



УДК: 784.4 : 78.01 (510)

ORCID ID: 0000-0001-8926-9337

## Ці Мінвей

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

# Народна пісня як національний образ світу в умовах глобалізації музичної культури Китаю

### АНОТАЦІЯ

**Ці Мінвей. Народна пісня як національний образ світу в умовах глобалізації музичної культури Китаю.** ■ Статтю присвячено вивченню пісенних зразків з репертуару китайських співаків, їх музично-ментальних засад (мелос, ладо-гармонічні структури). Пісенний жанр є архетипом національної культури, через який передається інформація щодо духовних та психологічних станів людини, яка співає (*homo credens*). Проаналізовані обробки народних мелодій отримали жанрово-стилістичні і композиційні характеристики. Надано оцінку ролі народної пісні в процесі формування професіоналізму співака, вибору ним жанрово-стильових і духовно-етичних пріоритетів.

Розглянуто три рівні тематичного процесу вокальних мініатюр (мелоформули, синтаксис, композиція), які розкривають як специфічні, так і загальноєвропейські риси музичного мислення носіїв давньокитайської пісенної традиції. В умовах глобалізації пісня зберігає «пам'ять культури» цілого народу, виступаючи проти нівелювання інтонаційного словника окремого етносу в поп-музичній культурі.

■ **Ключові слова:** китайська народна пісня, мелос, ладо-гармонічні структури, національний образ світу.

### АННОТАЦІЯ

**Ци Минвей. Народная песня как национальный образ мира в условиях глобализации музыкальной культуры Китая.** ■ Статья посвящена изучению песенных образцов из репертуара китайских певцов, их музыкально-ментальных основ (мелос, ладогармонические структуры). Песенный жанр является архетипом национальной культуры, благодаря которому пере-



дается информация о духовных и психологических состояниях поющего человека (*homo credens*). Проанализированные обработки народных мелодий получили жанрово-стилистические и композиционные характеристики. Дана оценка роли народной песни в процессе формирования профессионализма певца, выбора его жанрово-стилевых и духовно-этических приоритетов.

Рассмотрены уровни тематического процесса вокальных миниатюр (мело-формулы, синтаксис, композиция), отражающие как специфические, так и общеевропейские признаки музыкального мышления носителей древне-китайской песенной традиции. В условиях глобализации песня сохраняет «память культуры» целого народа, выступая против нивелирования интонационного словаря отдельного этноса в поп-культуре.

■ **Ключевые слова:** китайская народная песня, мелос, ладогармонические структуры, национальный образ мира.

### **Qi Minway. ■ The folk song as the national image of the world in the context of the globalization of China's musical culture.**

**The formulation of the problem.** One of the fundamental genre foundations of the music education of a singer is a song. In its intonation content and form the folk song always has a brightly embodied national colour. The most popular genres of the small form are studied in the higher musical institutions according to the national criterion: the romance was born in Spain, in France it is the *chanson* (*chanson*); in Germany it is the *lied* (*das Lied*). In Ukraine, there is its own kind of the song-romance – “*solospiv*” – a solo song, which has received a significant historical and stylistic development, and it is still a “visiting card” of the national singing style. If the Ukrainian song is gradually getting its status while entering the European scientific and artistic space, the Chinese song still expects it.

The Chinese folk song, which embodies the phenomenon of the national culture, has the national image of the world, shaped during millennia, musical differences and the poetic system. Is there any reason to believe that the folk song as a product of the cultural exchange serves the purpose of the international integration and opposes the globalization? The practical experience of the long-time singer makes it possible to say **yes, there is**.

It is known that the melos in music always embodies the connection with national peculiarities of the language/speech. The basic law of the vocal language is the singing reproduction of vowels and consonants: the maximum duration



of vowels with the shortest sound of consonants, according to T. Madysheva. The ratio of vowels and consonants affects the overall sound quality of the voice sounding and is often determined by the term of the “musicality” of the language. Among the most musical there is the Ukrainian intonation culture of singing.

