагачують лад, далеко не завжди призводять до появи напівтонових ходів. «Бяні» служать лише в якості звуків, що проходять, збагачують мелодику.

Діатонікою не вичерпується основа основи китайської музики. У давньокитайських джерелах збереглися свідчення про встановлення півтону шляхом так званого методу збільшення чи зменшення шовкової струни «по третинах». Спочатку визначався натяг струни для отримання вихідного звуку. Потім струна послідовно перехоплювалася, для того, щоб скоротити або збільшити на одну третину її вібруючу частину. Таким шляхом отримували високі та низькі тони. При цьому було встановлено, що чим вищий тон, тим менша довжина струни [31].

На підставі законів акустики китайськими теоретиками було розроблено хроматичний звукоряд, який отримав назву «люй-люї». Кожна з дванадцяти ступенів системи «люй-люї» шляхом складної символіки була пов'язана з певними уявленнями з життя природи, суспільства, символізуючи один із дванадцяти місяців, один із дванадцяти годин тощо. Кожному звуку відповідав певний колір.

Найбільш закінчена концепція теорії китайських ладів міститься в трактаті «Шіцзі» («Історичні записки») відомого історика та вченого-енциклопедиста Сіма Цянь (бл. 145 – 86 рр. до н.е.). Згідно з його теорією, кожна з п'яти ступенів пентатоніки – гун, шан, люе, чжи, юн – може взяти на себе функцію ладового устою («тіао», у перекладі – лад, тональність). У результаті утворюються 5 ладо-тональностей, а саме: гун-тіао, шан-тіао, моє-тіао, чжі-тіао, юн-тіао. І оскільки в октавному звукоряді 12 ступенів, то загальна кількість безпівтонових (ангемітонних) ладо-тональностей в китайській музиці становить 60 (5 x 12). Згодом теоретичне обґрунтування знаходить і застосування щаблів бянь-чжи (бянь означає зміна). Від ноти «до» це буде: c-d-e-f-g-a-h [72, с.23]. За твердженням Є.В. Виноградової, така семиступна гама, аналогічна європейській мажорної гамі, знаходить поширення у XIII-XIV століттях, тоді як «у європейській музиці панував григоріанський спів, в якому мажорний лад ще був основним» [82, з. 13]. Таким чином, теоретично загальна кількість пентатонних ладо-тональностей може становити 84 (7 x 12), хоча на практиці використовується значно менша

їх кількість. Сказане підтверджується всім ходом розвитку китайської музики та, більше того, спростовує «хибний погляд на китайську музику, як нібито обмежену виключно однією пентатонікою» [31].

Характерні особливості китайської музики впливають на звучання національних музичних інструментів. Ще I в. до н.е. у Китаї було відоме понад 80 видів музичних інструментів. У 1978 р. під час розкопок у повіті Суйсянь провінції Хубей було виявлено величезний музичний інструмент, що існував понад 2400 років тому в епоху царств Воюючих. Це був набір ударних із 64 бронзових дзвонів із широким діапазоном у п'ять октав. Кожен дзвін може видавати одночасно і незалежно два звуки з діапазоном три інтервали. Інструмент відрізняється гарним звучанням і може змінювати тони. Це свідчить про високий рівень музичної культури на той час. Виготовлені з таких різноманітних матеріалів як камінь, глина, мідь та її сплави, шкіра, деревина, гарбуз, шовк, інструменти вирізняються яскравою характерністю звучання, тембровою барвистістю. Чільне місце відводиться ударним інструментам (барабани, гонги тощо) з високим регістром та різкою звучністю. Асортимент барабанів винятково різноманітний. Без барабана у Китаї не обходиться ні танець, ні хода, ні видовище [29].

Найстарішими із струнних щипкових інструментів є «се» та «чжен» – обидва із сімейства настільних гуслів. Широко поширений у Китаї і чотириструнний щипковий інструмент «піпа» – китайська модифікація арабської лютні, а також смичкові інструменти сімейства так званих «хуцинів», «ерху» (двострунний), «сиху» (чотириструнний) та інші, менш поширені в народі струнний щипковий інструмент лютневого сімейства — триструнний «сансянь», яким користуються для супроводу різноманітних оповідей на півдні та на півночі (на півночі часто ще й з барабаном дату). Улюбленим у Китаї струнним ударним інструментом є яньцинь. Це цимбали, які під ім'ям «чжу» були відомі в Китаї III столітті до н.е.

З язичкових інструментів особливе місце належить шену. Цей пневматичний язичковий інструмент складається з резервуару (дерев'яного

або металевого, а найпростіші – з висушеного гарбуза), в який вставлені зазвичай 12-17 бамбукових трубочок, забезпечених на внутрішніх кінцях налаштованими кожен на певний тон металевими (бронзовими) язичками. Звук витягується вдуванням і втягуванням повітря; він дуже приємний (дещо м'якше, ніж у наших гармоній). Особливо характерний для китайської музики багатий набір пластинкових, перепоночних (мембранних) та інструментів, що самозвучать. Джерелом звуку є сам апарат або його корпус, за способом звуковидобування – це ударні інструменти [2].

Як було сказано вище, у процесі тривалого розвитку китайської поступово сформувалося п'ять традиційних форм: народна пісня, музика пісні та танців, музика драми, пісенних оповідей, інструментальна музика. Вони не тільки мають естетичну цінність, а й багатий внутрішній зміст.

Одним із видів стародавнього китайського мистецтва є пісенні оповіді. Про значимість цього жанру для китайської культури свідчить те, що в нині по всій країні налічується понад 300 різновидів естрадного мистецтва, характерна особливість яких – взаємодія пісні та жестикуляції у викладі історії, створенні образів героїв, вираженні думок та відображенні суспільного життя. Такі пісні з розповіддю, як правило, виконують на сцені один або кілька акторів, які використовують простий реквізит та не надягають спеціальних костюмів [4]. До них відносяться оповіді під акомпанемент щипкового струнного інструменту, пекінські оповіді під барабан, мейхуаські оповіді під барабан, сучжоуські музичні оповіді «пін-тань», сихеські оповіді під барабан, частівки (куайбань), шаньдунські частівки, оповіді, гумористичні діалоги «Сяншен» та інші.

Оповіді чи усні оповідки довгі за змістом, одна казка розповідається кілька місяців поспіль, а гумористичні діалоги відтворюються у короткій формі (найдовші не перевищують 10 хвилин, а короткі включають лише кілька слів). З деякими естрадними номерами актори виступають, сидячи на стільцях, до них відносяться «танці» (один із видів народного співу Китаю), музичні оповіді та оповідки. Багато вистав актори дають стоячи, наприклад,

оповіді під барабан, частівки «куай-бань», музичні оповіді «чжуйцзи» та інші [2].

Важливою складовою китайського мистецтва є китайські народні пісні, які вражають багатством і своєрідністю мелодики, яка широко використовує різні інтонаційні, ритмічні та темброві засоби виразності. Китайська народна пісня дуже вплинула на розвиток національної музики та літератури. Такі, наприклад, народні пісні, поширені в епохи Хань та Вей, вірші Танської та Суйської династій, музичні драми епохи Юань тощо. Всі вони були нерозривно пов'язані з народною піснею, що служила багатьом великих поетів і драматургів джерелом безсмертних творінь, що сприяла розвитку нових форм поезії. На їхню творчість впливав духовний лад народних пісень, світ відбитих у них почуттів та думок [5].

І нині народна пісня займає дуже важливе місце у житті суспільства. Останнім часом китайські музичні діячі зібрали десятки тисяч народних пісень, у яких, як у дзеркалі, відбито різні сторони народного життя. З погляду нашого дослідження особливий інтерес становить як величезний образний діапазон текстів народних пісень — від любовної лірики до соціальної нерівності, і своєрідність їхньої мелодики, ритміки, структури.

Мелодика китайських народних пісень відрізняється гнучкістю, чуйністю, великою силою виразності. Інтонації то розгортаються мірно, суворо - стримано, то охоплюють широкий діапазон, не уникаючи кроків на такі незвичайні в європейській музиці інтервали, як септима, то є дотепним комбінуванням шляхом перестановок дзеркальних звернень візерунково-орнаментальних наспівів [5].

Неабияку роль у китайській народній музиці відіграють швидкі переходи з високого регістру в низький і навпаки. Тембровому різноманіттю сприяє також використання фальцету, пов'язаних із найдавнішою традицією обряду ряження – незмінного атрибуту архаїчних танців. Китайська народна пісня, як і інші види народного мистецтва, характеризується тонкою

музичною промовою, що дозволяє малювати яскраві образи. Такою, наприклад, є популярна пісня провінції Юньнань «Струмок».

Аналіз цієї пісні доводить, що це чарівна, захоплююча поема про кохання. Вся пісня будується та розвивається на нотах сі, ре, мі, фа-діз – чотирьох основних тонах; простою музичною мовою, але глибоко і зрозуміло виражені тут чисті, щирі почуття. Вона ніби вводить нас у ліс на схилах гір, і ми чуємо, як молоді люди дзвінко співають пісні, у їхніх голосах – пристрасть, свіжість та краса кохання [28]. Записана в провінції Юньнань пісня «Проводжання» представляє собою чудовий зразок народної лірики, пройнятий глибоким і щирим почуттям. Мелодія пісні поєднує елементи суто вокальної виразності з інструментальним характером руху. Початкова секундова інтонація, що співає стійкий тон ладу, як би протистоїть багатому орнаментованій мелодії, вільно та невимушено що розвивається у верхньому регістрі. Пісня складається з трьох п'ятитактових строф. Це дівоча пісня.

