

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

А ГУДАМУ

УДК 784.3:781.7](517.4:510)"19/200"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ
КИТАЙСЬКОЇ МУЗИКИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

阿古达木 А Гудаму

Науковий керівник: Коновалова Ірина Юріївна, доктор мистецтвознавства, доцент

Харків–2023

АНОТАЦІЯ

А Гудаму. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в контексті розвитку китайської музики XX – початку XXI ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено дослідженню специфіки вокального мистецтва Внутрішньої Монголії – автономного району Китайської Народної Республіки та осмисленню творчих добутків його провідних композиторів та виконавців у вокальній сфері.

Актуальність теми дисертації аргументована теоретичною невизначеністю в українській музикології регіональних аспектів розвитку китайського вокального мистецтва, зокрема становлення традицій академічної вокальної школи на теренах Внутрішньої Монголії, та нагальною потребою сучасної науки і практики в дослідженні композиторської та вокально-виконавської творчості його презентантів, що зазнала світове визнання та відповідна сучасним тенденціям прояву діалогу культур та взаємопроникнення різних ментальностей.

Об'єктом дослідження є китайське музичне мистецтво XX – початку XXI ст. Предметом – специфіка вокального мистецтва Внутрішньої Монголії в контексті розвитку китайської музики XX – початку XXI ст.

У дисертації вперше в українській музикології предметом спеціального теоретичного розгляду постало вокальне мистецтво автономного району Внутрішня Монголія в системній цілісності, в єдності аспектів композиторської творчості, виконавства та професійної вокальної освіти.

Здійснено комплексне науково-теоретичне висвітлення в музикологічному дискурсі проблем функціонування вокального мистецтва Внутрішньої Монголії (ВМ) з концептуалізацією його регіональної специфіки.

Специфіка вокального мистецтва регіону осмислена в контексті сучасних процесів глобалізації та глокалізації, мультикультуралізму, осягнута з позиції

міжкультурної комунікації та діалогічних перетинів «Схід – Захід» та досліджена в проблемному полі музичної регіоніки.

Вокальне мистецтво ВМ охарактеризовано як регіональний феномен із власною траєкторією історичного розвитку та розглянуто як інтегративну системно-смыслову цілісність у художньому просторі Піднебесної, сформовану шляхом складної взаємодії регіональних, національних та міжнародних стильових чинників на засадах глибинно-смыслових зв'язків з монгольською етнічною традицією та народнопісенною практикою.

Окреслено динаміку історичного розвитку професійного вокального мистецтва на теренах Внутрішньої Монголії та виявлено його роль у художньо-стильових процесах музичного мистецтва Піднебесної ХХ – поч. ХХІ ст. Узагальнено відомості про особливості формування та регіональної адаптації традицій академічної вокальної школи і конститутивних принципів *bel canto* у вокально-виконавській практиці та системі вокальної освіти автономного району Внутрішньої Монголії (АРВМ). Розкрито роль у цих процесах Ао Ден Гаова – першої солістки творчого групи працівників культури Внутрішньої Монголії.

Виявлено такі специфічні риси академічного вокального мистецтва регіону, як: сприйняття світового досвіду професійної вокальної творчості, традицій академічного вокалу як сформованої цілісності творчо-виконавських та методико-педагогічних настанов; єдність виконавського, науково-теоретичного та педагогічного компонент; значуща роль зарубіжних діячів музичного мистецтва, фахівців-вокалістів у формуванні регіонального варіанту *bel canto* в контексті національної музичної культури Піднебесної; спрямованість на його художню репрезентацію та популяризацію в просторі світової культури, активний розвиток системи вищої фахової вокальної освіти; синтезування у виконавській діяльності видатних співаків регіону стильових принципів *bel canto* (у національному та регіональному забарвленні), народного й естрадного вокального виконавства.

Створено творчі портрети та висвітлено особливості мистецької діяльності провідних композиторів у вокальній сфері та виконавців-вокалістів Внутрішньої Монголії – презентантів «степової музичної школи» як самобутнього регіонального

мистецького явища. До наукового обігу української музикології введено низку вокальних творів композиторів Внутрішньої Монголії (Улан Туога, Алатен Оле, Йонгрубу, Лі Шисян, Цуй Фенчунь, Ду Чжаочжи, Ін Січен, Хугецифу, Го Цзизце, Сяохон, Чаган, Теїн, Ван Хешенг), які раніше не входили до кола аналітичного матеріалу при дослідженні китайського вокального мистецтва.

Розкрито художні властивості регіонального («степового») вокального стилю, сформованого на засадах культурного діалогу та взаємодії різних типів мислення і музичних систем (європейської та азійської), сполучення етнофольклорних (монгольських) співочих традицій та європейської стилістики *bel canto*.

Визначено етнокультурні та ментальні детермінанти вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як вагової і смислотворної складової китайської музичної культури та носія етнорегіональних співочих традицій монгольської і ширше – степової культури.

Розкрито характер відображення ознак національної ментальності в монгольській народнопісенній спадщині як підґрунті професійного вокального мистецтва автономного району Внутрішня Монголія. Визначаються архетипи монгольської культури та її зв'язки зі степовою культурою – однією з найдавніших, історично детермінованих типів культур Китаю. Висвітлено складові елементи монгольського національного характеру та їх утілення в народнопісенних жанрах та виконавській стилістиці горлового співу (хумай). Окреслюються образно-тематичні та інтонаційно-стильові особливості протяжної пісні як жанрової домінанти монгольського музичного фольклору, підкреслюється її вплив на розвиток вокального мистецтва регіону та стилістику композиторської творчості його репрезентантів. Зазначається віддзеркалення ознак монгольської протяжної пісні в інтонаційній лексиці, тематиці та образності авторських опусів, а також корпусі сюжетів, які стали підставою національної поезії та професійної композиторської творчості Внутрішньої Монголії.

Сучасні композитори Внутрішньої Монголії, стверджуючи регіональні традиції степової музичної школи з монгольськими етнічними рисами стилю, утілюють в академічній вокальній музиці авторські рефлексії про сутність буття

та пошук гармонії людини і степової природи як ментального орієнтиру монгольського етносу. Вокальні твори внутрішньомонгольських авторів демонструють широту трактування поняття етнонаціональних музичних архетипів, розуміння під ним не лише опори у творчості на певні жанрові моделі і фольклорні лексеми, але їх узагальнене індивідуально-стильове втілення на основі національного світосприйняття.

Вокальна музика Внутрішньої Монголії позиціюється в роботі як специфічне художнє втілення монгольської етнічної картини світу та її специфічне інтонаційно-жанрове й образно-тематичне віддзеркалення; як мистецький феномен, сформований на засадах інтеграції регіонального, національного та світового мистецько-культурного досвіду, етнофольклорних традицій (монгольський і ханський мелос), світових музично-професійних надбань (передусім вокальних) та жанрово-стильових моделей.

Виокремлено наступні тенденції розвитку вокальної музики Внутрішньої Монголії, зумовлені регіональними та ментальними особливостями: первинна значимість фольклорного, передусім народнопісенного, начала (протяжної монгольської пісні, традицій горлового співу хумай), звернення до архетипів монгольської культури (коня, степу, юрти, неба, хмар), пріоритетність пантеїстичної тематики й образів степової природи; діалогічна спрямованість авторської творчості на сполучення різних типів музичного мислення (світового, європейського та східно-азійського; фольклорного та професійно-академічного, реалізованого шляхом синтезування монгольського етнохарактерного мелосу та засад європейського та світового музичного професіоналізму).

Підкреслено, що академічне вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії, сформоване на засадах складної взаємодії «свого» та «чужого», національного та інонаціонального, локального та універсального, культурного діалогу Схід – Захід та є особливо значущим феноменом. У стрімко змінюваному художньому просторі постсучасності, в умовах мультикультуралізму, під впливом нових мистецько-культурних процесів вокальне мистецтво регіону є відкритою сферою для інновацій і творчого розвитку.

Увібравши світовий та національний мистецький досвід, досягнення європейської професійно-академічної музики, традиції *bel canto*, сукупність автентичних традицій і регіональних співочих практик, вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії на сучасному етапі набуло власних стилєвих ознак та атрибутивних мовних властивостей та перетворилося на самобутнє явище. Вагомими й взаємопов'язаними смислотворними складовими професійного вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як системної цілісності та структурного сегменту музичної культури Китаю є композиторська творчість, вокально-виконавська та вокально-педагогічна діяльність його презентантів, котрі демонструють високі творчі досягнення національного та світового масштабу.

Доведено, що вокальне мистецтво ВМ пройшло складний шлях професійної детермінації та стрімкої художньо-історичної еволюції в динаміці смислорозгортання від допрофесійної форми, аматорства до становлення, кристалізації та ствердження стадії академізму. Цей інтенсивний культуротворчий процес відбувався в складних культурно-історичних і геополітичних умовах упродовж ХХ ст. – поч. ХХІ ст.

У процесі дослідження виявлено, що яскраво самобутні, художньо цінні здобутки вокального мистецтва ВМ у сфері авторської творчості та виконавства доповнюють загальнонаціональну картину вокальної музики Піднебесної новими творами, збагачують тезаурус музичної культури Китаю оригінальними індивідуально-авторськими концепціями, етнічно увиразненими звукообразами, інтонаційно-жанровими явищами, виконавською лексикою, етнічно забарвленою стилістикою та впливають на процеси сучасного музичного смислоутворення в універсальному й плюралістичному художньому просторі світової музичної культури.

У процесі дослідження вокального мистецтва Внутрішньої Монголії виявлено розширення художніх контекстів авторської творчості композиторів регіону у сфері пісенного жанру й активізацію міжстильового діалогу в художньому просторі сучасної музики.

За результатами дослідження вокального мистецтва ВМ як регіонального художнього феномена в музично-культурному бутті Китаю, висновуємо наявність розмаїття конститутивних форм та художніх проявів його репрезентації, значний

культуротворчий потенціал в аспектах композиторської та виконавської творчості у вокальній сфері та царині вокальної педагогіки; аксіологічне значення в китайській культурі й суттєвий мистецько-культурний вплив на еволюцію вокального мистецтва Китаю, його виразовий потенціал, художню мову і тип мовлення, специфіку виконавського інтерпретування, відповідні сучасним реаліям розвитку вокальної культури і мистецтва.

