

У другій можна помітити елементи поліфонії. Композитор обрав саме таку фактуру для пісні, щоб передати літературний зміст твору, а саме максимально передати важку атмосферу битви за допомогою драматизму кульмінації. «Клюють очі козацькій, А трупу не хочуть», – у цих словах, які звучать у високому регістрі, він зображує моторошну кількість трупів, яких настільки багато, що птахи клюють «делікатес» – очі.

Третя частина, або ж реприза, характеризується також повільним темпом, проте звучить завмираюче. Цим темпом композитор намагається передати ту атмосферу смерті на полі, де трагічно полягли запорожці.

В інтерпретації Олександра Литвинова твір також складається із трьох частин: вступу, розробки та репризи.

У вступі за допомогою тональності f-moll композитор змальовує трагічну картину поля, на якому лежить багато трупів. За допомогою низького регістру створюється ефект спостереження за почорнілим від крові полем, а далі з'являється нібито невеличка надія на те, що ще з-поміж цих трупів ще є хтось живий...

Друга частина, або розробка, має гомофонно-гармонічну фактуру з елементами поліфонії. За допомогою такої фактури композитор також намагався передати весь трагізм та жорстокість битви.

Реприза також виконується у мінорному ладі та низькому регістрі, що теж додає суму. За допомогою темпу *Smorzando* композитор немовби робить підсумок, що запорожці дійсно загинули і серед них нема жодного живого.

Ревуцькому та Литвинову вдалося-таки передати сумний настрій трагічної боротьби та поразки запорожців за допомогою мінорних тональностей, низького регістру, схвильованого темпу та різноманітних динамічних відтінків. Композитори вдало відтворили усю епічність битви за допомогою поліфонічної фактури.

На нашу думку, Ревуцький написав драматичний твір про смуток від загибелі запорожців. Литвинов вирішив створити твір, сповнений епічності та з мотивами урочистості: він не тільки сумує за козаками, а й возвеличує їх за сміливість і самопожертву.

*В. Гіголаєва-Юрченко*

**ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ  
«АКАДЕМІЧНИЙ СПІВ» КИТАЙСЬКИМ ЗДОБУВАЧАМ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

*V. Hiholaieva-Yurchenko*

**FEATURES OF TEACHING METHODS OF THE DISCIPLINE «ACADEMIC SINGING»  
TO CHINESE HIGHER EDUCATION APPLICANTS**

Упродовж ХХ ст. завдяки розвитку культурних зв'язків між Україною та Китаєм українська вокальна освіта, нарівні із європейською, набула статусності та затребуваності серед китайських абітурієнтів.

Сам по собі рівень вокальної підготовки студентів Китаю до отримання професійної європейської вокальної освіти відрізняється: неякісною ерудованістю в галузі світового вокального мистецтва; відсутністю художньо-емоційної різноманітності, що повинна втілюватися у процесі співу; слабкою технікою артикуляції та фонації; низьким рівнем володіння основними й

необхідними професійними вокально-технічними та вокально-виконавськими навичками (вокальне дихання, звукоутворення та звуковедіння та ін.).

Запрошення до Китаю талановитих українських співаків та співачок на вокальні майстер-класи, викладання вокальних дисциплін у китайських закладах вищої освіти дають змогу молодим китайським співакам успішно готуватися до участі в міжнародних конкурсах і правильно формувати професійну вокальну кар'єру. Це сприяє не лише засвоєнню Китаєм європейських традицій навчання професійного академічного співу, але й адекватному формуванню та розвитку китайської академічної вокальної школи поруч зі вже існуючою китайською національною народною школою співу.

Проблема оновлення національного вокального мистецтва з орієнтацією на європейські вектори розвитку не є новою і бере свій початок на рубежі 1960–1970-х рр. Саме у цей час у Китаї сталася китайська революція, яка справила значні зміни в соціально-культурному житті країни.

Після заснування Китайської Народної Республіки у 1949 р. у співтоваристві викладачів вокального мистецтва Китаю виникла суперечка між прихильниками бельканто і китайського народного співу, пов'язані з пошуками подальшого напрямку його розвитку. Одні вважали головною метою освіти підтримку та збереження національного співочого мистецтва, другі виступали за традиції бельканто, а треті вважали за доцільне створення нової методики, побудованої на урахуванні європейських традицій та їхньому поєднанні з принципово важливими для національного мистецтва особливостями китайської вокальної техніки. Яскравими представниками останніх стали білоруський викладач вокалу В. Шушлін (Су Ши Лін) та його послідовники — Шень Сяну і Го Шучжень, які виховали кілька поколінь китайських співаків світового рівня.