Однак пісні такого обмеженого діапазону є швидше винятком, ніж правилом. Величезний світ образів, відбитий у китайській пісні, прагнення найповніше вилити в пісні свої почуття, висловити все відтінки та настрої, викликають потребу у творців пісенного фольклору розширювати рамки п'ятизвучного сміливими стрибками голосу за широкими інтервалами, знаходити внутрішньоладові зіставлення та зрушення [49, с.11-12].

Підтвердженням цьому може бути пісня сільських жінок з провінції Шеньсі Ця «Пісня праль» вирізняється дивовижною ладовою своєрідністю. Вона характеризується скромністю у використанні виразних засобів та емоційною виразністю.

Дуже великий інтерес у ладовому відношенні становить також лірична пісня «Намальована квітка» (провінція Шеньсі). Пісня починається і закінчується на шостому ступені. Суворе п'ятизвуччя в передостанньому такті несподівано порушується запровадженням сьомого та сьомого зниженого ступеня: Наведемо ще один зразок Шеньсійської пісні зі збагаченим ладом.

Пісня «Вишиваю квітку» починається і закінчується на шостому ступені і в передостанньому такті приходить до кадансу через сьому щабель. Інша пісня – «Вода в річці», сумна, ширококорозспівана – записана у провінції Гуансі. Пісня сповнена глибокого роздуму та настрою. Співак, дивлячись на відображення місяця в річці, з тугою згадує свою далеку кохану [47].

Вільний, напівречитативний характер виконання цієї пісні пояснює необхідність запровадити два непарні такти, що освіжають метричний малюнок мелодії. Пісня починається і закінчується на шостому ступені.

Ще один приклад безнапівтонової мелодії, де зустрічаються додатковий лад «бяні» на четвертому ступені – старовинна народна пісня провінції Юньнань «Хвилі Червоної річки» [48].

Надзвичайний інтерес представляє народна балада «Про дівчину Чжоу Інтай», що у провінції Юньнань. Це зворушлива історія про сільську дівчину, яка хотіла вчитися. У старому феодальному Китаї це було неможливо. Але маленька Чжоу Інтай так сильно прагнула знань, що зважилася переодягнутися хлопчиком і вирушити до міста, щоб вступити до школи. У школі вона потоваришувала з одним юнаком і покохала його. Але юнак не знав, що його друг – дівчина [48, с.112]. Після закінчення школи Чжоу Інтай поїхала додому, сказавши юнакові, що в неї є сестра, дуже на неї схожа. Юнак послав до нею сватів, але бідну Чжоу Інтай насильно видали заміж за сільського багача. З горя і туги за улюбленим Чжоу Інтай померла, і душа її перетворилася на маленьку пташку.

Своєрідний метроритм китайських пісень. У світських наспівах давньокитайської музики, на відміну від культових, використовується вільний ритм; часто один одного змінюють парні та непарні, п'яти-, семидольні розміри. Ритмічний малюнок пісні провінції Шеньсі «Невістка сподобалася свекру» відрізняється великою гнучкістю: за винятком повторюваної метричної структури 2-го і 4-го тактів, ритміка всіх інших тактів різна. Примітно також дев'ятитактова будова періоду – явище, що часто зустрічається в китайській народній пісні [48, с.110].

Структура народних пісень – здебільшого одночастинна або двочастинна форма складного періоду, побудована з чотирьох речень. Найчастіше застосовуваний принцип розвитку пропозицій – повторення і вільна імітація з транспозицією мелодії на кварту або квінту. Одним з характерних способів мелодійного розвитку є введення протяжного приспіву, що вільно розвивається, іде слідом за основною пропозицією. Цей спосіб розвитку можна спостерігати і в трудових піснях форми «шо-чан» (спів з декламацією), і в музиці провінційних опер, значну виразність надає китайській пісні продумана дев'ятитактова будова періоду, що застосовується з великою майстерністю, варіантне повторення мелодії, подальший розвиток початкового мелодійного образу в заключній фразі.

Розвиток музичної форми у піснях йде переважно за принципом «варіацій» та «сюїт». У першому випадку на базі основної мелодії та відповідно до тексту, темпу, метро, ритму утворюються різні варіації; форма стає багаточастковою і набуває узагальнюючого характеру. Гуцзи (спів з декламацією під акомпанемент плаского барабана і струнного інструменту) і музика багатьох опер провінції Хебей «Банцзи» утворилися саме на цій основі [48].

Сюїтна форма виникла шляхом поєднання різнорідних мелодій за певним принципом; вона характеризується яскравою контрастністю сюжету та музичного ладу, що відображає розвиток дії та зміну емоцій. У період китайського середньовіччя з часів династій Тан та Сун музична форма «дацзюй» (пісенно-танцювальна форма), «чжугундяо» (багаточаста пісня-балада), «цзаїзюй» (музичний театр) та різні сучасні форми «шо-чан», а також танцювальна музика зі співом і провінційні опери розвивалися за таким же принципом [48].

Висновки до розділу 1

Під час проведеного в даному розділі аналізу китайської народної музики крізь призму її ладової структури, специфіки формоутворення, інтонаційних та ритмічних особливостей народних пісень, вміщених у збірнику Мін Мея, можна зробити такі узагальнення:

- у процесі тривалого розвитку китайської культури велике значення належало музиці;
- космологічні концепції, що визначають китайську філософію, знайшли відображення в теорії музики;
- китайська народна пісня розвивалася переважно з урахуванням пентатонного ладу;
- поряд із домінуючим пентатонним ладом, у китайських народних піснях є досить широкий інтонаційний діапазон з додаванням додаткових ступенів. Часті відхилення від пентатонної структури пояснюються прагненням виразності, а також тим, що кожен географічний і національний регіон Китаю має свої художні традиції народної пісні.

Різноманітність інтонаційних моделей китайської народної музики говорить про багатство та цінність народної пісенної спадщини, необхідності подальшого вивчення та аналізу пісенного фольклору.

РОЗДІЛ II

ВПЛИВ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ НА ПІДГОТОВКУ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Методологічні підходи та принципи забезпечення даного процесу

Професійна підготовка майбутнього фахівця музичного мистецтва в даний час здійснюється на основі творів китайської народної музики, що розширює уявлення студентів про традиції музикування народів країн Далекого Сходу. З іншого боку, дана інформація покликана поглибити знання студентів про загальні закономірності розвитку музичних традицій різних народів, їх взаємодію та взаємообмін, сприяючи ширшому охопленню явищ світової музичної культури у різноманітті всіх видів музики [31].

Охарактеризуємо педагогічний потенціал музичного фольклору з погляду завдань професійної музичної освіти.

Музичний фольклор будь-якого народу має «безграмотну традиційність» тобто, це музика, «вигадувана поза думкою про запис, що виконується напам'ять і зберігається в пам'яті, не вимагаючи зорових асоціацій або знаків» [9, с.81]. У соціальному своєму призначенні музичний фольклор виконує низку специфічних функцій, серед яких найважливішими з погляду професійної музичної педагогічної освіти є пізнавальна, комунікативна та виховна функції.

Пізнавальна функція музичного фольклору реалізується в процесі розуміння сутності народних музичних традицій, проникнення у специфіку їх соціального функціонування, освоєння історично сформованих жанрів та форм побутування. Музичний фольклор як художня «модель світу» етносу розкриває студентам культуру вираження почуттів народом, допомагає їм у освоєнні специфічних закономірностей народного музичного мислення.

Комунікативна функція музичного фольклору проявляється, у найширшому сенсі, у спілкуванні зі світом народної музичної культури та

через нього з людьми інших держав, минулих епох. Це спілкування дозволяє сучасній молоді не лише познайомитися з різноманіттям культурно-історичних традицій людей різних країн, а й вчиться розуміти, дбайливо ставитися до незрозумілої часом культури та мистецтва інших народів, поважати людей, відмінних від свого світосприйняття. Саме комунікативна функція музичного фольклору несе передумови для формування в молоді вихідних гуманістичних позицій [9].

Виховна функція народних пісень полягає у вираженні в звуках своїх почуттів та переживань, уявлень про мир та місце людини у ньому. Занурюючись у процес безпосереднього, «живого» колективного співу, людина відчуває сильний емоційно-чуттєвий вплив, він одночасно і співпереживає дійству, що відбувається, і бере участь в ньому – стає співтворцем і співавтором його результату. У результаті такого впливу у людини формується уявлення про естетичний ідеал народу, як міру втілення краси та гармонії в мистецтві та житті [9].

Все сказане вище дозволяє сформулювати мету використання китайської народної музики у підготовці майбутніх фахівців-музикантів: формування у студентів полікультурної світоглядної позиції на основі:

- знань про своєрідність культур народів Сходу та Заходу, історії їх розвитку, контактів, традицій взаємодії;
- набуття досвіду музикування у різних фольклорних традиціях і, насамперед традиціях народів Китаю, як найяскравішого представника країн Сходу, що володіє однією з найдавніших самобутніх національних музичних культур.