Науково-теоретична значущість дослідження полягає в можливості подальшої розробки проблем музичної регіоніки, музичної китаїстики, музичної ментальності, історії і теорії вокального мистецтва, питань стилю і жанру у вокальній сфері, національної вокальної стилістики.

Основні положення та висновки дисертації можуть стати підґрунтям для подальших теоретичних розвідок, присвячених досягненню регіональних репрезентацій вокального мистецтва Китаю і Внутрішньої Монголії та ін., визначенню специфіки композиторської і виконавської творчості внутрішньомонгольських митців.

Практична значущість результатів дослідження зумовлюється можливістю застосування його матеріалів у лекторсько-просвітницькій, музично-критичній та музично-освітній сферах діяльності, при створенні мистецьких проєктів, розробці лекційних курсів, навчальних програм, посібників та підручників з питань вокального мистецтва. Матеріали дисертації можуть використовуватися в освітніх компонентах закладів вищої мистецької освіти, зокрема призначених для здобувачів спеціальності 025 Музичне мистецтво: «Історія світової музики», «Музична культура позаєвропейських цивілізацій», «Історія світового вокального мистецтва», «Історія китайської вокальної музики», «Історія вокального виконавства», «Світові вокальні школи», «Історія музики Внутрішньої Монголії», «Етномузикологія», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Музична регіоніка».

Ключові слова: музика, музичне мистецтво, професійне музичне мистецтво, музикознавство, музичний тезаурус, діяльність, вокальне мистецтво, академічний вокал, виконавство, вокальне виконавство, жанр; стиль; виконавський стиль, історична генеза, регіоніка, музична регіоніка, регіональна

фольклорна традиція, паралель «Схід-Захід», Внутрішня Монголія, Китай, китайські композитори, композиторська творчість, пісенна лірика.

ABSTRACT

A Gudamu. Vocal art of Inner Mongolia in the context of the development of Chinese music of the 20th – early 21st centuries. – Qualifying research paper as a manuscript.

PhD thesis, 025 Music Art. 02 Culture and Art. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2023.

The thesis is dedicated to the study of the specifics of the vocal art of Inner Mongolia, an autonomous region of the People's Republic of China, and to the understanding of the creative achievements of its leading composers and vocal performers.

The relevance is argued by the theoretical uncertainty in Ukrainian musicology of regional aspects of the development of Chinese vocal art, in particular the formation of the traditions of the academic vocal school on the territory of Inner Mongolia, and the urgent need of modern science and practice in the study of globally recognized compositional and vocal performance work of its presenters, which corresponds to the modern trends in the manifestation of the dialogue of cultures and the interpenetration of different mentalities.

The object of research is Chinese musical art of the 20th – early 21st centuries. The subject is the specificity of the vocal art of Inner Mongolia in the context of the development of Chinese music in the 20th – early 21st centuries.

For the first time in Ukrainian musicology, the subject of special theoretical consideration in this thesis was the vocal art of the Inner Mongolia Autonomous Region in its systemic integrity, the unity of aspects of compositional creativity, performance and professional vocal education.

The functioning problems of the vocal art of Inner Mongolia were comprehensively covered in scientific and theoretical context in the musicological discourse with the conceptualization of its regional and stylistic specificity.

The specifics of the vocal art of the region is conceived in the context of modern processes of globalization and glocalization, multiculturalism, understood from the standpoint of intercultural communication and dialogic "East - West" crossings, and investigated in the problematic field of regional music.

The vocal art of Inner Mongolia is characterized as a regional phenomenon with its trajectory of historical development and considered as an integrative system-semantic integrity in the artistic space of the Celestial Empire, formed through the complex interaction of regional, national and international stylistic factors on the basis of deep-meaning connections with the Mongolian ethnic tradition and folk songs practice.

The thesis outlines the dynamics of the historical development of professional vocal art in Inner Mongolia and its role in the artistic and stylistic processes of the musical art of the Celestial region in the 20th - early 20th century. It summarizes the information on the peculiarities of the formation and regional adaptation of the traditions of the academic vocal school and the constitutive principles of *bel canto* in vocal performance practice and the system of vocal education of the Inner Mongolia Autonomous Region. The role of Ao Deng Gaova, the first soloist of the creative group of culture workers of Inner Mongolia, was revealed in these processes.

The thesis identifies specific features of the academic vocal art of the region such as perception of the world experience of professional vocal creativity, academic vocal traditions as a formed integrity of creative-performance and methodical-pedagogical instructions; unity of executive, scientific-theoretical and pedagogical components; the significant role of foreign artists of musical art, specialist vocalists in the formation of the regional version of *bel canto* in the context of the national musical culture of the Celestial Empire; focus on its artistic representation and popularization in the space of world culture, active development of the system of higher professional vocal education; synthesizing *bel canto* stylistic principles (both national and regional) and folk and variety vocal performance in the performance of outstanding singers of the region.

Creative portraits were created and features of the artistic activity of leading vocal composers and vocalists of Inner Mongolia, presenters of the "steppe music school" as an original regional artistic phenomenon, were covered. A number of vocal works by

composers of Inner Mongolia (Ulantoga, Alaten Ole, Yongrubu, Li Shixiang, Cui Fengchun, Du Zhaozhi, Ying Sichen, Hugetsifu, Guo Jizze, Xiaohong, Chagan, Thein, Wang Hesheng) have been introduced into the scientific circulation of Ukrainian musicology, which were previously not included in the analytical material in the study of Chinese vocal art.

The integrative properties of the regional ("steppe") vocal style, formed on the basis of cultural dialogue and interaction of different types of thinking and musical systems (European and Asian), combination of ethno-folkloric (Mongolian) singing traditions and European *bel canto* stylistics, were revealed.

The ethnocultural and mental determinants of the vocal art of Inner Mongolia as a strong and meaningful component of Chinese musical culture and the bearer of ethnoregional singing traditions of Mongolia and, more broadly, steppe culture, were determined.

The nature of the reflection of the signs of the national mentality in the Mongolian folk song heritage as the basis of professional vocal art of the Inner Mongolia Autonomous Region was revealed. The archetypes of the Mongolian culture and its connections with the steppe culture, one of the oldest, historically determined types of cultures in China, were determined. The constituent elements of the Mongolian national character and their embodiment in folk song genres and performance style of throat singing (*khumai*) were covered. The image-thematic and intonation-stylistic features of the *largo* song as a dominant genre of Mongolian musical folklore are outlined, its influence on the development of the vocal art of the region and the stylistics of the composer's work of its representatives is emphasized. It is noted that the features of the Mongolian *largo* song are reflected in the intonation vocabulary, themes and imagery of the author's opus, as well as the corpus of plots that became the basis of national poetry and professional composition work of Inner Mongolia.

Modern composers of Inner Mongolia, affirming the regional traditions of the steppe music school with Mongolian ethnostyle features, embody in academic vocal music the author's reflections on the essence of being and the search for the harmony of man and steppe nature as a mental reference point of the Mongolian ethnicity. The vocal

works of the Inner Mongolian authors demonstrate the breadth of the interpretation of the concept of ethno-national musical archetypes, understanding it not only as the reliance in creativity on certain genre models and folklore lexemes, but their generalized individual and stylistic embodiment based on the national worldview.

The thesis presents vocal music of Inner Mongolia as a specific artistic embodiment of the Mongolian ethnic picture of the world and its specific intonation-genre and image-thematic reflection; as an artistic phenomenon formed on the basis of the integration of regional, national and world artistic and cultural experience, ethno-folkloric traditions (Mongolian and Khan melos), world musical and professional heritage (primarily vocal) and genre and style models.

The following trends were identified in the development of vocal music of Inner Mongolia, determined by regional and ethnomental features: the primary importance of folklore, primarily folk songs (Mongolian largo song, traditions of throat singing *humai*), appeal to archetypes of Mongolian culture (horse, steppe, yurt, sky, clouds), priority of pantheistic themes and images of steppe nature; the dialogic focus of the author's creativity on the combination of different types of musical thinking (world, European and East Asian; folklore and professional-academic, realized by synthesizing the Mongolian ethno-characteristic melos and the principles of European and world musical professionalism).

It is emphasized that the academic vocal art of Inner Mongolia, formed on the basis of the complex interaction of "own" and "foreign", national and non-national, local and universal, under the influence of the East-West cultural dialogue, is a particularly significant phenomenon in the rapidly changing artistic space of postmodernity, which is formed in multiculturalism under the influence of new socio-political and artistic-cultural processes, and is an open territory for innovation and creative development.

Having absorbed both the world and national artistic experience, the achievements of European professional and academic music, the *bel canto* tradition, a set of authentic traditions and regional singing practices, the vocal art of Inner Mongolia at the modern stage has acquired its stylistic features and attributive linguistic properties and turned into an original phenomenon. Important and interrelated meaningful

components of the professional vocal art of Inner Mongolia as a systemic integrity and structural segment of Chinese musical culture are compositional work, vocal performance and educational and pedagogical activities of its representatives, who demonstrate at the present stage high creative national and global achievements.

Vocal art of Inner Mongolia has been proven to go through a difficult path of professional determination and rapid artistic-historical evolution in the dynamics of meaning development from a pre-professional form, amateurism to the formation, crystallization and affirmation of the stage of academicism. This intensive cultural process took place in complex cultural-historical and geopolitical conditions throughout the 20th – early 21st century.

The research has found that the vividly original, artistically valuable achievements of the vocal art of Inner Mongolia in authorial creativity and performance complement the nationwide picture of the vocal music of the Celestial Empire with new works, enrich the thesaurus of Chinese musical culture with original individual and authorial concepts, ethnically distinct sound images, intonation and genre phenomena, performance vocabulary, ethnically colored stylistics and influence the processes of modern musical meaning-making in the universal and pluralistic artistic space of world musical culture.

The research of the vocal art of Inner Mongolia has also revealed the expansion of the artistic contexts of the author's creativity of the region's composers in the field of the song genre and the activation of inter-style and inter-genre dialogue in the artistic space of modern music.