As the author of the present article suggests from his many years of practice, the melody and its musical-mental fundamentals become the “bridge” to the study of a foreign musical heritage, and they are: fret-harmonic (high pitch), metric-rhythmic (time and space) and timbre-register (colorist). Consequently, the *relevance of the topic* is conditioned by the statement of the problem important for the modern performing practice of the globalization age: to reveal the methodological significance of the folk songs genre by comprehending its archetypal content and the function of preserving the “memory of culture” and spiritual power.

**The purpose of the article** is to assess the role of the folk song in the process of forming the singer’s professionalism and, through the creation of the national image of the world of the song examples from China, to characterize the mental principles of musical thinking that provide the singer with the choices of genre and style preferences.

**The material of the research** of the mental and musical fundamentals of the Chinese folk song is the examples of ancient Chinese melodies, presented in the form of Chinese composers’ processing: “The River of Sungari”, “The Fisherman”, “To the East from the River” and others.

**The analysis of recent publications on the topic.** The category of the “national image of the world” is developed in the continuation of the ideas of L. Kiyanovskaya [4]. Wang Zuo defended his thesis devoted to the Ukrainian solo songs [1]. Now it is the turn of the Chinese folk song, which should be studied as an example of the national image of the world, thinking and attitude, and should be presented to the Ukrainian listener.

**The presentation of the main material.** The intonation grounds for the melos of the Chinese folk song are second, second-quarter, mediant-second singing episodes. The peculiarities of the melody are determined by the specifics of the fret thinking of the ancient Chinese music, which is built of the varieties of pentatonic (major and minor) with the involvement of the segments of the Phrygian, Dorian, and Eolian frets. The metric-rhythmic elegance and richness of images are caused by variations on the basis of the thematic development, with the rhythmic splitting of the ascending theme-model, the deployment of the ascending core up and down.



Comparing the Chinese singing with European classical examples and taking into account the specifics of the national melos, one can find the affinity of their syntactic structures. The period serves as a “marker” for the distribution of the formation into a simple two-part form (# 3) and a simple three-part form (# 8). The un-squareness of the musical thematism microstructure is explained by the syntactic dependence on the national language/speech. One often encounters a period of an un-square structure:  $7 + 7$  (with the extension or reduction of one of the components):  $2 + 2 + 3$ ;  $2 + 3 + 5$ .

The national stylistics of the song examples is expressed in the colourfulness of harmonies (quart- and quinto-cords) and in the accords phonism (a pure quinto, a great second) in the songs “The Night on the Bridge”, “Guan Shan. The Crescent”. They are dominated by landscape sound scenes, the principle of miniaturization, through which the sensual world of the human heart unfolds, and therefore – the mental principles of the Chinese national sound and image thinking.

The processing of the song called “To the East from the Rive” creates the grounds for interpreting it as a vocal ballad with the trough development of a single sound idea. On the basis of a clever rethinking of the melody and an image and intonation development, the dramaturgy of the mono-scene is defined, and it belongs to great vocal forms and demands the singer to master the actor’s skills in the creation of an artistic image.

**The conclusion.** The songs selected for the genre-stylistic analysis (as certain “chains of the historical process”) reflect the ability of the Chinese folk-song tradition to represent the national image, correspond to the status of the world culture and show the life-giving power of its bearers to preserve the mental-musical and world view and psychological models of the thinking (archetypes). Folk songs and their authors’ processing form the basis for the formation of the national image of the world of the corresponding culture. They belong to the priority field of professional education of academic singers both in Ukraine and in China.

■ **Key words:** Chinese folk song, melos, fret and harmonic structures, national image of the world.



**Постановка проблеми.** Однією з засадничих жанрових підвалин музичного виховання співака є пісня. Дуже влучно у виразив думку щодо значення жанру народної пісні у вихованні співаків академіч-



ної спрямованості Олексій Іванов, відомий співак і педагог. У розділі «Вокальний репертуар малих форм» свого підручника під назвою «Искусство пения» він пише: «Першою серед усіх первнів вокального мистецтва є пісня. Важко навіть уявити, коли вона з'явилась у якості першого вокального твору ... До слова “пісня” дуже часто додається визначення “народна”. За формою народна пісня завжди має яскраво втілений національний колорит, тому що співають народи усіх націй, усіх континентів і кожен має свої характерні ознаки» [2, с. 104]. Далі автор визначає найбільш популярні жанри малої форми саме за національним критерієм: романс народився в Іспанії, у Франції – шансон (chanson); у Німеччині – лід (das Lied) ...» [там само, с. 106]. Цікаво, що в Україні склався свій різновид пісні-романсу – солоспів, який одержав значний історико-стильовий розвиток і досі слугує «візитівкою» національного співочого стилю (див. про це: [1; 3])<sup>1</sup>.