Використання творів китайської народної музики спрямовано на формування цілісних уявлень про культуру і традиції китайського народу, генезу та розвиток народної музики, її вплив на становлення професійного мистецтва Китаю, історично сформовані міжкультурні зв'язки країн Сходу і Заходу. Значення китайської народної музики у даному процесі визначається її тісною взаємопов'язаністю, з одного боку, з традиційним курсом

національної народної музичної творчості, з іншого – з історією розвитку світового музичного мистецтва.

Зміст освіти трактується в сучасній педагогічній науці як «педагогічно адаптований соціальний досвід людства, ізоморфний, тобто тотожний структурою (зрозуміло, не за обсягом), людській культурі у всій її структурній повноті» [30, с.282]. У контексті проблеми даного дослідження можна стверджувати, що зміст творів китайської народної творчості цілісно відображає досвід життєдіяльності китайського народу, що історично склався, відображений у його традиційній музичній культурі.

Досвід цей включає як досвід осмислення дійсності – звукового «вираження відчуттів і вражень, що переживаються і відчуються» народом, так і досвід музикування – «живого інтонування», творчість «імпровізаційна, яка не фіксує себе в нотному записі, але все-таки накопичує схеми та формули, на традиційній основі яких народжуються нові варіанти» [9, с.82]. Обидві складові народної музичної творчості розвивалися, «ставали» у нерозривній єдності протягом величезного періоду історії народу. І в цей період традиції народного музикування розвивалися, змінювалися, взаємодіяли із іншокультурними явищами.

Застосування китайської народної музики у фаховій підготовці має з'ясувати такі завдання, як:

- дати студентам цілісне уявлення про традиційну музичну культуру Китаю: філософські, естетичні та етнопедагогічні установки, погляди, особливості музичної мови та музичного мислення, традиції народного музикування, вплив китайської народної музики на розвиток професійного музичного мистецтва в Китаї;
- озброїти студентів-музикантів прийомами та методами виконання народної китайської музики (вокальної та інструментальної) в контексті традицій культури та мистецтва Китаю;
- сформувати у студентів досвід творчого музикування (імпровізації) у традиціях китайської народної музичної культури;

- сформувати у студентів позитивне емоційно-ціннісне ставлення до музичних традицій культур народів Сходу, розуміння витоків та особливостей, закономірностей соціокультурного побутування та розвитку.

Забезпечення ефективності професійної підготовки фахівців-музикантів передбачає упровадження основних спеціальних педагогічних принципів.

Принцип художньої достовірності передбачає, з одного боку, розробку змісту з урахуванням високохудожнього музичного матеріалу. З іншого, даний принцип вимагає точності, достовірності відображення народних виконавчих традицій у практичній музичній діяльності студентів із освоєння музичного фольклору Китаю [3].

Найважливішим у освоєнні студентами-музикантами програми є *принцип єдності навчальної та мистецької діяльності студентів*. Зміст програми має бути спрямований на взаємозв'язок процесів освоєння теоретичних знань та їх втілення у практичній художній діяльності студентів. Цей взаємозв'язок має виявлятися у будь-якій із форм навчання, що використовуються задля забезпечення ефективності публічних проявів студентів у процесі втілення результатів своєї творчої діяльності.

Принцип культурологічної спрямованості передбачає єдність загальнокультурного і фахового у процесі підготовки. Крім того, культурологічні виміри мають опосередковувати також оволодіння здобувачами освіти уміннями виконавської інтерпретації художніх творів (зокрема, китайської народної музики), тлумачення їх образного змісту.

Крім вищезначених принципів, значущим також є *принцип «діалогу мистецтв»*, або *реалізації художньо-інтеграційних процесів*, за допомогою якого організовується процес освоєння у фольклорі взаємодії різних видів мистецтв (спів, пластика, танець, костюм та ін.) у межах однієї національної музичної традиції. Цей принцип забезпечує педагогічну інтерпретацію процесів співвідношення і взаємодії різних національних музичних традицій. Реалізація принципу «діалогу мистецтв» сприяє глибшому усвідомленню та

розумінню студентами цінності національних музичних традицій свого та інших народів. Отже, реалізація обраного принципу означає забезпечення такого характеру музично-фахової підготовки на засадах китайської народної музики, коли опанування китайського музичного мистецтва опосередковується усвідомленням інших різновидів мистецтва, встановленням інтеграційних зв'язків між ними [29].

Особистісний і творчий розвиток студентів у процесі професійної підготовки здійснюється на основі тісної взаємодії набутого знаннєвого досвіду і практичної його реалізації в творчій діяльності. З цією метою використовуються різноманітні методичні засоби, зокрема, творчі завдання, серед яких – виконання імпровізованого акомпанементу на народних інструментах; творча інтерпретація народних пісень; ритмічні та хореографічні імпровізації, твір підголосків до одноголосних пісень, імпровізації на теми народних пісень, складання сценарію, програм концертних виступів з оформленням їх атрибутами національної культури, виконання ескізів до національним костюмам. Гра на національних музичних інструментах служить активним засобом засвоєння та закріплення матеріалу спецкурсу, допомагає розвитку ритмічного, гармонійного та поліфонічного слуху [27].

Виконання народної музики – творчий процес, від учасників вимагається сценічний рух, гра, «дух суперництва», змагання співаків. Тому виконання китайської фольклорної музики при освоєнні спецкурсу включає вирішення різноманітних музично-виконавчих завдань, у тому числі музично-ритмічні рухи, вираження особливостей музики, що вивчається, за допомогою пластики та ін.

Творчий характер форм навчання (лекційні та практичні заняття, семінари, творчі звіти та ін.) забезпечується використанням технологій проблемного навчання, розробки та реалізації творчих проектів, самостійної дослідницької діяльності студентів. Ці технології поряд із традиційними

сприяють розвитку творчої активності майбутніх фахівців музичного мистецтва, здатності до самостійного пошуку.

2.2 Педагогічні умови та методи підготовки студентів на основі взірців китайської народної музики

Розглянувши особливості історичного розвитку музичного мистецтва Китаю у контексті загальнокультурних традицій, а також вплив на цей процес народної музики, вважаємо за доцільне зробити узагальнення, що провідними педагогічними умовами підготовки студентів на основі освоєння музичного мистецтва Китаю є:

- формування у студентів системи музично-історичних знань, що розкривають своєрідність народної та професійної традицій у самій музичній культурі Китаю, що спираються на історично сформовану взаємодію музичних культур України та Китаю;
- знайомство у на практиці з особливостями китайського традиційного національного музикування, що дозволяє студентам доторкнутися до культури музичного виконавства Китаю;
- формування позитивного емоційно-ціннісного ставлення до народної музичної культури Китаю як відображення особливостей музичних культур народів Сходу, що сприяє становленню студентів комунікативних компетенцій, навичок міжкультурного взаєморозуміння та взаємодії;
- розвиток у студентів-музикантів творчого потенціалу, активізує їх професійну діяльність та стимулює участь у вдосконаленні освітнього процесу, перетворенні соціально-культурної складової освітнього середовища навчального закладу [9].

Розглянемо виділені педагогічні умови докладніше. Проблема формування у студентів музично-історичних знань досліджено у музичній педагогіці з різних позицій. Приміром, Н.М. Провозіною обґрунтовується специфіка освоєння музики майбутніми фахівцями в контексті теоретико-історичних уявлень про неї.

У межах культурологічного підходу до освоєння музично-історичних знань, розробленого Л.А. Рапацькою, пропонується структурування узагальнюючих розділів курсу історії музики на основі теорії розвитку мистецької культури. Цей підхід дозволяє аналізувати музику у загальнохудожньому контексті, тобто вивчати явища музичної історії у світлі національних культурних традицій («занурення в культуру», за термінологією В.С. Біблера). Положення Л.А. Рапацької є надзвичайно важливими для нашого дослідження, оскільки дозволяють розглядати народну музичну творчість у контексті минулого та сучасності.

Л.А. Рапацькою виділено кілька рівнів розуміння студентами закономірностей розвитку художньої культури. У тому числі найбільш узагальненим є метатеоретичний рівень, який передбачає об'єднання матеріалу навколо теоретичного поняття «художня картина світу». Автор пише: «Художня картина світу – це інтегративне цілісне уявлення про художню культуру певної історичної епохи, засноване на виявленні її духовно-змістовного змісту» [49].

Художня картина світу – категорія, що реалізує філософсько-культурологічний ракурс бачення культури тієї чи іншої історичної доби. Вона відображає взаємозв'язки музики, що історично склалися, з наукою, релігією, етикою, естетикою та ін. Дане поняття дозволяє виділяти загальні «духовно-змістовні» підстави історичного розвитку музичних культур різних національних традицій і таким чином виводити музично-історичні знання на рівень ціннісно-сміслових узагальнень.

Спираючись на категорію «художня картина світу», у цьому дослідженні робиться спроба, по-перше, виявлення своєрідності «музичної картини світу» народу Китаю, по-друге, пошуку шляхів взаємодії музичних культурних традицій Сходу та Заходу, Китаю та України. За допомогою спеціальних методів та прийомів студентам-музикантам пропонується визначити специфічні особливості розвитку мелодії народних китайських пісень, їх ритмічне оформлення, ладову та композиційну організацію,

своєрідність змісту китайських текстів народних пісень порівняно із творчістю інших народів.