According to the study of the vocal art of Inner Mongolia as a phenomenon and a regional artistic phenomenon in the musical and cultural being of China, we can speak about the presence of a variety of constitutive forms and artistic manifestations of its representation, a significant cultural potential in the aspects of compositional and performing creativity in the vocal sphere and the field of vocal pedagogy, which has an axiological significance in Chinese culture and significant artistic and cultural influence on the evolution of vocal art in China, its expressive potential, artistic language and type of speech, specifics of performing interpretation in the conditions of vocal culture and art today.

The scientific and theoretical significance of the research lies in the possibility of further development of the problems of musical regionalism, musical Chinese studies, musical mentality, history and theory of vocal art, issues of style and genre in the vocal sphere, and national vocal stylistics.

The main provisions and conclusions of the thesis can serve the basis for further theoretical explorations devoted to the understanding of regional representations of the vocal art of China (Inner Mongolia, etc.), the determination of the specifics of the compositional and performing creativity of Inner Mongolian artists.

The practical significance of the research results is determined by the possibility of using its materials in the lecture-educational, music-critical and music-educational spheres of activity, in the creation of artistic projects, the development of lecture courses, educational programs, manuals and textbooks in vocal art. The materials of the thesis can be used in the educational components of universities of arts, in particular, intended for applicants of 025 Musical Art, namely: "History of World Music", "Musical Culture of Non-European Civilizations", "History of World Vocal Art", "History of Chinese Vocal Music" , "History of Vocal Performance", "World Vocal Schools", "History of Music of Inner Mongolia", "Ethnomusicology", "Analysis of Musical Works", "Musical Interpretation", "Musical Regionalism".

Keywords: music, musical art, professional musical art, musicology, musical thesaurus, activity, vocal art, academic vocal, performance, vocal performance, genre; style; performance style, historical genesis, regionalism, musical regionalism, regional folklore tradition, "East-West" parallels, Inner Mongolia, China, Chinese composers, composer's creativity, song lyrics.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. А. Гудаму. Академічне вокальне мистецтво Китаю у контексті сучасної музикології. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. А. Я. Сташевського. Вип. 67. Харків : ХДАК, 2020. С. 89–97. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.09>

2. А Гудаму. The art of bel canto in the artistic space of the Inner Mongolia. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2020. № 1. С. 31–35. DOI <https://doi.org/10.33625/2409-2347-2020-1-31-35>.
3. А Гудаму, Коновалова І. Національно-ментальні детермінанти вокального мистецтва Внутрішньої Монголії. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицьк. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Вип. 55. Том 2. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 46–53. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-7> <http://www.aphn-journal.in.ua/55-2-2022>
4. А Гудаму. Сучасна регіоналістика: вектори розвитку в музикологічному дискурсі. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицьк. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Вип. 57. Том 1. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 59–64. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-7>

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

5. А Гудаму. Ідеї розвитку китайської національної музики в системі музично-естетичних поглядів Ван Гуанци // *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р.* / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 174–175.
6. А Гудаму. Етапи розвитку вокального мистецтва Внутрішньої Монголії Китаю // *Культурологія та соціальні комунікації : матеріали міжнар. наук. конф., 21-22 листоп. 2019 р.* / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 315–316.
7. А Гудаму. Китайська школа bel canto як репрезентація взаємодії світової та національної культур // *Духовна культура України перед викликами часу (до 30-річчя кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого) : тези III Всеукр. наук.-практ. конф., 16 квіт. 2020 р.* / Нац. юридич. ун-т імені Ярослава Мудрого. Харків : Право, 2020. С. 101–102.
8. А Гудаму. Художні детермінанти вокальної творчості сучасних композиторів Внутрішньої Монголії Китаю // *Культурологія та соціальні комунікації :*

матеріали міжнар. наук. конф., 26–27 листоп. 2020 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 343–344.

9. А Гудаму. Проблеми академічного вокалу в культурному просторі сучасності // Духовна культура України перед викликами часу : тези IV Всеукраїнської наук.-практ. конф., 14 трав. 2021 р. / Нац. юридич. ун-т імені Ярослава Мудрого. Харків : Право, 2021. С. 108–110.

10. А Гудаму. Китайська вокальна школа на сучасному етапі розвитку // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2021 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2021. С. 142–143.

11. А Гудаму. Становлення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії в контексті еволюції музичного професіоналізму в КНР // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 трав. 2022 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 89–90.

12. А Гудаму. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в художньому контексті сьогодення // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листоп. 2022 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 354–355.

13. А Гудаму, Коновалова І. Національно-культурні виміри вокального мистецтва Внутрішньої Монголії КНР // The latest problems of modern science and practice. Proceedings of the I International Scientific and Practical Conference. Boston, USA. 2022. Pp. 52–53. Available at : DOI: 10.46299/ISG.2022.I.I

14. А Гудаму. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в контексті міжкультурної комунікації // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2023. С. 350–351.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ....	31
1.1. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії як феномен та об'єкт музикознавчого дослідження.....	31
1.2. Сучасна регіоналістика: вектори розвитку в музикологічному дискурсі.....	35
1.3. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в науковому просторі гуманітаристики	46
1.4. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в музикознавчих рефлексіях	56
1.5. Питання національної адаптації принципів bel canto у вокально-освітньому дослідницькому ракурсі.....	75
1.6. Методологічні засади дослідження.....	85
Висновки до першого розділу	93
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ТА ШЛЯХИ ЕВОЛЮЦІЇ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ...96	
2.1. Китайське вокальне мистецтво bel canto як репрезентант взаємодії світової, національної та регіональної культур.....	96
2.2. Етнокультурні традиції як детермінанти становлення та складові історії вокального мистецтва Внутрішньої Монголії.....	110
2.3. Фольклорна генеза внутрішньомонгольської вокальної стилістики...114	
2.4. Етапи історичної еволюції та шляхи професіоналізації вокального мистецтва АРВМ: досвід системної періодизації.....	124
2.5. Мистецтво bel canto в художньому просторі Внутрішньої Монголії: особливості регіональної адаптації.....	150
Висновки до другого розділу.....	160
РОЗДІЛ 3. ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ В ТРАДИЦІЯХ СТЕПОВОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ.....163	
3.1. «Степова музична школа» як регіональне мистецьке явище.....	163

3.2. Традиції «степової музичної школи» у вокальній музиці Ду Чжаочжи.....	173
3.3. Репрезентація пісенного жанру в доробку Алатен Оле.....	178
3.4. Вокальна музика в системі творчості Улан Туоги.....	220
3.5. Лі Шисян – виразник традицій «степової музичної школи».....	232
Висновки до третього розділу.....	234
ВИСНОВКИ.....	236
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	246
ДОДАТКИ.....	298

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Світове вокальне мистецтво і співочі традиції країн Сходу і Заходу привертають пильну увагу дослідницької думки та постійно перебувають у полі зору науки про музику. В умовах розвитку культури постсучасності, що позначається тенденціями глобалізації і глокалізації та віддзеркалює спрямованість на всебічну комунікацію культур, зокрема української та китайської, загострюється проблема досягнення академічних вокальних традицій Сходу, утворених у ХХ ст. на культурно-діалогічних засадах при збереженні ознак етнонаціональної своєрідності. Одним з наймасштабніших репрезентантів академічних традицій у художньому просторі сучасності є китайське вокальне мистецтво, що інтегрується у світовий художній простір та впливає на процеси музичного стилеутворення. Інтенсифікація та визнання виконавської діяльності китайських співаків на світовій арені, посилення вокально-освітніх зв'язків Китаю і Європи засвідчують зростання ролі і значення китайської вокальної школи в мультикультурному континуумі постсучасності.

Академічне вокальне мистецтво Китаю функціонує в історико-культурній синхронії, еднаючи традиції різних співочих шкіл та є відкритою територією для інновацій і творчого розвитку. Сформоване у ХХ ст. на засадах культурного діалогу Схід – Захід китайське академічне вокальне мистецтво впродовж своєї історії жилося інтернаціональними контактами, збагачувалося європейськими художніми здобутками та світовими культурними цінностями, водночас ілюструючи у ствердженні засад професіоналізму риси етнонаціональної самобутності.

Своєму розвитку в умовах сьогодення китайське вокальне мистецтво значною мірою зобов'язане досягненням регіональних вокальних шкіл, значущість ролі яких у музичній культурі Піднебесної помітно зростає. Виходячи з окреслених позицій, нагальною потребою сучасної музикології постає дослідження вокального мистецтва Автономного Району Внутрішня Монголія (АРВМ) – одного з найзначніших регіонів Китаю з унікальними етнокультурними традиціями та художніми досягненнями в професійній музичній творчості та виконавстві.

Китайське вокальне мистецтво як багатовимірний художньо-історичний феномен та складова музичної культури Піднебесної стає об'єктом музикознавчих досліджень з питань вокального виконавства, фахової вокальної освіти, кроскультурних зв'язків світового та китайського музичного мистецтва та ін., що знайшли відображення в розвідках Чжан Цзянь, А. Бойко, Ван І, Вей Дань Цзяо, Го Цзяньмін, Ін Шаннен, Лі Сяоер, Лі Нін, Лу Румінг, Лю І, Лю Жун Хуей, Лю Юйтен, Люй Цзяін, Сін Яньцин, Сун Фанг, Сун Яньін, Сюй Дунгуан, У Хунюань, Фен Веньці, Цай Цзя, Ці Мінвей, Цінь Тянь, Цзинь Тіелін, Чжао Мейбо, Чжао Шилань, Чжоу Сяоянь, Фань Цзин, Фань Чженьсюань, Хань Кай, Чжау Лі, Чжоу Ї, Яо Ямін та ін.

Натомість, попри значний інтерес до вокального мистецтва Китаю з боку музикології та наявність масштабного корпусу праць, спрямованих на його вивчення, й досі поза увагою аналітиків залишається чимало гострих питань, не опанованих у науковому дискурсі, або висвітлених лише частково. Найменш вивченою, майже не охопленою українським музикологічним знанням і малорозробленою в музичній китаїстиці є проблема регіональної специфіки китайського академічного вокального мистецтва та національної адаптації традицій *bel canto*.

Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії, що є показовим явищем у цьому проблемному аспекті, залишається маловивченою сферою в Китаї та не опанованою в українській науці про музику. Розробка проблематики вокального мистецтва цього регіону частково здійснювалась у виконавському, вокально-педагогічному, а також персоналістичному ракурсах і представлена в нечисленних працях китайських науковців, зокрема Баджала, Гао Ва, Дуань Цзесин, Ланг Цзе, Лі Ся, Лі Шаньцзюнь, Лю Шаохуа, Фен Цюцзі, Чжао Ічен, Чжан Хуан, Чжоу Сін, Чжан Цзянь, а також етномузикологічних студіях (Лу Ілунь, Байін Джиджи, Герлету, Лі Цзяньцзюнь, Лі Мей, Лі Шиксян, Уюнь Таолі та ін.), присвячених експлікації фольклорної спадщини регіону, сформованого в умовах етнічної стратифікації.

Зазначимо, що в українській теоретичній думці вокальне мистецтво АРВМ ще не стало предметом наукового осягнення. Спеціального дослідження, спрямованого на комплексну характеристику вокального мистецтва цього району

в музикознавчому дискурсі на даному етапі не виявлено. Серед перших публікацій в українській музикології з цієї проблематики – статті автора дисертації, у котрих розкриті ментальні засади вокального мистецтва АРВМ та ін. аспекти, які раніше перебували на периферії дослідницької уваги.

Актуальність теми дослідження є багаторівневою та зумовлена:

1) теоретичною невизначеністю регіонального ракурсу дослідження академічного вокального мистецтва провінцій Китаю, зокрема Внутрішньої Монголії при наявності об'єктивних чинників його розвитку, інтенсифікації авторської, виконавської та педагогічної діяльності у вокальній сфері;

2) відсутністю в дискурсі музикознавства комплексного дослідження вокального мистецтва АРВМ як феномена музичної культури;

3) недостатнім рівнем наукового висвітлення специфіки становлення та регіональної адаптації традицій *bel canto* в мистецтві АРВМ;

4) відсутністю аналогів наукового висвітлення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії в українській музикознавчій думці;

5) необхідністю розкриття стильової специфіки вокальної музики АРВМ та детермінованою глибинними духовними зв'язками з монгольською автохтоною традицією й архетипами степової культури;

6) нагальною потребою сучасної музикології у вивченні композиторської та вокально-виконавської творчості АРВМ, що має художню цінність, отримала світове визнання й відповідна сучасним тенденціям мультикультуралізму, діалогу культур та взаємопроникнення різних ментальностей.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної теми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (державний реєстраційний номер: 0109U000511), а також теми кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження — визначити та концептуалізувати регіональну специфіку вокального мистецтва Внутрішньої Монголії та розкрити його семантичну роль у музичній культурі Китаю.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

– визначити вектори осягнення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії в дискурсах сучасної гуманітаристики та проблемному полі музикології та розробити методологію дослідження;

– визначити вектори розвитку сучасної регіоналістики в музикологічному дискурсі та розкрити контексти регіональної концептуалізації вокального мистецтва АРВМ;

– простежити динаміку історичної еволюції та шляхи професіоналізації вокального мистецтва АРВМ та здійснити періодизацію її хронологічних етапів;

– розкрити сутність і специфіку вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як феномену та складової музичного простору Китаю;

– виявити генезис, етнокультурні та ментальні детермінанти вокального мистецтва Внутрішньої Монголії та його глибинно-семантичні зв'язки з монгольською фольклорною традицією та архетипами степової культури;

– визначити жанрово-стильові особливості монгольської народнопісенної спадщини як інтонаційно-сміслової основи вокальної творчості внутрішньомонгольських композиторів;

– дослідити особливості адаптації і розвитку принципів *bel canto* в художньому просторі Китаю та регіоні Внутрішньої Монголії;

– сформулювати уявлення про специфіку функціонування вокального мистецтва АРВМ у єдності теоретичних, мистецько-творчих (авторських і виконавських) та методико-педагогічних компонентів;

– розкрити сутність і специфіку регіонального явища «стєпова музична школа», сформованого в мистецькому просторі АРВМ на інтегративних засадах, та визначити особливості «стєпового музичного стилю»;

– скласти творчі портрети та висвітлити особливості вокальної творчості внутрішньомонгольських композиторів – презентантів «степової музичної школи» та визначити їх роль у становленні вокального мистецтва регіону.

Об'єкт дослідження – китайське музичне мистецтво ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – специфіка вокального мистецтва Внутрішньої Монголії в контексті розвитку китайської музики ХХ – початку ХХІ ст.

Матеріалом дослідження слугують виконавська (Аоден Гаова, Аоюн Гериле, Вулан Сюеронг, Дедема, Цзян Давей) та композиторська (Улан Туога, Алатен Оле, Лі Шисян, Цуй Фенчунь, Ду Чжаочжи) творчість митців Внутрішньої Монголії у вокальній сфері, документальні матеріали, нотні видання і тексти художніх пісень, довідково-інформаційні джерела.

Методи дослідження. Наукові положення дисертації аргументовані на рівні методології сучасного музикознавства. Методологія дисертації зумовлена її об'єктом і предметом, поставленою метою і завданнями, є комплексною та ґрунтується на поєднанні фундаментальних загальнонаукових (історичного, системного, культурологічного, компаративного) та спеціальних (мистецтвознавчого, зокрема музикознавчого) підходів та методів, необхідних для розкриття заявленого проблемного поля.

– історичний підхід дозволяє осягти динаміку становлення та еволюції внутрішньомонгольського вокального мистецтва в контексті китайської музичної культури ХХ – поч. ХХІ ст. та розробити періодизацію шляхів історичного розвитку;

– системний підхід надає можливості дослідити вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії як цілісну систему – складне й багатогранне ієрархічне утворення, що виявляє специфічні властивості (зумовлені вокально-інтонаційним утіленням художньої образності) та взаємодіє з іншими сферами, а також розкривається в єдності теоретичних, мистецько-творчих (авторських і виконавських) та методико-педагогічних компонент;

– культурологічний підхід націлює на розкриття естетико-світоглядних, соціокультурних та ментальних детермінант вокального мистецтва Внутрішньої Монголії; регіональних, національних та міжнаціональних чинників його

функціонування; етнокультурних засад та регіональної специфіки внутрішньомонгольської вокальної музики, котра успадковує традиції степової культури та монгольського музичного мистецтва;

– регіоналістичний метод уможливлює виявити специфіку вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як явища з регіональною специфікою та культурного локусу з іманентними традиціями, що раніше перебувало на периферії дослідницької уваги;

– історико-генетичний метод сприяє виявленню глибинних ментальних та етнофольклорних (монгольських) традицій та інонаціональних культурних впливів та мистецьких запозичень (європейського стилю *bel canto*) у процесах стилеутворення вокальної музики Внутрішньої Монголії;

– історико-контекстуальний метод уможливлює розкриття процесів кристалізації вокального мистецтва Внутрішній Монголії;

– історико-типологічний метод націлює на виявлення різних видів і форм вокальної музики в АРВМ з точки зору їх історичної детермінованості;

– феноменологічний метод сприяє усвідомленню унікальності явища внутрішньомонгольської вокальної музики, пов'язаної на інтонаційному, жанрово-стилістичному рівнях з духовно-ментальними засадами степової культури, успадкованої монгольським етносом;

– дедуктивний метод уможливлює екстраполяцію загальних закономірностей вокальної музики на особливе (вокальна традиція АРВМ) та розкриття аспектів кристалізації стилю внутрішньомонгольської вокальної музики, сформованого від загальних властивостей стилю на національній фольклорній основі до безпосередньої реалізації в авторських вокальних творах, позначених рисами стильової індивідуальності;

– діалектичний – зумовлює виявлення жанрово-стильових ознак вокальної творчості митців Внутрішньої Монголії як синтезу та взаємодії світових (передусім європейських) професійних вокально-академічних та регіональних етнокультурних традицій;

– мистецтвознавчий підхід, екстрапольований у дисертації на сферу науки про музику, скеровує на розкриття сутності і специфіки жанрово-стильового розвитку вокального мистецтва Внутрішньої Монголії та виявлення його особливостей як сфери творчості, виконавства та педагогіки;

– аксіологічний метод сприяє виявленню художньо-ціннісних засад смислота стилеутворення у вокальному мистецтві, композиторській та виконавській практиці митців АРВМ;

– інтерпретологічний метод уможливорює сфокусувати увагу на специфіці тлумачення рис національної стилістики в авторській творчості, вокально-жанровому контексті та вирішенні виконавсько-інтерпретаційних завдань;

– компаративний метод сприяє зіставленню європейських, національних та регіональних вокальних традицій у розглянутий період; порівнянню особливостей індивідуального трактування принципів стійких жанрових моделей вокального мистецтва в композиторській практиці митців АРВМ;

– метод стильового аналізу скеровує на порозуміння вокального мистецтва АРВМ як інтонаційно-художньої єдності, що унаочнює світоглядні, етнокультурні, ментальні, регіональні музично-художні основи творчості; дозволяє диференціювати специфічні прояви вокальної музики Внутрішній Монголії з опорою на етнонаціональну стилістику та витокремити «степовий стиль» з монгольськими етнічними рисами, що виявляється у вокальних творах китайських композиторів;

– метод жанрового аналізу спрямовує на розкриття усталених різновидів європейської та монгольської вокальної культури, специфіки їх перетину та уточнення типологічних особливостей китайської художньої пісні, котра зазнала забарвлення монгольською стилістикою в авторській творчості внутрішньомонгольських митців;

– метод інтонаційного-семантичного аналізу сприяє розкриттю сутності і специфіки музичних творів у взаємозв'язку їх мовних складових; вияву співвідношення вокального та інструментального компонент у конкретних вокальних взірцях пісенного жанру композиторів Внутрішньої Монголії.