Ці загальновідомі речі ретельно вивчаються китайськими співаками, які обрали Україну як державу з відповідними культурно-мистецькими та науковими надбаннями: їх ставлення до наявності у концертному репертуарі українських народних пісень є дуже схвальним, оскільки мелодика українських народних пісень увиразнює красу почуття людської душі у найдосконалішій формі. І, якщо українська пісня поступово отримує статус при входженні у європейський науково-мистецький простір [6], то китайська ще очікує на це.

Китайська народна пісня, яка уособлює феномен національної культури, має сформований національний образ світу, музичні ментальні відмінності та поетичну систему. Чи є підґрунтя вважати, що народна пісня як продукт культурного обміну слугує завданням міжнаціональної інтеграції та протистоїть глобалізації? Практичний досвід співака з великим стажем дозволяє стверджувати, що **так**.

Інформація, закладена в пісні, багато віків зберігає духовний канал зв'язку з новими поколіннями, і передається ця інформація як актуальний виклик культури самосвідомості нації. Відомо, що мелос завжди втілює зв'язок з національними особливостями мови/мовлення.

---

<sup>1</sup> Так, Л. Кияновська вказує на перші зразки солоспіву в творчості В. Матюка, написані ще в 80 роки ХХ ст. [3].



Як справедливо відзначає Т. Мадишева, «...знання фонетичних законів різних мов допоможе уникнути багатьох помилок у співі, що диктує фонетична норма рідної мови. Щоб раціонально підійти до співу іноземними мовами, спочатку треба усвідомити закони української та російської мов [для китайського співака – це досить складний, тривалий процес. *Курсив мій. – Ц.М.*], які вже майже на інтуїтивному рівні впливають на наше мовлення у вигляді акценту» [5, с. 24]. Зasadничим законом вокальної мови є «...співоче відтворення голосних і приголосних: максимальна тривалість голосних при найкоротшій вимові приголосних», – пише досвідчений фахівець в сфері вокальної педагогіки [там само]. Співвідношення голосних та приголосних впливає на загальну якість звучання голосу як «образу світу» і часто визначається як «музикальність» мови. Серед найбільш «музикальних» постає і українська інтонаційна культура співу.

Як підказує багаторічна практика автора статті, при вивченні іншомовної музичної спадщини «містком» слугує саме мелодія та її музично-ментальні засади: ладогармонічні (звуквисотні), метроритмічні (часопросторові) та темброво-регістрові (колеристика). Отже, *актуальність теми* обумовлена постановкою проблеми, важливої для сучасної виконавської практики доби глобалізації: розкрити методологічну значущість жанру народної пісні шляхом осягнення її архетипового змісту та функції збереження «пам'яті культури» та духовної сили певного етносу.

**Мета статті** – надати оцінку ролі народної пісні в процесі формування професіоналізму співака та через творення національного образу світу пісенних зразків Китаю охарактеризувати ментальні засади музичного мислення, що обумовлюють розуміння мови інонаціональних культур та вибір для співака жанрово-стильових пріоритетів.

**Матеріалом дослідження** ментально-музичних засад китайської народної пісні слугують зразки стародавніх китайських мелодій, викладені у формі обробки китайськими авторами [«Річка Сунгарі», «Рибалка», «На схід від річки» та інші].

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Л. Кияновська наполягає на введенні цієї категорії аналізу для вияву ментальних особливостей професійної української музики, її зв'язків із національним ко-



рінням [4]. Ван Цзо захистив дисертацію, присвячену українському солоспіву [1]. Настає черга китайської народної пісні, яку слід вивчати як зразок національного образу світу, мислення та світовідчуття і долучати до українського слухача.