Формування музично-історичних знань у студентів-музикантів відбувається на основі синтезу теоретичних понять, музично-образних уявлень та культурологічних узагальнень. Якщо теоретичні поняття як базисні одиниці наукового знання дозволяють формувати у студентів системні загальні уявлення про процеси історичної еволюції музичного мистецтва, то музично-образні уявлення є продуктом сприйняття, вони виникають як особливий суб'єктивний образ в результаті творчого «прочитання» людиною тексту художнього (у в тому числі музичного) твору [49].

Відомо, що образ-вистава відрізняється суб'єктивною новизною та творчою природою. Музично-образні уявлення про китайську народну музику узагальнюють не тільки сприйняття народних пісень, що звучали, а й пережиті емоції, почуття, пов'язані з внутрішніми відчуттями людини, що залишаються в пам'яті після спілкування з музичними явищами китайської музичної культури. Будучи своєрідною естетичною «моделлю» сприйнятої музики, музично-подібні уявлення синтезують роботу пам'яті та уяви. Таким чином, суб'єктивно пережите зміст музичного образу дозволяє осмислити та інтерпретувати його у зв'язку з історією розвитку китайської національної музичної культури [50].

Найважливішим елементом формування музично-образних уявлень є безпосереднє виконання студентами-музикантами зразків народної китайської музики. Цьому сприяє друга педагогічна умова, спрямована на освоєння студентами специфічних прийомів китайського традиційного національного музикування. Практична робота в цьому напрямку не повинна обмежуватися лише рамками спецкурсу. Індивідуальна робота з кожним студентом має проводитися систематично також у спеціальних класах індивідуального навчання-виконання народної музики. Спочатку студенти набувають основні співочі навички, освоюють народно-виконавські прийоми, елементи

хореографічної пластики та гри. Закріплення співочої установки та розвитку правильних навичок співу сприяють вправи на зміцнення дихання, використання м'якої атаки звуку. Виробляються рівне та плавне звуковедення, чітка артикуляція та чистота інтонування, осмислене виголошення слів координується з виразністю музичного тексту. З урахуванням індивідуальних особливостей студента вокальні вправи поступово ускладнюються: від приспівки — до фраз більш широкого діапазону та дихання, від середніх темпів — до швидких та повільних, від «зручної» фонетики — до незручної і тому «важчої».

У роботі над технічними прийомами співу не можна залишати без уваги художню (змістовну) сторону виконання. Більш того, емоційне налаштування співака передує і тим самим сприяє засвоєнню тих чи інших вокальних прийомів, що готує до майбутньої педагогічної діяльності [50].

На заняттях доцільно використати справжні китайські народні пісні, а також твори композиторів, стилістично близькі до традицій китайського народного музикування. Особливе місце приділяється знайомству з різними діалектами, звукознавством та принципами багатоголосності пісень різних фольклорних традицій Китаю. При цьому педагог має представляти студентам свободу у виборі творів та їх художньої інтерпретації, тому на заняттях постійно ведеться робота над розвитком самостійності у реалізації наміченого плану сценічного втілення пісень. Студент повинен виявити досить розвинений художній смак, поінформованість у методиці роботи зі співочим голосом, розкрито самобутні риси творчої індивідуальності.

Реалізація першої та другої педагогічних умов у сукупності сприяє формуванню позитивного емоційно-ціннісного ставлення до народної музичної культури Китаю. Водночас реалізація даної педагогічної умови потребує врахування етико-естетичної спрямованості змісту фахової підготовки, орієнтованого на виховання у студентів комунікативності та міжкультурного порозуміння.

Освоєння китайської народної музики актуалізує розуміння особливостей музичних культур Сходу, позитивне ставлення до музичних традицій народу Китаю, сприяє вихованню у студентів «педагогічної толерантності», обґрунтування якої вперше дано Е.Б. Абдуліним. Вчений розглядає в толерантності вчителя музики два види властивостей: загальні та специфічні [50].

До загальних властивостей автор відносить «любов до дитини», що виражається у здатності «побачити у своєму вихованці насамперед позитивні риси характеру, оцінити їх». Цю здатність неможливо розвинути у собі без розуміння особливостей характеру, культурних традицій різних етносів. Особливо це важливо для розуміння людей, вихованих на східних культурних традиціях, що відрізняються за змістом та обрядами від культурних традицій європейських народів.

Другою важливою властивістю педагогічної толерантності Е.Б. Абдулін вважає прояв волі педагога у самовихованні, самоврядуванні під час спілкування з дітьми. Для студентів-педагогів дуже важливо виховати в собі толерантну установку у спілкуванні з будь-якою людиною. Майбутній педагог має бути готовим до конструктивного спілкування з людьми будь-якої культури, будь-яких традицій. Для цього вже в рамках вузівської підготовки студентам необхідно формувати психологічні установки на відкритість спілкуванню, прийняття та розуміння інших (чужих) людей чи культурних традицій такими, якими вони існують. Не намагатись переробити інших «на свій лад», а пристосуватися, знайти себе поряд з іншими, несхожими на тебе людьми.

Серед специфічних характеристик педагогічної толерантності вчителя музики Е.Б. Абдулін виділяє підходи до структурування музично-педагогічної діяльності вчителя, що визначаються як «природою самого музичного мистецтва», так і «специфікою прояву та розвитку музичних здібностей (музичності, музичного слуху, мислення, пам'яті та ін.)», а також «видами музичної діяльності» [50].

Розуміння закономірностей психологічних реакцій здобувачів освіти на новий навчальний матеріал сприятиме виробленню учителем толерантної установки на дані явища та прийняттю вірних педагогічних рішень, знаходження шляхів подолання дітьми психологічних бар'єрів в оцінці незнайомої музики, підходів до підготовки сприйняття учасниками освітнього процесу нової незнайомої музики, музичної творчої діяльності.

Важливою педагогічною умовою освоєння китайської народної музики є розвиток творчого потенціалу студентів-музикантів, що дозволяє їм у власній професійній діяльності активно впливати на становлення у вихованців комунікативних компетенцій, навичок міжкультурного порозуміння та взаємодії.

Творчість розглядається сьогодні як один із найважливіших компонентів діяльності вчителя будь-якої спеціальності, у тому числі й педагога-музиканта. Своєрідність творчого процесу в педагогічній діяльності полягає в тому, що там діють обидві ці закономірності [30, с.13-20]. Практична діяльність вимагає вироблення нестандартних індивідуальних рішень, спрямованих на надання виховного впливу на конкретного учня в конкретних соціально-педагогічних умовах. Тому творчий процес педагога розглядається вченим як комплексний, пов'язаний з вирішенням безлічі різних педагогічних завдань у умовах, що постійно змінюються, навчально-виховного процесу [45, с.15].

Опрацювання наукових джерел доводить, що розвиток творчого потенціалу вчителя визначається первісними властивостями його розумової діяльності, отже, у процесі підготовки педагога слід особливу увагу приділяти розвитку творчого мислення, що характеризується не так обсягом набутих знань, скільки всією структурою розумового процесу [16, с.34]. Організація творчого процесу вимагає від фахівця володіння всіма основними компонентами творчої діяльності: умінь ставити собі творчі цілі й завдання, формувати план дій з реалізації, мобільно реагувати на ситуацію, аналізувати власні дії та дії учнів тощо.

У даному дослідженні під творчим потенціалом фахівців музичного мистецтва розуміється сукупність його творчих можливостей та аспектів діяльності, спрямованих на мобільне оптимальне вирішення художніх завдань, що виникають у рамках навчального процесу. Творчі можливості фахівця визначаються рівнем розвитку особистісних якостей (мислення, здібностей, емоційної та вольової сфер), у поєднанні з професійними компетенціями та досвідом.

Найважливішим чинником, що впливає на формування творчого потенціалу особистості студентів-музикантів, є здібності. Здібності, які розуміються як індивідуальні задатки особистості, що розвинулися в процесі відповідних видів діяльності [16, с.134], зазвичай поділяють на загальні та спеціальні. До загальних відносяться: конструктивні, організаторські, комунікативні, гностичні, а також педагогічна уява, спостережливість, вимогливість, тактовність, вміння розподіляти увагу, пам'ять та ін.

Мислення фахівця музичного мистецтва, є творчим процесом, спрямованим на освоєння: здобувачами освіти нових знань про духовний світ людини та її виховання засобами музичного мистецтва. Крім того, образно-асоціативне мислення зумовлене як особливістю мови музичного мистецтва (образна природа), і характером його взаємодії з іншими видами мистецтва (міжхудожні асоціації).

Багатьма вченими відзначається вплив творчої емоційної сфери людини, яка багато в чому визначає особливості розумового процесу. Емоційна оцінка ситуацій часто стає основою прийняття людиною тих чи інших рішень [43, с.89]. Тому в процесі формування творчого потенціалу студентів-музикантів необхідно враховувати емоційну реакцію не лише на китайську народну музику, а й на: методи, за допомогою яких ця музика включається до контексту професійної музичної освіти.

Наявність творчого потенціалу у студентів характеризується здатністю відчувати нове, швидше реагувати на поставлені завдання. Ознакою розвиненого творчого потенціалу є також здібності студентів до широких

узагальнення різнохарактерних фактів та явищ національної музичної культури, до виділення загальної домінантної ідеї, співвіднесення її з естетичними установками епохи, в контексті якої формувалася народна та професійна музичні культури Китаю. При цьому важливим показником є гнучкість мислення студентів, їхня здатність переходити від однієї думки до іншої у руслі логіки викладу матеріалу, не втрачаючи при цьому генеральної теми занять.