Теоретичну основу дослідження склали праці з питань:

– філософії, культурології, естетики, мистецтвознавства (Т. Адорно, О. Афоніна, О. Берегова, Ван Бан Сін, В. Власов, Г.-Г. Гадамер, П. Герчанівська, О. Бойченко, О. Кравченко, Куань Мін Ву, Л. Левчук, Мань Дуфу, О. Потебня, О. Самойленко, В. Шульгіна, Чжао Сін, В. Шейко, О. Уманець, Ван Бан Сін, Ян Ханцзу);

– філософії і культури Китаю та Монголії (М. Антошко, Бай Ладу Гекі, Бегдугч, Бі Ліге, О. Бойченко, В. Гамянін, Ван Бан Сін, Ден Цзякунь, П. Ігнат'єв, Йі Сонг, В. Кіктенко, П. Креотов, О. Креотова, Куан Мін Ву, Лінь Бін Вен, В. Михайлов, Л. Пойнар, І. Сумченко, Сюй Шимін, А. Усик, У Юейбіліг, Цю Шу Сень, Чень Чжень Цзян, Чжао Сін, О. Шпарик, Я. Шекера, Ян Ханцзу, J. Needham);

– етнокulturології, етнопсихології, етнології, теорії ментальності (А. Березін, П. Герчанівська, І. Голубовська, С. Грица, А. Іваницький, І. Кресіна, О. Лозова, В. Личковах, І. Ляшенко, І. Музиченко, Ю. Поліщук, О. Рафальський, М. Ржевська, Ю. Римаренко, М. Степико, І. Юдкін, Lihui Yang, Deming An, L. Romanucci-Ross);

– літературознавства та філології (Є. Гобова, І. Голубовська, Т. Демчук, С. Колодко, Н. Коломієць, Є. Мурашкевич, Д. Наливайко, А. Остапчук, Л. Пойнар, О. Потебня, М. Фока, М. Шамшур, Я. Шекера);

– діалогу культур «Схід – Захід» та його осмислення у музичній сфері (Ю. Азарова, Є. Алкон, П. Герчанівська, Го Цзяньмін, Ден Цзякунь, Р. Локк, Лі Мін, Лю Бінцян, Лю Юйтен, Л. Майєр, В. Редя, Р. Робертсон, Сун Жуйлун, М. Фока, Н. Харандюк, Е. Холл, Чжу Чанлей, Чжао Шилань, Лі Янлунь, Yang Non-Lun);

– регіоналістики та музичної регіоніки (І. Бермес, В. Бондарчук, Г. Борейко, Т. Бурдейна-Публіка, Ю. Булка, О. Васюта, Я. Верменич, С. Виткалов, Т. Гердова, О. Кавунник, М. Калашник, Г. Карась, Б. Кіндратюк, Л. Кияновська, А. Кравченко, А. Литвиненко, Ю. Лошков, Т. Мартинюк, Л. Микуланинець, В. Осадча, І. Польська, М. Ржевська, Р. Розенберг, Л. Романюк, В. Сумарокова, У Сюеюань, М. Черепанін, Л. Шевченко, П. Шиманський, В. Шульгіна, В. Щепакін, М. Черепанин, О. Якимчук);

– філософії музики, музичної інтерпретації, теоретичного, історичного та виконавського музикознавства (В. Батанов, Ж.Дедусенко, О. Маркова, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська, С. Павлишин, І.Романюк, О. Самойленко, Л. Тарапата-Більченко, Хань Чунен, Н. Харнонкорт, А. Хуторська, Ю. Чекаєв, С. Dahlhaus, Z. Lissa, Ramadani, IR.Wetzel, J. Wierszyowski);

– музичного стилю і жанру, музичної мови і смислоутворення в музиці (О. Дерев'янченко, О. Заверуха, О. Зав'ялова, В. Іонов, О. Катрич, О. Козаренко, О. Коменда, О. Лігус, Ю. Лошков, Ма Вей, І. Польська, Б. Сюта, Чжан Тін, Чжоу Йі, Meyer L.); національної стилістики (Е.Алімова, Г. Арутнян, Ван Сіге, Ван Те, Л. Корній, І. Ляшенко, С. Тишко), музичної ментальності (В. Драганчук, І. Цурканенко);

– фольклористики та етномузикології (С. Грица, О. Дей, Ду Яксіон. Лю Сяовень, Люй Хунцзю, Ма Цян, Мяо Цзиньхай, Сун Шенгуй, Сяо Мей, Хуан Юньчжен, Цай Цзянь Дун, Цзянь Цзяньсін, Чаолу, Чжан Тін, Чжао Хунроу, Dong Weisong, A. Czekanowska, T. Hemsley, P. Locke Ralph, C. Morrison, B. Nettl);

– історії китайської та культур і мистецтва, музичної естетики Піднебесної (Баохуей, Бо Хе, Бі Ліге, Ван Гуанзін, Ван Юхе, Ван Яохуа, Ду Ясюн, Лі Мін, Лі Хуанчжі, Лю Танань, Лю Цзяньчан, Лян Мао Чунь, Сун Жуйлун, Сунь Пенсян, Сю Хайлі, Ся Яньчжоу, Тянь Бянь, У Ланьцзе, Хоу Цзянь, Цзен Тао, Цинь Тянь, Цзюй Цихон Чень Лінцинь, Чжоу Чжан, Чжоу Чжу-Цюань, Шан Сун, Ян Інлю, Ching-Chih, Jin Jie. Liu, L.Pikken.);

– регіональної специфіки музичної культури Внутрішньої Монголії (Лі Янна, Тянь Сяоцзюнь);

– монгольської музичної культури і мистецтва (Боте Лету, Делі Кікіг, Йі Сонг, Лі Юнфен, Мань Дуфу, Мяо Тяньруй, Ніу Ін, Сюй Шимін, Тянь Сяоцзюнь, Ху Геджиле Ту, Фу Фенью);

– китайського вокального мистецтва (А. Бойко, Ван І, Вей Дань Цзяо, Го Найань, Ден Кайюань, Ін Шаннен, Лі Ніна, Лі Сяоер, Лу Румінг, Лю І, Лю Гуйчжень, Лю Жун Хуей, Лю Юйтен, Люй Цзяін, Сін Яньцин, Сун Фанг, Сун Яньін, Сюй Дунгуан, У Хунюань, Фен Венці, Цао Шулі, Цай Цзя, Ці Мінвей,

Цінь Тянь, Цзинь Тіелін, Чжао Мейбо, Чжоу Сяоянь, Ян Шуган, Фань Цзин, Фань Чженьсюань, Хань Кай, Чжау Лі, Чжоу І., Яо Ямін);

– внутрішньомонгольського вокального мистецтва (Алтай, Бао Юйчжу, Ван Лей, Ван Лін, Ван Сінлей, Ву Ін, Гао Ва, Дуань Цзесин, Лі Лі, Лі Ні На, Лі Сінву, Лі Шаньцзюнь, Лі Шу, Люй Хунцзю, Су Бодє, Сун Шенгуй, Сунь Цзююй, Сює Хуан, Тао Лі, У Юнь, Фу Цзин, Хуан Цзясюань, Цай Цзя, Чжан Цзянь, Цзян Мінчен Шань Дан, Ши Юнцин);

– історії, теорії європейського вокального мистецтва (В. Антонюк, Ван Сян, Ву Гуолінг, Б. Гнидь, Л. Гринь, Н. Гребенюк, Гуань Цзиньї, А. Дуда, Д. Євтушенко, О. Єрошенко, О. Заверуха, О. Зав'ялова, Т. Захарчук, Т. Калугіна, А. Карпенко, І. Колодуб, А. Кулієва, Ф. Ламперті (G. Lamperti), О. Лісова, О. Литвинова, Лю І., Лю Сінсун, Лю Чженфу, Т. Мадишева, М. Микиша, О. Оганезова-Григоренко, Пан На, І. Савчук, Т. Самая, О. Стахевич, О. Степанов, Л. Тарапата-Більченко, Л. Тоцька, О. Філатова, Н. Харандюк, О. Шуляр, Н. Щербаківа,); К. DeVore, S. Cookman, M. Elliott, S. Emmons, S. Sandford, A. Stark James, B. Winchester);

– камерно-вокальних жанрів (О. Баланко, Н. Говорухіна, Л. Горелік, Ден Кай Юань, А. Литвинова, Л. Ніколаєва, Л. Сидоренко, Н. Харандюк);

– китайської художньої пісні, специфіки її композиторської та виконавської репрезентації (Ван Шичжан, Ван Чень, Ван Ян, Ван Янься, Вен Вень, Вен Сяо Нін, Гун Сін, Гун Лін, Ден Вей, Дзан Дзе, Ду Шаньшань, Лі Дзін, Лі Сюймей, Лі Цзин, Ло Іфен, Лю На, Люй Лін, Сун Ліпін, Сяо Сяоянь, Сяо Мей, Тан Хуіся, Фень Гуанюй, Хао Цзяньхун, Хе Сін, Хуан Темпен, Ху Тяньхун, Цзін Лейсін, Цзя Чжун, Хао Цзяньхун, Чень Яннань, Чжан Нано, Чжен Дзе, Чжоу Веймін, Чжу Фенюй, Ює Лі, Юй Хун, Юй Сін).

– монгольського музичного фольклору (Бао Далхан, Бао Телян, Ван Дуангунь, Лі Шисян, Уюнь Таолі, Вей Дзюнь Чаолу).