Проте і сьогодні відсутність єдиної системи становлення та розвитку вокального освіти є актуальною проблемою для Китаю. Зовсім нещодавно, а точніше рік тому, у Харківській державній академії культури на кафедрі хорового диригування було відкрито нову спеціалізацію — «Академічний спів». Тепер кафедра носить назву «Кафедра хорового диригування та академічного співу». короткий період існування нової спеціалізації на кафедрі вступило багато здобувачів вищої освіти з Китаю. В арсеналі вокального класу — п'ять китайських здобувачів вищої освіти: троє з них — магістри другого року навчання, які вже мають певні вокально-технічні навички, та двоє — бакалаври першого року навчання, які ще тільки знайомляться з усіма нюансами та особливостями європейської постановки голосу.

Звичайно, працювати з китайськими здобувачами вищої освіти досить складно не лише у технічному, але й у ментальному плані. Річ у тому, що професійна вокальна освіта Китаю, на відміну від України, базується на комплексі філософсько-теоретичних положень, педагогічних методів і порад.

Традиційна стійкість китайської музики, на думку дослідників, пов'язана з тим, що музичному мистецтву за часів Конфуція відводилась незамінна роль в організації суспільства, де музика визнавалася важливою складовою дійсності, що активує та формує її відповідно до світогляду, релігійних уявлень та філософських ідей китайського народу, а вокальне мистецтво і пісня вважалися небесними дарами, що засновані на законах всесвіту.

Основу старовинної китайської вокальної педагогіки становило розуміння співу як процесу індивідуального самовираження, що має медитативну основу, або як процесу створення власного унікального світу.

Про це свідчать історичні літописи, в яких основною метою було «виховати особистість» шляхом розвитку її індивідуальних рис та потенційних можливостей, пошуку гармонії між типовими вокальними навичками та прийомами їх формування, характерними для певного виконавця.

Тому щоб забезпечити успішне навчання українському викладачу-вокалісту треба пам'ятати, що для китайського здобувача вищої освіти система музичного виховання вважається заставою морального виховання «досконалої людини», яка вкоренилася як у народних традиціях Китаю, так і у навчанні професійному співові.

Таким чином, успішність вокальної освіти китайських здобувачів в українських педагогічних університетах та академіях щільно пов'язана із засвоєнням надбань світового музичного та вокального мистецтва, підвищенням рівня їхньої музично-виконавської культури шляхом успішної соціокультурної й мовної адаптації, досягненням належного рівня вокально-орфоепічної культури, а саме оволодінням художньо-ментальними та вокально-орфоепічними особливостями європейського репертуару, створеного єдністю художнього слова та його музично-інтонаційного втілення.

*Лі Дешун*

#### **КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА КИТАЮ: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ**

*Li Deshung*

#### **CHINESE CHAMBER AND VOCAL MUSIC: FEATURES OF PERFORMANCE**

У галузі професійного музичного мистецтва на початку минулого століття в Китаї розпочався плідний процес засвоєння різних технік написання, вивчення й аналізу найважливіших досягнень у галузі європейського та світового композиторського досвіду. У цей час спів стає основною дисципліною у багатьох навчальних закладах. У 1905 р. виходить збірка «Навчання співу у початковій школі», що вагомо вплинула на розвиток музичної освіти у країні.

Розповсюдження напряму «сюетан юеге» (уроки співу) зумовило розвиток камерної музики в цілому. У першу чергу це стосується освоєння камерно-вокальних жанрів, у тому числі «художньої пісні». Назву новому жанру у китайській музиці дала німецька Lied і стала прикладом для наслідування.

З'явившись у китайській музиці, «художня пісня» пройшла шлях розвитку від другорядного жанру до домінуючого. Цьому сприяла сама природа камерно-вокальної лірики, що розкриває багатогранність внутрішнього світу та передає найтонші відтінки почуттів та хвилювань кожної окремої людини.

Незважаючи на те, що у музичному мистецтві Китаю жанр художньої пісні не був традиційним, безпосередньо сама пісня, поряд із поезією, залишалася одним з найважливіших проявів духовної культури народу.

В умовах постійної взаємодії та взаємопроникнення китайської та західної музичних культур, на основі використання європейських технік написання, твори китайських композиторів були орієнтовані:

- на пісенні форми та втілення у них певного почуття;