На думку психолога О.Н.Лука, важливою якістю, що регулює творчий підхід, у тому числі і до навчального матеріалу, є самостійність. Вона виражається:

1) у здатності до перенесення досвіду, знань та умінь у нову нестандартну ситуацію, використання набутих навичок для вирішення нових, невідомих раніше завдань;

2) у спроможності сприймати дійсність цілісно, не дроблячи її на окремі складові, що характерно насамперед для людей художніх професій, у тому числі музикантів;

3) у здатності до згортання розумових операцій, що дозволяє подумки охопити картину, факт, явище цілком.

Дослідник звертає увагу на такі якості творчої особистості:

- вміння бачити незвичність, унікальність об'єктів дослідження;
- синтетичність сприйняття, що дозволяє вловити схожість між різними об'єктами;
- інтуїція у баченні та розумінні явищ дійсності;
- безпосередність, спонтанність сприйняття, що дозволяє побачити в об'єкті аналізу неповторну своєрідність;
- прагнення до впорядкування різноманітних явищ дійсності, до знаходження шляхів та способів гармонізації невизначених, безладних, на перший погляд, об'єктів та життєвих явищ [39, с.17].

Усі ці складові творчого потенціалу особистості необхідні враховувати у процесі професійної підготовки студентів-музикантів.

Звернемося до методів освоєння китайської народної музики студентами-музикантами в процесі фахової підготовки. Для цього вважаємо за доцільне розглянути поняття методів у загальній дидактиці та методиці навчання. Слід зазначити, що методам навчання та виховання присвячено не один десяток фундаментальних досліджень як у теорії педагогіки, так і в методиках викладання окремих предметів. Водночас, проблема методів навчання залишається дуже актуальною, що пояснюється безперервними спробами теоретиків-дидактів перейти від описів окремих груп методів до обґрунтування наукової системи, розкриття їх сутності, розробки основ їх класифікації [36, с.205].

Проблема методів розглядалася багатьма вченими-дидактами: Ю.К.Бабанським, І.Я.Лернером, Г.К.Селевко та ін. Термін «метод» походить від грецького слова «methodos», що означає шлях, спосіб просування до істини, очікуваного результату. У педагогічній практиці під методом за традицією прийнято розуміти впорядкований спосіб діяльності щодо досягнення навчально-виховних цілей. Метод навчання характеризується трьома ознаками. Він позначає мету навчання, спосіб засвоєння та характер взаємодії суб'єктів навчання. Отже, поняття методу відображає:

1. Способи навчальної роботи вчителя та способи навчальної роботи учнів у тому взаємозв'язку.
2. Специфіку їх роботи щодо досягнення різних цілей навчання.

Таким чином, методи навчання – це способи спільної діяльності вчителя та учнів, створені задля вирішення завдань навчання, тобто. дидактичних завдань. Методи реалізуються в педагогічній дійсності у різних формах: у конкретних діях, прийомах, організації процесу навчання тощо. При цьому методи та прийоми жорстко не прив'язані один до одного.

Наприклад, у таких прийомах, як розмова чи робота з книгою можуть знайти здійснення різні способи навчання. Розмова може бути евристичною та реалізовувати частково-пошуковий метод, а може мати репродуктивний характер.

Метод навчання – категорія історична. Рівень розвитку продуктивних зусиль і характер виробничих відносин впливають загальна мета навчання. Зі зміною мети змінюються методи навчання. Так, у давнину переважали методи, засновані на наслідуванні. Спостерігаючи і повторюючи за дорослими певні дії, наприклад трудові, учні опановували їх під час безпосередньої участі у житті соціальної групи, членами якої вони були. З організації шкіл з'явилися словесні методи навчання. Основним способом викладання була передача вчителем готової інформації за допомогою письмового, усного, а пізніше друкованого слова. Слово стає провідним носієм інформації, а навчання за книгами – одним із головних засобів освіти.

На сучасному етапі словесні методи поступово втрачають значення єдиного способу передачі знань учням. Розвиток набувають методи наочного навчання, методи, що допомагають застосовувати знання на практиці. На межі XIX-XX століть інтерес викликала концепція «навчання через діяльність» з допомогою практичних методів навчання. Великі надії покладалися черговий варіант словесного методу, заснованого на самостійності руху до знань. Однак цей метод вимагає надто багато праці та часу для отримання результатів [34, с.89].

Незалежно від ролі, яку в різні періоди розвитку освіти відводили тим чи іншим методам навчання, жоден із них, будучи використаний виключно сам собою, не забезпечував необхідних результатів. Так як жоден метод не став універсальним, хороших результатів навчання можна досягти лише при використанні багатьох методів. Але для того, щоб вчитель міг скористатися різноманіттям методів навчання, які описані в педагогічній літературі і значною мірою випробувані в практиці, необхідно їх упорядкувати, привести до певної системи.

Однією із гострих проблем сучасної дидактики є проблема класифікації методів навчання. Нині немає єдиної погляду з цього питання. У зв'язку з тим, різні автори в основу підрозділу методів навчання на групи і підгрупи кладуть різні ознаки, існують різні типи класифікації загальних методів

навчання. Найбільш ранньою класифікацією є розподіл методів навчання на методи роботи вчителя (оповідання, пояснення, бесіда) та методи роботи учнів (вправа, самостійна робота) [34, с.85].

Поширеною є класифікація методів навчання за джерелом здобуття знань. Так, дослідники С.І. Перовський, О.Д. Голант та ін, розрізняють методи:

- а) словесні (джерело знань – усне чи друковане слово);
- б) наочні (джерело знань – предмети, що спостерігаються, явища, наочні посібники);
- в) практичні (учні отримують знання та виробляють вміння, виконуючи практичні дії).

Словесні методи займають чільне місце у системі методів навчання та поділяються на такі види: оповідання, пояснення, бесіда, дискусія, лекція, робота з книгою. Були періоди, коли словесні методи виступали майже єдиним способом передачі знань. Прогресивні педагоги – Я.А. Коменський, К.Д. Ушинський та інші – виступали проти абсолютизації їх значення, доводили необхідність доповнення їх наочними та практичними методами. Нині нерідко називають їх застарілими, неактивними. Водночас словесні методи дозволяють у найкоротший термін передати велику за обсягом інформацію, поставити перед тими, хто навчається, проблему та вказати шляхи її вирішення. За допомогою слова вчитель може викликати у свідомості дітей яскраві картини минулого, сьогодення, слово активізує уяву, пам'ять, почуття учнів.

Під наочними методами навчання розуміються такі методи, при застосуванні яких засвоєння навчального матеріалу залежить від використовуваного у процесі навчання наочного посібника та технічних засобів. Наочні методи навчання умовно можна поділити на великі групи: метод ілюстрацій і метод демонстрацій. Наочні методи використовуються у взаємозв'язку зі словесними та практичними методами та призначаються для наочно-чуттєвого ознайомлення учнів з явищами, процесами, об'єктами у

їхньому натуральному вигляді або символічному зображенні за допомогою різноманітних малюнків, репродукцій, схем тощо. У сучасній школі широко використовуються із цією метою екранні технічні засоби.

Практичні методи навчання ґрунтуються на практичній діяльності учнів. Цими методами формують практичні вміння та навички. До цього виду належать вправи, практичні роботи [18].

Заслуга авторів класифікації методів навчання за джерелом знань у тому, що вони, натомість універсалізації будь-якого методу, обґрунтували необхідність застосовувати різноманітні методи навчання: систематичний викладення знань учителем, роботу з книгою, письмові роботи тощо. Однак обґрунтування методу навчання на основі зовнішніх форм діяльності вчителя та учня опускає головне, суттєве у навчальному процесі – характер пізнавальної діяльності учнів, від якого залежить і якість засвоєння знань, та розумовий розвиток студентів. Засвоєння знань та способів діяльності відбувається на трьох рівнях: усвідомленого сприйняття та запам'ятовування, яке зовні проявляється у точному та близькому до оригіналу відтворенні матеріалу; на рівні застосування знань та способів діяльності за зразком або у подібній ситуації; лише на рівні творчого застосування знань та способів діяльності.

Дослідники розрізняють методи щодо їх функції у засвоєнні нового матеріалу: закріплення, перевірки та застосування отриманих знань, умінь та навичок у нових умовах чи в процесі освоєння нової теми. М.М. Скаткін та І.Я. Лернер основою своєї класифікації методів навчання ставлять способи освоєння змісту навчальної дисципліни. Вони виділяють методи пояснювально-ілюстративні (або інформаційно-рецептивні), репродуктивні, частково-пошукові, евристичні, проблемні та дослідні.

І Я. Лернер у праці «Дидактичні основи методів» докладно характеризує особливості кожної із виділених груп методів. Так, широко поширений інформаційно-рецептивний метод реалізується у формі оповідання, лекції, екскурсії, читання навчальної літератури, історичних

довідників та документів, розгляду зображення чи копії об'єктів. Інформаційно-евристичний метод працює в умовах лекційної роботи зі студентами, наприклад, під час прослуховування уривків музичних творів з метою їхнього подальшого аналізу. Репродуктивний метод використовується під час виконання контрольних завдань, що вимагають відтворення раніше засвоєного матеріалу.