Наукова новизна одержаних результатів дослідження пов'язана з комплексним осмисленням вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як феномена

і складової музичного простору Китаю ХХ – поч. ХХІ ст. та концептуалізацією його регіональної специфіки, і може бути представлена в таких аспектах:

Уперше:

– в українському музикознавстві вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії постало як об'єкт наукового аналізу, розглянуто комплексно як феномен і складова музичного простору Китаю та досліджено в регіональному ракурсі;

– розглянуто специфіку вокального мистецтва АРВМ в аспекті взаємодії етнорегіональних, національних та міжнаціональних мистецько-культурних чинників та діалогічних зв'язків;

– презентовано «степову музичну школу» як регіональний мистецький феномен та визначено його властивості;

– визначено параметри степовий музичного стилю;

– виявлено етногенезис та ментальні детермінанти вокального мистецтва АРВМ, розкрито його семантичні зв'язки з монгольською етнотрадицією;

– простежено динаміку історичної еволюції та шляхи професіоналізації вокального мистецтва АРВМ та розроблено періодизацію її етапів;

– визначено специфіку регіональної адаптації традиції *bel canto* у вокально-виконавській практиці та системі вокальної освіти АРВМ;

– сформовано уявлення про характер функціонування вокального мистецтва АРВМ на сучасному етапі;

– досліджено характер віддзеркалення монгольської етнотрадиційної стилістики в образно-художній системі вокальних творів внутрішньомонгольських композиторів;

– складено творчі портрети та висвітлено особливості діяльності композиторів АРВМ – презентантів «степової музичної школи» (Улан Туога, Алатен Оле, Лі Шисян, Ду Чжаочжи)

– розкрито стильову специфіку вокальних творів Алатен Оле, Ду Чжаочжи, Улан Туога в жанрі художньої пісні;

– до наукового обігу української музикології уведено низку вокальних творів композиторів Внутрішньої Монголії (Улан Туога, Алатен Оле, Лі Шисян,

Ду Чжаочжи), які раніше не входили до кола аналітичного матеріалу при дослідженні китайського мистецтва.

Набуло подальшого розвитку:

- питання китайського вокального мистецтва та його стильового розвитку;
- поняття регіонального стилю у вокальній музиці;
- проблеми музичної регіоніки;

Конкретизовано і доповнено:

- визначення поняття «вокальна школа»;
- уявлення про регіональну специфіку китайського вокального мистецтва.

Особистий внесок здобувача. Результати та висновки дисертації отримані здобувачем самостійно. З 14 публікацій – 4 статті, надруковані у фахових наукових виданнях України (3 – одноосібні, 1 – у співавторстві з науковим керівником), а також 10 тез доповідей, виданих у збірниках матеріалів міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій (з них 9 – одноосібні, 1 – написані здобувачем у співавторстві з науковим керівником).

Теоретичне значення та практична цінність дисертації. Теоретичне значення роботи полягає в розширенні мистецтвознавчих підходів до вивчення питань вокального мистецтва, залученні інструментарію музичної регіоніки, розробленого українською музикологічним знанням, до осягнення вокальної сфери китайської музики. Основні положення і висновки дисертації можуть стати підґрунтям для подальших наукових розробок з проблем музичної регіоніки, музичної китаїстики, вокального мистецтва Китаю, питань жанру, стилю і стилістики у вокальній сфері.

Практичне значення результатів дослідження зумовлюється можливістю застосування його матеріалів та висновків у художньо-творчій, науковій, лекторсько-просвітницькій, музично-критичній та музично-педагогічній діяльності; при створенні мистецьких проєктів, розробці лекційних курсів, практикумів, навчальних програм, посібників та підручників для здобувачів вищих навчальних закладів з дисциплін «Музична культура позаєвропейських цивілізацій», «Історія світової музики», «Історія світового вокального мистецтва», «Історія китайського вокального

мистецтва», «Історія вокального виконавства», «Світові вокальні школи», «Етномузикологія», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація».

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, а також під час виступів на 14 науково-теоретичних, науково-практичних та науково-творчих конференціях (9-ти – міжнародних та 5-ти – всеукраїнських). Серед них, *міжнародні*: «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2019; 2020; 2022), «Бетховен та ХХІ сторіччя: європейській простір мистецької освіти» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020; 2021); «The latest problems of modern science and practice» (Бостон, США, 2022); «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2023); «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, ХДАК, 2023); *всеукраїнські*: «Духовна культура України перед викликами часу» (Харків, Національний юридичний університет ім. Ярослава Мудрого, 2020; 2021); «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, ХДАК, 2019; 2021; 2022).

Публікації. Основні положення і результати дисертації висвітлені в 14 публікаціях. Серед них: 4 наукові статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України та внесених до міжнародних наукометричних баз даних (з них 3 – одноосібні, 1 – у співавторстві з науковим керівником), а також 10 тез доповідей у збірниках матеріалів міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій (з них 9 – одноосібні, 1 – у співавторстві з науковим керівником).

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків, до яких включено список публікацій та відомості про апробацію результатів дослідження, а також надано нотні приклади текстів аналізованих вокальних творів. Загальний обсяг дисертації становить 317 сторінок, з них основного тексту – 245 сторінок. Список використаних джерел складає 485 найменувань, з яких 198 – китайською мовою.

РОЗДІЛ І ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії як феномен та об'єкт музикознавчого дослідження

Сучасна культура є складним неоднорідним явищем, яке єднає різні національні типи культур і ментальностей, «акумулює кращі досягнення всіх країн і народів», а також духовний досвід певної культурної спільноти, «культурного ареалу» (А. Кребер) [18], що виявляє визначену географічними межами територію, на якій існують споріднені між собою риси культури, котрі зберігають свою специфіку протягом тривалого історичного періоду, визначають регіональні особливості, основи розвитку етносу [234, с. 114-115].

Активізація проявів міжкультурної комунікації й загострення проблеми діалогу Схід – Захід, що спостерігається впродовж ХХ ст. та зростає в контексті інтеграційних процесів сьогодення, стимулювали тенденції взаємовпливу і взаємозбагачення різних, територіально віддалених національних культур та сприяли духовному відродженню етнічних регіонів, зростанню їх художнього потенціалу. Діалогізм відносин у сфері музичного мистецтва, міцна опора на європейські традиції, національні та регіональні надбання, що мають глибинні духовно-ментальні і художні засади, сприяють розвитку вокального мистецтва країн Сходу, насамперед Китаю та його регіонів, серед яких за особливостями розташування, етнічного складу, музичних традицій виняткову роль відіграє Внутрішня Монголія.

Автономний район Внутрішня Монголія (АРВМ) є одним з найпотужніших економічних і культурних ареалів сучасного Китаю, що виступає субсистемою в загальній системі національної культури Піднебесної. Як територіально-адміністративна одиниця, даний район був остаточно сформований та офіційно уведений до складу КНР після її утворення (1949). Процесу кристалізації та визначення офіційного статусу району передували бурхливі соціально-політичні

події в історії Китаю 1-ї половини ХХ ст. (сінханська революція, китайсько-японська війна та ін.), які вплинули на територіальний розподіл та процеси державотворення в країнах Дальнього Сходу (насамперед Китаї, Монголії).

Геополітичне положення АРВМ створило сприятливі умови для встановлення міжкультурних контактів із сусідніми країнами та провінціями КНР та зумовило історичну значущість цього району, що становив частину «великого шовкового шляху» та був центром перетину між Сходом і Заходом. Внутрішня Монголія охоплює значну територію, що об'єднує передусім степову рівнину (Монгольське плато), гірську місцевість, пустелю (Гобі та ін.) та включає власне північний (на північ від р. Хуанхе, прикордоння із Монголією), північно-східний (прикордонний з РФ) та північно-західний (на межі з іншими регіонами Китаю) райони [42].

На сучасному етапі, згідно з багаторівневою адміністративно-територіальною диференціацією Китаю, затвердженою Конституцією цієї країни, Внутрішня Монголія являє собою один з п'яти масштабних автономних районів КНР – структурних одиниць верхнього рівня із визначеними етнічними меншинами, наряду із Гуансі-Чжуанським, Нинся-Хуейським, Синцзян-Уйгурським та Тибетським [259]. До складу АРВМ входять дев'ять міст – Баотоу, Баянчуньєр, Вуланчабу, Ордос, Тунляо, Чифен, Ухань, Хулунбуїр та Хух-Хото (адміністративна столиця), а також три альянси (Алкса, Сілінгуоле, Сіньянь) [259].

Внутрішня Монголія має потужний інтелектуально-духовний і художній потенціал, у культурному сенсі спирається на множинність джерел та складну взаємодію етнічних традицій, унікальні музично-культурні і фольклорні надбання, що виявляють генетичний зв'язок із традиціями монгольської культури і глибинними засадами степової культури. На сучасному етапі переважну більшість мешканців АРВМ – одного з перших серед автономних районів етнічних меншин, утворених у Китаї, та другого за чисельністю населення (біля чверті мільйону) – складають представники ханської національності (сімдесят відсотків). Титульну етнічну меншину району, з понад сорока представлених у ньому етносів та субетносів (серед котрих манчжури, хуей, даури, евенки, корейці, ороцони та ін.), утворюють монголи – спадкоємці кочових протомонгольських племен, носії

духовних традицій степової культури, які мають легендарну історію, відзначаються особливими ментальними характеристиками і мовою [42].

Як регіон із давньою історією і культурою, Внутрішня Монголія накопичила унікальну матеріальну і духовну спадщину, невід'ємною складовою якої є фольклорна традиція – вираз пам'яті степової культури, її смислових засад і символів (степу, коня), у котрій минуле відзеркалюється в чуттєвій формі, через естетичне сприймання, транслюється поколіннями у вигляді стійких жанрових моделей, композиційних прийомів, інтоном, ритмоформул – специфічних ретрансляторів етнічно забарвленого світосприйняття та світомоделювання. Музичний фольклор вирізняється автохтонною унікальністю, багатоманіттям жанрів, виконавських стилістик та форм музикування (гра на моринхурі, співоча практика хумай), котрі увиразнюють акустичний простір та постають інтонаційним фундаментом музичної культури і професійного мистецтва АРВМ.

Музичне мистецтво Внутрішньої Монголії – яскраво самобутнє явище в контексті китайської музичної культури й азійського художнього простору, представлене різними стильовими пластами: фольклорним (з опорою на монгольську етнічну традицію); професійно-академічним, сформованим під впливом західної музики; національно-оперним та народно-академічним (вокальним та інструментальним), а також стилістично амбівалентним естрадно-популярним, стрімкий розвиток котрого в єдності з етнотрадиціями регіону зумовили ствердження «монгольського стилю», поширеного в китайській музиці ХХІ ст. [30-31].

Поряд з традиційними жанрами, що викристалізувалися протягом століть і були основоположною сферою звуковираження в поліетнічній художній біографії Внутрішньої Монголії, в його мистецтві стверджувалися нові явища зі своїми естетичними характеристиками та художньо-виразовими можливостями. Серед них: академічне вокальне мистецтво, пов'язане із інтеграцією західного музичного професіоналізму в регіональний художній контекст, засвоєнням вокальної композиції, оперного і концертно-камерного виконавства, заснованих на співочих принципах *bel canto*, що набуває у ХХ ст. універсального значення і отримує національне забарвлення (китайське *bel canto*).