**Виклад основного матеріалу.** Перейдемо до розгляду специфіки ладо-гармонічного змісту автентичної мелодики китайської народної пісні та її метро-ритмічних особливостей. Нас цікавить: на яких рівнях відбувається типізація пісенного жанру як національно означеного образу світу? По-перше, це рівень інтервалів та їх зв'язків у нисхідному й висхідному русі. По-друге, відмінності синтаксису (варіантний повтор, проростання нових інтонацій в процесі варіаційного оновлення висхідних інтоном-поспівок, тип наскрізного розвитку). Нарешті, вищий рівень формотворення – композиція та її розділи: наявність класичних європейських будов (період, тричастинність, куплет, строфа тощо). На цих трьох рівнях складається тематичний процес як фактор музичного мислення.

**№ 1 «Рибалка»** – за масштабом пісня досить мініатюрна (23 такти), проте дуже концентрована, щільна за інтонаційним змістом. У цілому слухом відчутна мінорна пентатоніка з центральним тоном *d*. В мелодиці є ладова змінність: с 5 такту з'являється новий устій *a*; у 6 такті відбувається перегармонізація мотиву в мажорній пентатоніці *F*.

Пісня побудована за нормами двочастинної репрізної форми:  $aa^1 v + Cав$ .

Експозиція – виклад мелодії неквадратної будови (2+2+3) з переважанням терцієво-квартових мелоформул) з доповненням (2+4). Тематичний розвиток йде за принципом: «ядро з розгортанням». Обидва речення ладово завершені (на тоніці *d*). Зона кульмінації інтонаційно виокремлена терцієво-квартовою поспівкою в динаміці *f*, підтриманою в партії фортепіано. Після кульмінації слід звернути увагу на виконавський прийом *tenuto*. В процесі тематичного розвитку важливу роль відіграє ритмічне дроблення як ознака варіювання. Друге речення починається із перегармонізації основного мотиву в інших звуковисотних (*g*) умовах (в партії супроводу це підкреслено тремоло). Таким чином, межі амбітусу розширюються. Ладова перемінність є від-



мінною рисою мелодичного розвитку; при цьому вона впливає і на вибір акордики та фактурного рішення супроводу.

**Пісня «Ніч на мосту»** є невеличкою вокальною мініатюрою (26 тактів). Цікаво, яким чином автор обробки цієї мелодії обирає музичні засоби відповідно до поетичного тексту. Наприклад, це застиглий квинтовий органний пункт (на тоніці *cis*), що утримується протягом всього твору. Його звуконаслідування викликає асоціацію з класичними зразками європейської традиції (Ф. Шопен, Прелюдія № 15; «Старовинний замок» М. Мусоргського із фортепіанного циклу «Картинки з виставки», середній розділ).

Мелодія починається з великої секунди як ямбічний мотив, що стане у подальшому лейтінтонацією. Вперше її викладено в партії фортепіано у вигляді п'ятитактової інструментальної прелюдії, яка надає аудіовізуальну настройку на появу вокального тембру як відповіді на об'єктивно задану красу буття (ніч на мосту). На цій підставі виникає відповідний «національний образ», який увиразнює ладовий колорит (мінорна пентатоніка).

У вокальній партії спостерігаємо ладове збагачення за рахунок дорійського ладу (VI# шабель), пізніше і фригійського (т. 16, II низький шабель). Фортепіанний супровід звучить експресивно, на пентатонній основі. Двотактове інструментальне сполучення має функцію розмежування попереднього викладу та підготовки наступного розділу пісні. Як наслідок, виникає двочастинна репризна форма (AA<sup>1</sup>). Початок другої частини являє собою точну транспозицію інтонаційного ядра мелодії в дорійському *d*, що призведе до появи ладової зміни (*Cis*).

Образ води супроводжує весь інтонаційно-драматургічний розвиток пісні. Його семантика закладена у фонізмі квинтового органного пункту (ознака просторовості), у ритмо-фактурному малюнку, що надає відчуття глибини водної поверхні, симетрії як віддзеркалення (повтор прелюдії як постлюдії).