Метод проблемного викладу, на думку автора, передбачає ті ж форми та засоби, що й метод інформаційно-рецептивний, але з іншим змістом, що активізує самостійний пошук студентів. Евристичний метод спирається на евристичну бесіду, виконання пошукових завдань за допомогою педагога, який контролює та коригує навчальну ситуацію. Дослідницький метод реалізується у вигляді комплексу творчих завдань, завдань пошукового характеру, вкладених у отримання нових для студентів знань.

Найбільш докладною є класифікація методів, розроблена Ю.К. Бабанським. Вона включає:

1) Групу методів організації та здійснення навчально-пізнавальної діяльності: за способами передачі інформації (словесні, наочні, дієво-практичні); за видами висновків (індуктивні та дедуктивні); за спрямованістю мислення (репродуктивні, проблемно-пошукові); за способами керування навчанням (методи самостійної роботи, під керівництвом викладача).

2) Методи стимулювання та мотивації вчення (методи стимуляції інтересу, боргу та відповідальності).

3) Методи контролю та самоконтролю (усного, письмового та лабораторно-практичного) процесу навчання.

Виходячи із спрямованості музично-педагогічної підготовки студентів при освоєнні спецкурсу «Китайська народна музика», ми спираємося на загальні методи навчання, які застосовуються у будь-якій сфері освіти. Водночас специфіка матеріалу, що вивчалася, диктувала необхідність визначення та використання спеціальних методів освоєння змісту спецкурсу «Китайська народна музика», спрямованих на формування у студентів-

музикантів професійних компетенцій. При цьому ми виходили з таких установок:

1. Методи повинні сприяти формуванню узагальнених музично-образних уявлень про матеріал, що вивчається в контексті «художньої картини світу».

2. Методи мають бути спрямовані на освоєння студентами-музикантами практичних прийомів та способів, а також обрядових форм музикування, характерних для традиційної народної виконавської культури у Китаї.

3. Застосування методів передбачає опору на зіставлення, порівняння різних компонентів китайської та російської, китайської та європейської музичних та загалом художніх культур.

4. Дані методи повинні сприяти розвитку морально-естетичних орієнтацій та творчого потенціалу студентів.

Природа музичного мистецтва, його емоційно-чуттєва насиченість та суб'єктивність інтерпретації зумовили, по-перше, специфіку використання загальнопедагогічних методів у музичній освіті. Тимчасова природа музики як мистецтва виводить на перший план методи та прийоми, спрямовані на розвиток механізмів музичного сприйняття (розвиток музичного слуху, пам'яті, мислення) в опорі на прийоми порівняння та зіставлення чутного з уже прозвучав. Тісно взаємопов'язаний з ним і метод аналізу почутої музики, що здійснюється на основі встановлення подібності та відмінності етапів розвитку музичної думки, осмислення змін у повторюваних фрагментах музики [34].

Найважливішими у музичному освіті визнаються також діяльні методи освоєння музики, які передбачають як художнє виконання музичного матеріалу (що стало традицією у музичному вихованні), а й його творче перетворення, до створення нових, авторських зразків.

По-друге, у музичній освіті використовуються спеціальні методи та прийоми, спрямовані на освоєння учасниками навчання специфічних аспектів музичного мистецтва [33, с.210-213].

Наукові дослідження, пов'язані з аналізом спеціальних методів навчання, довели, що сприйняття та усвідомлення інтонаційно-образної специфіки музичного твору відбувається найбільш ефективно у процесі творчо-практичної діяльності студентів. Спеціальні методи мають розвивати музичне сприйняття, музичне мислення, музичні здібності, стимулювати творчу діяльність учнів, активізувати процес оцінки та самооцінки своєї виконавської діяльності. Тому завдання освоєння своєрідності китайської народної музичної культури зумовило розробку у цьому дослідженні комплексу спеціальних методів, серед них:

- 1) спосіб осягнення художнього світу китайської народної пісні;
- 2) метод культурологічного аналізу музичної культури Китаю;
- 3) метод діалогу художніх традицій України та Китаю, Європи та Азії, Заходу та Сходу.

Звернемося до докладнішого розгляду цих методів.

Метод розуміння художнього світу китайської народної пісні реалізує шлях до адекватного сприйняття та виконання студентами китайської народної музики і є комплексом приватних методів і прийомів, що організовують музично-виконавчу діяльність студентів. Процес освоєння китайського музичного фольклору здійснюється поетапно [50].

На початковому етапі (прийом наочного показу) музичний матеріал має бути представлений як у «живому» виконанні (виконання педагога голосом, гра на музичному інструменті), і у записи з допомогою застосування технічних засобів (аудіо і відео). Кожне прослуховування національної фольклорної музики супроводжується обговоренням (прийом емоційної рефлексії), під час якого студенти з музично-інтонаційного ладу мелодії намагаються визначити її характер, емоційно-чуттєвий зміст, соціокультурне призначення, намагаються на слух виділити виразні особливості музики.

На етапі практичного освоєння китайської народної музики використовується метод сольфеджування: учні, за нотами чи слухом, співають народну китайську мелодію з назвою звуків (чи склад). Таке «занурення» в інтонаційний лад китайської народної пісні сприяє проникненню студентів у своєрідність національної музичної традиції Китаю, глибшому «відчуттю» у характері мелодії, її емоційно-смысловий зміст. Потім студентам пропонується спробувати заспівати народну мелодію китайською мовою (ієрогліфи при цьому даються в транскрипції) та в перекладі російською мовою. У студентів з'являється можливість порівняти свої первинні враження та припущення про зміст співу зі справжнім текстом, скоригувати спрямованість свого розуміння народного співу.

Водночас культурно-історичні особливості побутування народної музики (участь усіх бажаючих, ситуативне визначення ролі кожного учасника, довільний вибір вчителів та учнів) не припускають репетицій у загальноприйнятому значенні (розучування партій, сольфеджування, робота над образом тощо), фольклорна традиція характеризується установкою «жити в пісні». Співучасть у діяльності ансамблю носить активно творчий характер, що взаємозбагачує всіх учасників. Тому на етапі, коли студенти вже мають деякий досвід спілкування з китайськими народними співами, пісні освоюються в процесі художнього виконання, з використанням прийому «співати слідом». Навчання відбувається без виконання спеціальних підготовчих вправ, зовнішнього втручання – як за допомогою «вбирання». Навичка «співу слідом», як показують дослідження, наводить кожного учасника колективу до інтенсивного «навчального» сприйняття – виконання і знайомої, і незнайомої народної пісні [48].

Важливим доповненням у цьому є прийом «підспівування», визначальний характер взаємовідносин всіх учасників колективного виконання народної пісні. Хоровий фольклорний спів – це особливе мистецтво, де кожен учасник є рівноправним виконавцем – творцем цілісного системно організованого колективу (організму). Тому педагог-

керівник повинен прагнути виховати у кожному хористі як грамотного виконавця, а й творця, творця неповторної і багато «розшитої» підголосками музичної тканини пісні [47].

Для цього важливо зберегти та розвивати своєрідність творчої особистості кожного учасника колективу, сформувані розуміння закономірностей розвитку підголоскової тканини, де є ієрархія взаємодії «співань» та «підголосників». Тільки за умови вирішення цих специфічних завдань виконання ансамблем народних пісень набуває тих характерних рис, які відрізняють колективну народну пісенну творчість від академічної професійної, і наближають її до фольклорних джерел. Під час занять зі студентами-музикантами необхідно приділяти увагу музично-ритмічним рухам, які допомагають виконавцям висловити особливості досліджуваної музики за допомогою пластики, показати своєрідність ритмічного малюнка, метричної пульсації та фразування мелодії.

Метод культурологічного аналізу китайської музики пов'язаний з вивченням музичної культури у контексті загальнохудожніх традицій Китаю, що дозволяє глибше зрозуміти національні духовні орієнтири та їх втілення у музичних культурних традиціях народу. Цей метод реалізований у нашому дослідженні на основі наступних навчальних установок:

- адекватність освоєння змісту народної китайської пісні забезпечується співвіднесенням її сенсу із загальнокультурними народними традиціями, що її породили;
- цілісність уявлення про китайську народну музичну традицію формується у студентів на основі освоєння взаємодії мистецтв у процесі музикування;
- глибина проникнення студентів-музикантів у художній світ китайської народної пісні залежить від можливості співвіднести та зіставити художні зразки вітчизняних та китайських народних творів.

Музичний матеріал, включений у програму підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва має впливати на реалізацію цього методу як в

умовах колективної роботи студентів, так і при виконанні ними самостійних творчих завдань. При вивченні китайської народної музики студенти повинні насамперед добре представляти те історико-культурне тло, всередині якого народжувалася народна музична культура Китаю. Відомо, що народна культура має прикладний характер, вона народжується та існує у конкретних соціально-історичних умовах. Тому освоєння художнього світу народної культури може бути повноцінним поза зв'язки України із соціально-побутовим контекстом, у якого існує дана культура. Отже, адекватність освоєння змісту народної китайської пісні можлива лише за умови співвіднесення її з соціальними і загальнокультурними народними традиціями, що її породили [50].

Цьому сприяють творчі завдання з вивчення документальних, літературних, історичних джерел, що свідчать про закономірності та своєрідність розвитку традиції фольклорного музикування в Китаї. Виявлення світоглядних особливостей текстів народних китайських пісень дозволяє зрозуміти внутрішній сенс співу, особливість співвідношення слова та звуку в китайському народному співі.