Академічне вокальне мистецтво, будучи одним з яскравих феноменів світової музичної культури, поступово стверджується у Внутрішній Монголії, складаючи невід'ємну і значиму частку його художнього буття. Як результат складного синтезу різних музичних традицій, співочих практик та інтонаційних джерел – регіональних, національних і світових (європейських та азійських), академічне вокальне мистецтво АРВМ є яскравим свідченням культурно-діалогічних перетинів, духовно-сміслових зв'язків, художніх взаємовпливів та взаємовідображень. Процес його становлення і магістральні лінії розвитку на теренах АРВМ мають власну логіку, соціально-історичне підґрунтя та визначаються внутрішньою детермінацією, пов'язаною з етнокультурними особливостями регіону, духовно-аксіологічними маркерами його музичної культури, традиціями, ментальними основами та етнопсихологією корінних мешканців (етносів та субетносів), характером місцевої адаптації принципів *bel canto* та музичного професіоналізму [30].

У зв'язку з цим, виникає потреба наукового осягнення сутності і специфіки вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як феномену в цілісній сукупності його семантичних складових, з урахуванням внутрішніх та зовнішніх детермінант, ментальних засад та духовно-сміслових зв'язків, умов історичного формування і розвитку. Важливим аспектом комплексної характеристики вокального мистецтва АРВМ вбачається висвітлення стильової унікальності, ціннісних ознак, взаємодії з етнонаціональними музичними традиціями та культурними явищами, а також визначення історичного внеску художньо-творчих здобутків у вокальній сфері в національну та світову музичну культуру.

Дослідження глибинних ментальних засад, історичної еволюції та специфіки внутрішньомонгольського вокального мистецтва як феномена, що сполучає традиції різних вокальних шкіл (європейських, світових та етнонаціональних), сприяє «встановленню складного механізму міжетнічних взаємовпливів і міжкультурних діалогів; з'ясовує напрями художньо-творчого розвитку традиційного та професійного, масового та елітарного вокального мистецтва в етнологічному руслі» споріднених сфер гуманітаристики [18, с. 35].

Осягнення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як феномену та складової національного музичного простору КНР, що демонструє іманентну специфіку, акумулювання світового художнього досвіду та є носієм етнічних, передусім монгольських, музичних традицій і транслятором духовних смислів степової культури, збагачених новими сенсами і значеннями завдяки авторській та виконавській творчості, зумовлює необхідність концептуалізувати його регіональну специфіку та загострює звернення до проблематики сучасної регіоналістики.

1.2. Сучасна регіоналістика: вектори розвитку в музикологічному дискурсі

У сучасному культурному просторі початку III-го тисячоліття концептотворного статусу набуває співвідношення тенденцій глобалізації, глокалізації та мультикультуралізму. Дихотомія їх єдності-відмінності не тільки забарвлює духовне буття певним напруженням, зумовленим їх різноспрямованістю, але також слугує тим конструктом, котрий визначає вектори та логіку культурного процесу не тільки в особистісному, а й у регіональному вимірах. Акцентуалізація значущості регіонального різноманіття музичного мистецтва, в контексті якого формується аура духовних – стильових, жанрових, образно-тематичних пошуків та складаються вектори художньої рефлексії, які увиразнюють художнє світобачення та конструюють сучасний мистецький простір, дозволяє конкретизувати роль і місію етнічних та національних культур у їх регіональній унікальності як культуротворних складників епохи постсучасності.

Численні регіональні досягнення в мистецько-культурній сфері, «становлячи органіку першокультурного "мовотворення" і наслідуючи "провінціалізми" попередніх епох», складають найзначніші «творчі звершення націй» [230, с. 20]. Водночас, «..культурна штучність регіоналізму у національній єдності сполучається з «роздвоєнням» ... фігури митця в уявленні різних національних осередків». Таке уявлення, за думкою Л. Шевченко, «набуває характерних національних відмінностей від загальнонаціональних виявів» [230, с. 15].

Підкреслена регіональною своєрідністю, етнонаціональна художня – і ширше – естетична культура, яка «пов'язана з відмінностями в ментальності нації та відтворюється в естетичних смаках, ідеалах того чи іншого народу, у тих уявленнях про ідеал, гармонію, красу, що йому притаманні» [242, с. 200] уможлиблює позиціонування регіональних художніх проявів як перетину загальнолюдських та особистісних аксіологічних орієнтацій та царини інтеріоризації особистістю вищих духовних цінностей. У сучасній ситуації їх всеохопної ревізії це детермінує особливу актуальність осмислення специфіки регіонально орієнтованого музикологічного дискурсу.

Аналітика сучасних досліджень засвідчує наявність тенденції актуалізації питань музикологічної регіоналістики, котра спирається на досвід досягнення цієї сфери у різних галузях гуманітаристики – історії, культурології (Я. Верменич), мистецтвознавства (Т. Мартинюк, Л. Микуланинець та ін.) та слугує своєрідною сучасною опозицією традиційним, історично та методологічно усталеним настановам національного музикологічного знання, у котрих «стильовий аналіз майже не заторкує історію української музичної культури загалом, а й рішуче не висвітлюється відносно регіональних шкіл» [95, с. 9]. Це твердження повною мірою можна віднести до китайської музикології, у котрій процеси вивчення вокальної школи в регіональних вимірах знаходяться на початковому етапі. Проте поступово у китайській науці окреслюється тенденція поступового розширення регіоналістичних розвідок.

У проблемному полі культурної регіоніки, що посідає особливе місце у гуманітаристиці, та позиціонується як галузь культурологічного знання, в ході аналітики акцентується увага на історико-культурній специфіці та історико-стильових закономірностях розвитку певного регіону, зосереджується увага на культурних традиціях, звичаях та духовно-ментальних засадах соціокультурного і мистецького буття його етносу/етносів/субетносів. Важливим є здійснення розгляду художніх явищ, створених, за умов сформованого мистецького середовища, «локалізованого у межах окремих топосів спільного національного культурного ландшафту» [103].

Задля реконструювання музичних процесів певного культурного локусу набуває значення досягнення діяльності видатних творчих особистостей краю (музично-громадських діячів, виконавців, композиторів, та ін.), насамперед корифеїв, засновників традицій, ініціаторів креативних мистецьких процесів та активних учасників культурних подій.

У регіонально орієнтованих розвідках таких науковців, як О. Васюта [38], О. Кавунник [83], Л. Кияновська [95], Г. Карась [87], А. Кравченко [104], А. Литвиненко [118], В. Личковах [121;122], Т. Мартинюк [137], В. Осадча [153; 154], І. Польська [162], Р. Розенберг [168], Л. Романюк [170], М. Черепанин [220], Л. Шевченко [230], В. Шульгіна [237], В. Щепакін [240] та ін. закладаються визначальні для наукового дискурсу з питань регіоналістики тенденції концептуальної різновекторності.

Плюралізм дослідницьких траєкторій та загальна спрямованість на висвітлення особливостей регіональних культур і мистецьких традицій у сучасній національній регіоналістиці суголосні не тільки загальнокультурним інтенціям постсучасності. Регіоналістично орієнтовані дослідження формують одну з новаційних сфер світового музикологічного знання, що засвідчують численні розвідки з питань регіональної специфіки тих царин національної художньої рефлексії, які раніше перебували на периферії наукового дискурсу.

Інтенсифікація регіонально спрямованих досліджень у сучасній українській музикології має результатом формування масштабного корпусу розвідок, концептуальне та методологічне різноманіття яких проблематизує питання щодо узагальнення накопиченого регіоналістикою досвіду та виявлення її провідних модусів на початку XXI ст. Нечисленність прецедентів такого узагальнення обумовлює наявність певної лакуни в сучасній українській музикології, загострює потребу у виявленні специфіки регіоналістичного наукового дискурсу та осмисленні провідних модусів української регіоналістики, напрацювання у сфері котрої та їх екстраполяція на дослідження специфіки мистецького розвитку регіонів Китаю уможливить осмислити у дискурсі сучасної музичної регіоналістики предмет дисертаційного дослідження — вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії.

Сягаючи своїми джерелами часу активізації процесів культуротворення та етнонаціонального відродження, музична регіоналістика у своєму бутті в українському науковому просторі осягає переважно «фактологічні» аспекти та історичні етапи розвитку «музичного життя та музичного мистецтва окремих ... геокультурних локацій». Проте еволюційні процеси у цій сфері останніх років засвідчують прагнення до її сутнісного змістовного оновлення, самоосмислення, саморефлексії [162, с. 75].

Своїм фундаментом музична регіоніка/регіоналістика як така має численні збірки народнопісенних взірців різних етносів, а також етномузикологічно скеровані наукові праці. В українській культурі – це дослідження Хв. Вовка, В. Гошовського, М. Загайкевич, К. Квітки, Ф. Колеси, Й. Миклашевського, В. Осадчої, С. Павлишин, М. Сумцова, П. Чубинського та ін. У китайській (з огляду на монгольську традицію) – Бао Далхан, Уюнь Таолі, Мань Дуфу, Мяо Цзиньхая, Му Лань, Лі Шисяна.

Осмислення фольклорної традиції і народнопісенної мелосу регіонів Китаю в етномузикологічному дискурсі засвідчують дослідження Ду Яксіона («Дослідження народних пісень національності югу»), Лі Шу («Обговорення монгольського співочого мистецтва степового району Керкин»), а також розвідки таких науковців, зокрема, як Ань Циань [288], Ван Дуаньгуй [], Ван Гуанзін [301], Ден Кай Юань [58], Ланг Цзе [], Лі Мей [344], Лі Сяоер [347], Люй Хунцзю [374], Лю Сяовень [371], Ма Цян [377], Мяо Цзиньхай [379], Сун Шенгуй [395], Сяо Мей [405], Хуан Юньчжен [434], Цзянь Цзяньсін [444], Чаолу [448], Чжан Тін [452], Чжао Хунроу [460] та ін.