Композиція пісні «**Гуань Шань. Місяць**» більш наближена до простої тричастинної (однотемної) форми: A-A<sup>1</sup>-A<sup>2</sup>. Якщо інструментальний вступ містить ладові опори у вигляді тризвуків *a-moll* і *d-moll*, то вокальні мелоформули належать мажорній пентатоні-





ці *F* (теж з двома устоями: f-c). Висхідне ядро мелодії вокалу являє собою типовий хорейчний мотив: секундово-квартова поспівка звучить у висхідному русі з пунктирним ритмом на сильній долі. Вокальна партія підтримана кварт-квинтакордами в партії фортепіано, які разом із «імпресіоністичними» співзвуччями великих секунд вимальовують нічний пейзаж. Фонізм гармонічних засобів (інтервалів, співзвуч, акордів) – це не данина автора обробки творчим здобуткам французького імпресіонізму (наприклад, К. Дебюссі з його «Місячним сяйвом»), а цілком китайська ментальна риса ладо-інструментального мислення. Звернемо увагу на прийом «відлуння» – звукообраз фортепіано після акорду-арпеджіато з двох великих секунд, коли остання повторюється на октаву вище.

Цікавою ладо-гармонічною знахідкою є звучання паралельних кварт-квинтакордів у низхідному русі (тт. 12–16). При цьому верхній голос акордового викладу вимальовує власну латентну лінію: «a<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-f<sup>1</sup>». Наступне за ним мелодико-ритмічне варіювання основного мотиву на тлі тремоло фортепіано має звукообразальну семантику: це немов місячна стежка, що стелиться на воді. В мелодії стверджується устій «с». Зона кульмінації позначена динамікою *f*, перемінним розміром: 3/4 та 2/4. Партія фортепіано значно мелодизована за рахунок октавних дублів конфігурації вокального викладу. Скорочена реприза у партії вокалу звучить на устої *f* на тлі висхідних кварт-квинтакордів.

Отже, пісня «Гуань Шань. Місяць» зацікавлює своєю імпресіоністичною стилістикою, дозволяючи стверджувати, що китайська образна система ментально тяжіє до пантеїстичного світосприйняття і пейзажної лірики. Гармонізація мелодії за рахунок фонізму кварт-квинтакордів і великосекундових ліній-грон у фортепіанній фактурі сприяє створенню поетичних звукообразів.

Пісня «Річка Сунгарі» – ще один зразок глибинного зв'язку китайської образності із філософією єдності буття людини з навколишнім світом, природою. Звукообразальність задіяна в інструментальних засобах виразності: короткий вступ на тремоло тонічного тризвуку Es-dug створює «картину» водної стихії за рахунок арпеджування акордів та маршеподібного малюнку з пунктирним ритмом на 4/4



у супроводі. Вокальна мелодія в експозиції викладена у формі несиметричного періоду повторної будови (7 + 7).

У середньому розділі є контрастні жанрово-танцювальні елементи (3/4); октавні ходи в партії фортепіано дублюють вокальну мелодію. Відразу помітною є ладова перемінність у нисхідних гамаподібних мотивах (Es-dur – c-moll). В партії супроводу на *sf* фанфарно звучить акорд у «ломбардійському» ритмі. Повертається тріольна пульсація, на тлі якої розгортається канонічне проведення мелодії в партії вокалу та фортепіано (на відстані в один такт). Це досить рідкісний прийом автор обробки пісні залучає для підкреслення потенціалу народного мелосу в інших фактурно-поліфонічних умовах. У репрізі образ знає жанрового перетворення, велична звучність сягає *ff*.

**Пісня «На схід від річки»** нагадує за змістом драматичну жанрову сцену, оскільки поетичний текст містить сюжет: театральність підкріплено зміною контрастних образів: Lento – короткий вступ оповідача; схвильований монолог – мова головного героя (con espressione), яку переважають паузи-зітхання; образ сподівання (dolce) звучить у середньому розділі, а репріза з її семантикою похоронного маршу завершує сюжет.