Зіставлення фольклорного співу народів Китаю та України спрямовує увагу студентів на загальне та особливе у фольклорних музичних традиціях різних народів Сходу та Заходу, сприяє виявленню єдиних джерел розвитку різних фольклорних музичних традицій.

Китайські народні пісні нерозривно пов'язані із традиціями народного музикування: культурою інструментального та хорового супроводу, руху, танцю, характером обрядів, особливістю костюмів. Народна музика виконується не статично: рух, гра, «дух суперництва», змагання співаків – явища, звичайні у фольклорному музикуванні. Тому без вивчення традицій народного музикування неможливо формування у студентів-музикантів цілісного ставлення до китайської народної музичної традиції [49].

Вивчення народних обрядів, ритміки та хореографії допомагає студентам-музикантам звільнитися від штучності та скутості, але водночас

вимагає від учасників спеціальної підготовки. Тому в процесі навчання необхідно широко застосовувати творчі завдання, наприклад: – виконання імпровізованого акомпанементу на народних інструментах; творча інтерпретація народних пісень; ритмічні та хореографічні імпровізації. Роль інструментального супроводу у виконанні фольклору регламентована народними традиціями. Це, однак, не виключає винахідливості керівника та учасників колективу у пошуках оригінальних виконавських прийомів, тим більше, що таке ставлення до інструментального супроводу відповідає історичній тенденції у розвитку народної інструментальної музики.

Метод діалогу художніх традицій забезпечує спрямованість процесу освоєння китайської народної музики на пошук міжнародної складової народної музичної культури. Діалог як форма комунікації між двома та більше соціальними суб'єктами має на увазі поєднання двох різноспрямованих дій. З одного боку, діалог виходить із відмінностей між суб'єктами спілкування. З іншого боку, діалог передбачає процес взаємного обміну будь-якою інформацією. З цих позицій діалог художніх традицій розглядається в нашому дослідженні як виявлення подібності та відмінності в художніх культурах різних народів, пошук шляхів взаємодії та взаємовплив цих культур [49,с.14].

Висновки до розділу 2

Музичні культури України та Китаю сильно відрізняються одна від одної за мовою, способами ладо-мелодійного розвитку, ритмічної організації. Історично фольклорні музичні традиції обох країн розвивалися локально одна від одної. І лише у XX столітті налагоджуються тісніші соціокультурні контакти між двома державами та народами. У зв'язку з цим дію методу діалогу художніх традицій у процесі навчання спрямовано, насамперед, виявлення своєрідності китайської музичної культури.

При зіставленні китайських і українських народних співів (за умови, що соціокультурне призначення їх ідентичне чи близьке) увага студентів звертається, насамперед, на пентатонну ладову організацію китайської пісні на відміну діатонічної природи українського пісенного мелосу. Важливе також знайомство студентів із філософською системою символічного розуміння значення кожної ступені ладу, що склалася в Китаї, що допомагає студентам осмислити поширені в китайській музичній естетиці уявлення про глибинні зв'язки музики з явищами природи і життя. Відзначається також своєрідність інтонаційно-ритмічного розвитку китайських мелодій, вибагливість їхньої конструктивної організації.

Порівняння фольклорних співів народів України та Китаю дозволяє також визначити спільні для різних культур вихідні позиції формування та функціонування музичного фольклору. До них можна віднести прикладний характер музичного фольклору і, як наслідок цього, жанрово-тематична особливість народних співів (наприклад, у кожного народу є колискові, трудові, весільні пісні тощо). Спільним для музичного фольклору різних народів є нерозривний зв'язок мелодії, слова, руху та пісні (синкретичний синтез мистецтв). Все це підводить студентів до усвідомлення єдиних соціально-психологічних підстав (закономірностей) розвитку музичної культури кожного народу за невичерпного багатства та різноманітності способів їх етнокультурного самовираження. Таким чином, знаходження подібності та відмінності в музичних культурах Китаю та Росії сприяє

формуванню у студентів цілісного уявлення про світове музичне мистецтво як різноманіття національних музичних культур у їхньому взаємовпливі.

Таким чином, в даному підрозділі розглянуто педагогічні умови, що визначають ефективність освоєння китайської народної музики майбутніми фахівцями музичного мистецтва, проаналізовано комплекс загальних та спеціальних методів, виділено та обґрунтовано спеціальні методи, спрямовані на адекватне освоєння студентами музичного фольклору Китаю.

ВИСНОВКИ

Опрацювання матеріалів даного дослідження дає можливість сформулювати наступні узагальнення, що скомпоновані згідно із завданнями.

1. Для з'ясування першого завдання на основі аналітичних та узагальнюючих методів опрацьовано наукові джерела щодо розкриття історичного аспекту музичного мистецтва Китаю. Висвітлюються проблеми становлення традицій китайського народного музикування (спів та гра на народних музичних інструментах), виникнення пекінської національної опери, створення та розвиток системи народної музичної освіти в Китаї.

В роботі зазначається, що народна пісня у всі періоди історії Китаю має вагоме значення, та її розвиток відбувається в контексті соціально-економічних та культурних подій. Крім того, народна пісня була і залишається основою для розвитку професійного музичного мистецтва та підготовки фахівців.

2. У контексті з'ясування другого завдання кваліфікаційної роботи вивчено специфічні ознаки народної музики Китаю та зазначено, що сучасний професійний рівень підготовки майбутніх фахівців забезпечується освоєнням музичного мистецтва різних національних традицій, зокремаг. Традиції китайської культури. Сприйняття й усвідомлення китайського музичного мистецтва необхідно розпочинати з вивчення його історичних основ виникнення – з фольклору, що дозволяє зрозуміти особливості музичної мови китайського народу. Підкреслюється, що народна пісня є фактором, що продукує розвиток як музичної, так і загальної культури Китаю. Зразки національної пісенно-поетичної творчості завжди служили життєдайним і невичерпним джерелом для формування різних напрямків у китайській поезії, драмі, опері та інших видах мистецтва, що дозволяє розцінювати народну пісню як справжній феномен китайської цивілізації.

Специфіка народно-пісенного творчості, що полягає в одночасному процесі створення та виконання, визначається залежністю виникнення жанрових різновидів від трудової та суспільної практики, а також від

місцевості, в якій народжується пісня. На підставі цього виділяються кілька існуючих у Китаї жанрів пісні: хаоцзи, гірська пісня, трудова пісня. Кожен із зазначених жанрів характеризується своїми неповторними поетичними рисами, тематичним та образним колом, особливостями функціонування та музичними закономірностями.

У різних провінціях Китаю означені жанри мають свою специфіку, зумовлену географічними та кліматичними особливостями, соціокультурним рівнем та ступенем розвитку культури. Специфічні ознаки народно-пісенної творчості Китаю проявляються на основі спільних її рис, а саме: виникнення та розвиток у соціальній практиці; колективність, імпровізаційність; виразність інтонаційного втілення образів; опора на п'ятиступінчасту систему ладу; простота форми; взаємовплив та взаємопроникнення різних жанрів.

Розкриття особливостей виникнення, існування та розвитку народно-пісенної традиції, її регіональних ознак, дозволило обґрунтувати специфіку національного художнього мислення, оскільки саме народно-пісенна культура є найважливішим джерелом професійної композиторської творчості.

3. Розробка проблеми підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва засобами китайської народної музики передбачає характеристику методологічних підходів серед яких: національний, екзистенційно-емоційний, акмеологічний. Констатовано, що національна парадигма підготовки фахівців засобами китайської народної музики як діалектика особливого й загального в культурі забезпечує соціалізацію майбутніх фахівців, засвоєння ними національної та загальнолюдської культури і передбачає розвиток їх ціннісних орієнтацій у напрямі опанування національної культури, а також застосування у навчальному процесі на рівні художнього пізнання, поряд з творами світового мистецтва, національної музики.

Екзистенційно-емоційний підхід передбачає забезпечення емоційної насиченості навчального процесу і виявляється в орієнтації майбутніх фахівців на необхідність активного переживання мистецьких явищ у музично-педагогічній діяльності. З огляду на те, що екзистенція – це життєвий досвід, що наповнюється емоціями, в контексті даного підходу відбувається активізація внутрішнього світу особистості та співставлення її прагнень до самопізнання, заглибленості у свої почуття, з особистісними якостями, зі специфічними проявами емоційності.

Встановлено, що акмеологічна спрямованість фахової підготовки на матеріалі китайської народної музики передбачає орієнтацію навчально-пізнавальної, оцінювально-інтерпретаційної і творчо-продуктивної діяльності здобувачів освіти на досягнення досконалості у музичному мистецтві і викладацькій практиці. Акмеологічне спрямування тлумачиться як процес формування не лише здатності студентів до оптимального застосування основних принципів і технологій у майбутній діяльності, але й глибокого усвідомлення загальнокультурного досвіду людства на особистісному рівні.

З обґрунтованими методологічними підходами пов'язана реалізація принципів означеного феномену, серед яких: *культурологічної спрямованості*, що закономірно передбачає єдність загальнокультурного і фахового у процесі підготовки. Крім того, культурологічні виміри мають опосередковувати також оволодіння здобувачами освіти уміннями виконавської інтерпретації художніх творів (зокрема китайської народної музики), тлумачення їх образного змісту; *реалізації художньо-інтеграційних процесів*, що означає забезпечення такого характеру музично-фахової підготовки на засадах китайської народної музики, коли опанування китайського музичного мистецтва опосередковується усвідомленням інших різновидів мистецтва, встановленням інтеграційних зв'язків між ними.