Вступ (e-moll) стає підготовкою для сприйняття мелодії, що містить широкі квартово-квинтові ходи на тлі хорального супроводу. Різко звучить момент переключення: мелодія «стигне» на II низькому щаблі B-dur'ного тризвуку (тритонанта, за Ю. Холоповим). Наступний образ – висловлювання від імені головного героя – будується на повторенні звуків і пауз між ними (риторична фігура «сліз»). Мелодика є тонально нестійкою з переходом від b-moll до g-moll та різноманітною динамікою: від *pp* через *sf* до *f*, позначені ben marcato, з зупинками на ферматі. Далі йде монолог фортепіано (furioso, più mosso), де відтворено образ несамовитого кінського галопу (октавні ходи в унісон на *ff*, штрих маркато). Повертається монолог головного героя (малосекундові мелоформули), інтонаційно загострюючись за рахунок IV# й VII# щаблів (ля#, ре#). Мелодичний рух досягає вершини (фа#<sup>2</sup>) і зупиняється на гармонії **D** з ферматою, утворюючи розімкнену будову (досить незвичний прийом в автентичних зразках народнопісенного співу).

Поява тризвуку H-dur (D5/3) готує тональність середнього розділу (E-dur; Andante con moto), у якому царює звукообразність роман-



тичного світу. В партії фортепіано тріольний супровід арпеджійованих акордів постає як «знак» баркароли. Вокальну кантилену дублює лінія фортепіанної фактури.

Композиція середнього розділу являє собою період повторної будови, де перше речення збільшено (13 тактів) за рахунок енгармонічного переключення (ре-дієз на мі-бемоль), звучання далекого As-dur і перегармонізації основного мотиву в тональності cis-moll. Друге речення вокальної мелодії (7 тактів) втрачає тритактове ядро. Відсутній в партії вокалу хід по тризвуку вгору як відлуння присутній в партії супроводу. Наспів наче тане, поступово щезає з пам'яті. Ідилію порушує різке вторгнення однойменного e-moll'ного тризвуку: вокальна партія містить мінорний тризвук у висхідному русі. Ладове переключення сприймається трагічно.

Реприза – драматизований монолог. Партія супроводу *marche funebre* підтримує фактурно вокальну партію на тлі тонічного органного пункту. Вокальна партія – скупа: речитатив відповідає жанровому прообразу плачу, відтворює чуття невимовної втрати. Квинтовий низхідний мотив відповідає спустошеності душі героя. Завершується драматична оповідь різким вторгненням унісонної репліки на *ff* (після *ppp*), яка сприймається як епілог.

Отже, усі рівні жанрово-стилістичного аналізу (мело-формули, ладо-гармонія та синтаксис, тричастинність) вказують на приналежність цієї пісні до жанру вокальної балади з її наскрізною драматургією. Безсумнівно, виникає паралель із піснею-баладою Ф. Шуберта «Лісний цар», що свідчить про процес інтеграції китайської пісні у європейський простір вокально-мистецьких традицій.

**Висновки.** Виходячи з відсутності куплетної форми (як атрибута жанру) проаналізовані зразки слід розглядати не як пісню, а як жанр обробки народної мелодії.

1. Інтонаційно мелос китайської народної пісні ґрунтується на секундових, секундово-квартових, терцієво-секундових поспівках. Особливості мелодики обумовлює специфіка ладового мислення давньокитайської музики, яку складають різновиди пентатоніки (мажорна та мінорна) із залученням сегментів фригійського, дорійського, еолійського ладів.



2. Метро-ритмічна витонченість і багатство малюнків обумовлені варіюванням на ґрунті тематичного розвитку, з ритмічним дробленням висхідної теми, колоподібним (вгору-вниз) розгортанням висхідного ядра.

3. Порівнюючи китайську пісенність з європейськими класичними зразками та зважаючи на специфіку національного мелосу, можна помітити спорідненість їх синтаксичних будов. Період слугує «маркером» розподілу формотворення на просту двочастинну (№ 3), або тричастинну (№ 8) форму. Неквадратність мікробудови музичного тематизму пояснюється синтаксичною залежністю від національної мови/мовлення. Часто-густо зустрічаємо період неквадратної будови: 7 + 7 (з розширенням або скороченням одного зі складників): 2 + 2 + 3; 2 + 3 + 5.

4. Стилистику пісенних зразків підкреслюють особливості інструментальної партії – через колористику гармоній (кварт- і квінтакорди) та фонізм співзвуч (чиста квінта, велика секунда) у піснях «Ніч на мосту», «Гуань Шань. Місяць». В цих композиціях переважає пейзажний звукопис та принцип мініатюризму, крізь призму яких розкривається чуттєвий світ людського серця, а через це – і ментальні засади китайського національного звукообразного мислення.

Серед інших обробок народних мелодій слід виокремити пісню «На схід від річки». Обробка пісні створює підстави для трактування її як вокальної балади з притаманним їй наскрізним розвитком однієї звукоїдеї (мело- і ладо-формули). На підставі майстерного переосмислення мелодії, образно-інтонаційного розвитку вимальовується драматургія моносцени, що належить вже не до малих, а до великих вокальних форм, потребуючи від співака володіння акторською майстерністю при творенні художнього образу.

В цілому обрані для жанрово-стилістичного аналізу пісні (як певні «ланцюжки історичного процесу») відбивають здатність китайської народно-песенної традиції до репрезентації національного образу, відповідають статусу світової культури і свідчать про життєдайну силу її носіїв зберігати ментально-музичні і світоглядно-психологічні моделі мислення (архетипи). Народні пісні та їх авторські обробки складають підґрунтя формування національного образу світу відпо-



відної культури. Вони належать до пріоритетної сфери професійного виховання академічних співаків як з України, так і Китаю, тому їх наукове дослідження постає актуальним і перспективним напрямом сучасної виконавської музикології.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ван Цзо. Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 16 с.
2. Иванов А. П. Искусство пения : учебное пособие. 2-е изд. С.-Петербург : Лань; Планета музыки, 2017. 212 с.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посібник. Чернівці : Книги-XXI, 2007. 424 с.
4. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Вип. 11. Одеса : Друкарський дім, 2010. С. 202–213.*
5. Мадишева Т. П. Культура співу мовою оригінала: теорія та практика. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
6. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків / пер. та упоряд., вступ. ст. В. Грабовського. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.
7. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Частина 1. Харків–Суми : ХДАК-СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.

## REFERENCES

1. Van Tszo (2014). Ukraïns'kiy solospiv u konteksti suchasnogo vikonavs'kogo mistetstva [Ukrainian romance within context of contemporary performing arts] : avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznnavstva. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv. 16 s.
2. Ivanov A. P. (2017). Iskusstvo peniya : uchebnoe posobie [The art of singing: the textbook] . 2-e izd. S.-Peterburg : Lan'; Planeta muzyki. 212 s.
3. Kiyanovs'ka L. O. (2007). Galits'ka muzichna kul'tura XIX–XX st. : navchal'niy posibnik [Galician musical culture of the XIX–XX centuries: the textbook]. Chernivtsi : Knigi–XXI, 424 s.
4. Kiyanovs'ka L. O. (2010). Natsional'niy obraz svitu v ukraïns'kiy profesiynyi muzitsi [The national image of the world in the Ukrainian professional music]. *Muzichne mistetstvo i kul'tura. Naukovyj visnyk ODMA imeni A. V. Ne-*



zhdanovoï [Music art and culture. Scientific Bulletin of Odessa National Music Academy]. Vyp. 11. Odesa : Drukars'kij dim. 202–213.

5. Madisheva T. P. (2002). Kul'tura spivu movoyu originala: teoriya ta praktika [Singing in the original language: theory and practice]. Kharkiv : Shtrih. 160 s.

6. Soroker Ya. L. (2012). Ukraïns'ka pisennist' u muzitsi klasikiv [Ukrainian songs in classical music]; per. ta uporyad., vstup. st. V. Grabovs'kogo. Vinnytsya : Nova kniga, 184.

7. Stakhevich O. G. (2002). Osnovi vokal'noï pedagogiki [Basics of vocal pedagogy]. Chastyna 1. Harkiv-Sumi : KhDAK-SumDPU im. A. S. Makarenka, 92.