4. З метою реалізації четвертого завдання кваліфікаційної роботи були висвітлені педагогічні умови та методи підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва засобами китайської народної музики. У зв'язку з цим,

на основі наукових та дослідницько-практичних надбань виокремлені основні педагогічні умови, а саме: формування у студентів компетенцій культурологічного інтегрованого характеру, зміст яких ґрунтується на усвідомленні історії культури Китаю та традицій китайської народної музики; формування у студентів узагальнених музично-образних уявлень у контексті зіставлення творів різних національних традицій та видів мистецтв (живопис, архітектура, музика), виконання народних пісень.

Серед найбільш ефективних методів підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва засобами китайської народної музики висвітлено такі, як: ескізне опрацювання музичного матеріалу та демонстрації викладачем музичних творів, що сприяють сприйняттю та розуміння художнього змісту китайської народної пісні; варіативного втілення набутого виконавського досвіду, що забезпечують ефективність виступів публічного характеру, які стають основою у формування вмінь свідомо регулювати власний емоційний стан, керувати творчим самопочуттям; діалогічно-оцінювальні, котрі забезпечують художньо-діалогічні взаємостосунки між викладачем та здобувачем освіти з приводу опанування китайської народної музики.

Крім того, освоєння своєрідності китайської народної музичної культури зумовило розробку комплексу спеціальних методів, серед них:

- 1) спосіб осягнення художнього світу китайської народної пісні;
- 2) метод культурологічного аналізу музичної культури Китаю;
- 3) метод діалогу художніх традицій України та Китаю, Європи та Азії, Заходу та Сходу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бодрова Т. Методична підготовка майбутніх учителів музики в контексті універсальних принципів загальної та мистецької освіти. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/12976/1/Bodrova%202017%2C%20%20Poland.pdf>
2. Ван Пэйи. Китайская традиционная опера юэцзюй: история становления и тенденции развития. *Универсальное и национальное в культуре*: сб. науч. ст. Минск: Изд. центр БГУ, 2012. С. 276–279.
3. Василенко Л. М. Педагогічні підходи та принципи формування вокальнометодичної майстерності вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки. Психолого-педагогічні науки*, 2015. № 1, С. 119–125. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzspp_2015_1_27
4. Вей Дзюнь. Особливості розвитку вокальних жанрів традиційної музики Китаю. *Музичне виконавство*, 2003. № 19. С. 241–251.
5. Вей Лімін. Культурні традиції у підготовці китайських студентів до співацької діяльності. *Національно-культурний простір України XXI ст.: стан і перспективи*. К.: НАКККиМ, 2010. С. 339–344.
6. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини. К.: Муз. Україна, 1978. 255 с.
7. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 19 с.
8. Виноградова Е. В., Желуховцев А. Н. Китайская музыка. *Музыкальная энциклопедия*/ гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 807–815.
9. Виноградов В. Музыка в Китайской Народной Республике. М., 1959. 86 с.
10. Гаврілова Л. Г. Використання освітнього веб-сайту «Мультимедійні технології в музичній освіті» у формуванні професійної компетентності майбутніх учителів музики. *Інформаційні технології і засоби навчання*, 2014. №4. С. 44–56.
11. Гончаренко С.У. Педагогічні дослідження: методичні поради молодим науковцям. Київ-Вінниця: ДОВ «Вінниця», 2008. 278 с.
12. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997. 374 с.
13. Гордієнко Т. В. Розвиток професійно-педагогічної спрямованості у майбутніх учителів. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія досвід, проблеми*: збірник наукових праць. Київ; Вінниця, 2010. Вип. 24. С. 294–297.
14. Горюхіна Н. А. Методика аналізу національного стилю. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. К.: Музична Україна, 1985. С. 81–100.

15. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
16. Губерський В., Андрущенко М., Михайличенко Л. Культура. Ідеологія. Особистість: Методологічно – світоглядний аналіз. К.: Знання України, 2002. 580 с.
17. Гумінська О. О. Концепція формування діяльнісної особистості в процесі музичного виховання. *Завуч*, 2004. № 16 (238), червень (спецвипуск) С. 15–21.
18. Єременко О. Підготовка магістрів музичного мистецтва: теорія і методика навчання: монографія. К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. 437 с.
19. Зеєр Е.Ф. Особистісно-орієнтована професійна. *Педагогіка*, 2002. № 3. С. 16-21.
20. Зязюн І.А. Інтеграційна функція культурної парадигми. *Професійно-художня освіта України*: зб. наук. праць. Київ; Черкаси: Видавництво “Черкаський ЦНТЕІ”, 2008. Вип. V. С. 3-13.
21. Клепіков О. І., Кучерявий І. Т. Основи творчості особи. К.: Вища шк., 1996. 294 с.
22. Козир А. В. Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти : автореф. дис. ...докт. пед. наук : 13.00.02, 13.00.04. Київ, 2009. – 43 с.
23. Кондрацька Л. Сучасні технології підготовки майбутніх учителів мистецтва. *Мистецтво та освіта*, 2003. № 2. С. 7-11.
24. Лабунець В.М., Карташова Ж.Ю. Інтегроване навчання майбутніх учителів музики: теорія та практика. Кам’янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2013. 236 с.
25. Ліхницька Л.М. Формування готовності майбутніх учителів музики до мистецької інноваційної діяльності: дис. на здобут. наук. ступ. канд. пед. наук: 13.00.02. К., 2011. 241 с.
26. Лошков Ю. Професійне музичне мистецтво в понятійному просторі / *Культура України*: зб. наук. пр. Х.: ХДАК, 2008. Вип. 22. С. 141-152.
27. Лю Маоні. Особливості музичного навчання студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів Китаю. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*, 2017. 4 (59), грудень. С. 311-316.
28. Лю Чан, Чень Хуейхуей. Становлення та розвиток сучасної професійної музичної освіти в КНР. *Педагогічний альманах*. Херсон : КВНЗ «Херсонська академія неперервної освіти», 2017. Вип. 36. С. 263–268.
29. Лю Чан. Формування професійно-педагогічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у ЗВО КНР. *Педагогіка та психологія*. Харків: ТОВ «ДІСА ПЛЮС», 2018. Вип. 60. С. 98-109.
30. Лянь Лю Музикознавство та професійна музична освіта в Китаї. *Культура України*. 2012. Вип. 39. С. 276-283. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2012_39_36

31. Лянь Лю. Музикознавство та професійна музична освіти в Китаї. *Культура України*. 2012. Вип. 39. С. 276-283. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Ku_2012_39_36.pdf
32. Менсюр Л., Коваленко І. Теоретичні засади підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до виконавської діяльності. *Вища освіта у міждисциплінарному вимірі: від традицій до інновацій*: збірник наукових праць. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2020. С. 71-76.
33. Мистецтво у розвитку особистості: монографія / за ред. Ничкало Н.Г. Чернівці: Зелена Буковина, 2006. 224 с.
34. Михайличенко О.В. Основи загальної та музичної педагогіки: теорія та історія. Суми: Наука, 2004. 210 с
35. Музика. Словник-довідник / за ред. Юцевича Ю. Є. Тернопіль: «Навчальна книга – Богдан», 2017. 352 с.
36. Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси: монографія / За ред. Н. А. Овчаренко, Я. В. Шрамка. Кривий Ріг, 2018. 299 с.
37. Назайкинський Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 197 с.
38. Назаренко М. Розвиток професійної музичної освіти в Україні (XVIII – XIX ст.). *Наукові записки. Серія: педагогічні науки*, 2012. № 107(2). С. 28-38.
39. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. Київ: Вища школа, 2001. С. 17.
40. Падалка Г. М. Модернізація мистецької освіти як наукова проблема. *Науковий вісник ПДПУ імені К. Д. Ушинського. Спеціальний випуск: Мистецька освіта: сучасний стан і перспективи розвитку*, 2006. № 1. С. 3-9.
41. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. К.: Освіта України, 2008. 274 с.
42. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*: зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків: ХДАК, 2014. Вип. 46. С. 267–275.
43. Сівцова А. Прилучення особистості до музичної культури засобами музичного мистецтва. *Вища освіта у міждисциплінарному вимірі: від традицій до інновацій*: збірник наукових праць. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2020. С. 87 – 90.
44. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського, Харків, 2009. 17 с.
45. Цинь Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2012. 18 с.
46. Чен Хань. Методична підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до формування національної культури школярів засобами

народно-пісенної творчості. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2020. № 9 (103). С. 485-495.

47. Чен Хань. Поняття національної культури особистості в контексті сучасної музично-педагогічної освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2019. № 1-2 С. 294-305.

48. Чжан Сянюн. Дослідження китайської та зарубіжної музичної культури у контексті нового шовкового шляху: монографія. Пекін: Щоденна преса, 2017. 129 с.

49. Шупен В., Коваленко І. До питання національних особливостей мистецтва Китаю. *Вища освіта у міждисциплінарному вимірі: від традицій до інновацій*: збірник наукових праць. Ізмаїл: РВВ ІДГУ. 2020. С. 11- 14

50. Щолокова О. П., Шевнюк О.Л., Шип С.В., Семашко О.М. Світова художня культура: від первісного суспільства до початку середньовіччя: навч. посіб. для студ. вищ. пед. навч. закл. К.: Вища школа, 2004. 175 с.