З досвіду аналітики наукових джерел, музична регіоніка/регіоналістика як самостійний науковий напрям інтелектуальної практики у сьогоденній китайській науці остаточно не склалася та переживає стадію свого формування. Натомість, значущість духовних, мистецько-художніх традицій різних регіонів у культурному континуумі Китаю, що виявляють свою етнічну специфіку, мистецьку, зокрема музичну самобутність, потребують відповідної експлікації у контексті настанов регіоніки/регіоналістики.

Сучасна актуалізація регіоналістично орієнтованих досліджень, відбиваючи процес осмислення етнонаціонально неповторних первнів як важливого складника світового духовного досвіду, демонструє не тільки різноманіття дослідницьких векторів, але й виявляє процес інституціоналізації [137, с. 26] та наукової самоідентифікації означеного модусу музикології як її самодостатнього і важливого компонента.

Із процесом набуття самодостатності та самоусвідомлення резонує спрямованість науковців на визначення дефініційних рамок та статусу регіоналістики у сучасному науковому, зокрема музикологічному дискурсі. Порухуючи це актуальне питання, дослідники акцентують значущість регіонального підходу як такого, що «є “ключем” до різноаспектного осмислення буття нації, що охоплює всі матеріальні та духовні здобутки» [347, с. 9], наголошують на активізації обігу в музикологічному знанні у статусі тотожних таких термінів, як «регіоніка», «регіоналістика», «регіонознавство», «регіологія», «регіоналіка» слугує маркером інтенсифікації дослідницьких зусиль щодо формування та самовизначення регіоналістики в науковому дискурсі [118, с. 7].

Зазначимо, що певне збереження дефініційного розмаїття в науковому дискурсі щодо питань специфіки музичної культури окремих локусів засвідчує тривалість і перманентність процесу інституціоналізації означеної сфери музикології. Натомість, констатуючи термінологічну множинність позначення актуального наукового напрямку через відтінки назв «регіоніка», «регіоналістика» тощо, Л. Микуланинець акцентує пріоритетність вживання терміну «регіоніка». Такому твердженню суголосні позиції й інших вчених, зокрема І. Польської, В. Шульгіна та А. Кравченко.

Виходячи з досвіду аргументації доцільності використання термінів регіоніка/регіоналістика у науковому дискурсі, зазначимо, що у даному дослідженні акцентується пріоритетність застосування термінологічного імені «регіоналістика» щодо характеристики регіональних мистецько-культурних процесів і явищ, зокрема вокальних, у Внутрішній Монголії.

У контексті процесу наукової самоідентифікації слід акцентувати й тенденцію окреслення концептуально-об'єктних рамок регіоналістики. Ця новаційна дослідницька царина культурологічного та музикологічного знання дослідниками позиціюється як така, що «покликана виявити неповторність та самобутність культурного середовища в межах того чи іншого краю і має важливе значення для відтворення картини національної культури у всьому розмаїтті її регіональних аспектів» [237, с. 3].

У системі уявлень В. Шульгіної і А. Кравченко регіоніка розглядається передусім як «новітній напрям культурології», націлений на досягнення «регіональної культури як структуроутворюючого компоненту загальнонаціональної культури» [237, с. 5].

Актуальною сферою модусу інституціоналізації регіоналістики в музикознавчому дискурсі є також визначення пріоритетної для неї тенденції міждисциплінарної інтеграції, зокрема виокремлення таких доміантних методологічних рівнів, як «теоретичний, емпіричний, філософський, загальнонауковий та конкретно науковий» [137, с. 26]. Звертає увагу розмаїття методологічних підходів до визначення сутності регіоналістики, серед яких пріоритетними виявляється історичний, культурологічний, феноменологічний, синергетичний, джерелознавчий та мистецтвознавчий.

Особливістю сучасної української регіоналістики видається можливим визнати її концептуальну варіабельність та плюралізм дослідницьких траєкторій. З одного боку, це засвідчують масштабні розвідки, спрямовані на висвітлення особливостей музичної культури регіонів як цілісності та водночас позначені яскравими дослідницькими акцентами.

Так, М. Черепанин висвітлює регіональну специфіку пісенно-хорового мистецтва, виконавської практики, фахової освіти та музичного видавництва в джерелознавчому ракурсі, А. Мартиненко висвітлює специфіку музичної культури Полтавського регіону у зв'язку із доміантними тенденціями буття культури як універсальної єдності виконавської (зокрема й гастрольно-концертного життя), освітньої та просвітницької царин музичного мистецтва.

У своєму дослідженні О. Васюта створює масштабну панораму розвитку музичного мистецтва Чернігівщини Х – ХІХ ст. як цілісного, структурно чітко окресленого феномена, позначеного як атрибутивною єдністю компонентів (аматорська та професійна виконавська практика, фахова освіта у регіональній своєрідності методичних та структурних засад, музична критика, організаційна та творча діяльність культурних та мистецьких об'єднань професійна освіта), так і перманентністю розвитку [38].

Значущість такої універсалізуючої, інтегративної компоненти сучасної національної регіоналістики засвідчує численність дисертаційних розвідок із питань специфіки музичної культури великих регіонів України таких науковців, як М. Антошко, І. Бевська, І. Бермес, В. Бондарчук, Т. Бурдейна-Публіка, І. Глібовицький, П. Даценко, М. Долгіх, Г. Локощенко, В. Мітлицької, М. Ржевської, Т. Росул, М. Слабченко, О. Стебельська, О. Ущипівська, П. Шиманський, С. Щітова, О. Якимчук, І. Ян та ін., а також монографічних працях таких дослідників, як К. Демочко, Т. Кіреєва.

Проте, у цій універсалізуючій сфері видається можливим виокремити, з одного боку, й притаманну сучасній регіоналістиці територіально локалізуючу спрямованість. Її виявленням стає концентрація уваги науковців на дослідженні музичної культури міста як цілісності. Так, Л. Романюк та М. Черепанин позиціонують музичне та театральне життя Івано-Франківська (2 пол. ХІХ – 1 пол. ХХ ст.) як феномен національної культури, позначений нерозривною цілісністю культурно-просвітницького, виконавського, освітнього та індивідуального творчого компонентів, а також поліетнічністю, різноспрямованістю культурної комунікації [220].

З іншого боку, масштабні регіоналістичні дослідження, в яких висвітлюється специфіка музичного мистецтва певного конкретного культурного локусу, демонструють посилення тенденції концептуально- та змістотворної акцентуації домінантного дослідницького спрямування. Стильово конкретизуючий варіант регіоналістики репрезентує праця Л. Кияновської з питань еволюції музичного мистецтва Галичини [95].

Своєрідний крос-культурний ракурс регіонально орієнтованого осмислення онтології українського музичного мистецтва репрезентований масштабним дослідженням В. Щепакіна. Науковець, окреслюючи специфіку розвитку музичної культури Сходу та Півдня України, пов'язує її із тим, що розвиток й популяризація різних форм музичної діяльності відбувалися «саме в повсякденній творчій взаємодії представників різних музично-культурних традицій – австрійської, німецької, чеської, словацької, польської, італійської, французької, угорської, румунської, єврейської, російської тощо – у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. в більшості регіонів сучасної України» [240, с. 7].

Простежуючи історичну еволюцію «міжнаціональних музичних зв'язків у різних сферах музичної діяльності, яка виявилася через взаємопроникнення музичних традицій різних західноєвропейських культур (оперного виконавства від італійців, камерного та оркестрового – від австрійців, німців та чехів, сольного – від яскравих представників практично всіх європейських культур – італійської, французької, бельгійської, польської, чеської, австро-німецької, угорської» [240, с. 376–377], дослідник відтворює масштабну синхронно-діахронну панораму кроскультурного полілогу в регіональному ракурсі його функціонування на макро- та мікрорівнях.

Значущим у регіоналістичному дискурсі сучасної науки є його вектор, пов'язаний із висвітленням проблематики онтології конкретних видів і форм музичного мистецтва у контексті культури певного регіону. Зазначимо, що конкретизуюча спрямованість даного різновиду регіоніки часто сполучається із апробацією новаційних дослідницьких спрямувань. Так, А. Кравченко на основі культурологічного та музикологічного інструментарію формує цілісне уявлення щодо специфіки камерно-інструментального мистецтва Одеси у системному вимірі, розкриваючи особливості його детермінант – «історичних, соціокультурних, регіональних, діалогу культур, жанрово-стильових, репертуарного діапазону, особистих інтенцій» [103, с. 4].

Б. Кіндратюк, звертаючись до специфічного міждисциплінарного ракурсу та синтезу дослідницького інструментарію музикології, культурології та історії

держави і права, висвітлює культурні чинники та специфіку музичної культури ЗУНР, уводячи у музикологічний обіг раніше не опановану інформацію та окреслюючи соціокультурні та державно-інституційні обрії регіоналістики.

Сучасна регіоніка позначена й тенденцією територіальної конкретизації проблематики регіоналістики у жанрово-видовому, виконавському, освітньому тощо ракурсах, виявленою в численних розвідках таких науковців, як В. Богданов, Л. Богданова, Т. Гердова, Г. Данканич, Р. Дудик, А. Желан, А. Карп'як, О. Кононова, О. Коренюк, Т. Медведнікова, С. Олійник, Г. Савельєва, В. Сидоренко, Т. Старух, М. Ферендович, Л. Цуркан, Т. Шершова, В. Щепакін та ін.

У дослідженні вокального мистецтва у регіональному ракурсі звертає увагу дисертаційна робота Г. Данканич, присвячена розкриттю професійного вокального мистецтва Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття, розглянутого в аспекті міжкультурної комунікації [60].

Характерною ознакою наукового регіоналістичного дискурсу сьогодення видається можливим визнати наявну тенденцію зміни універсалізуючих, «структурно всеохопних» досліджень музичного мистецтва певного локусу зосередженням дослідницьких зусиль на деталізуючому висвітленні окремих питань його феноменології й онтології. Так, у полі уваги дослідників перебувають питання жанрово-стильової специфіки регіональних композиторських шкіл, особливостей хорового мистецтва, інструментального виконавства в регіональному вимірі. Зазначимо, що питання специфіки академічного вокального мистецтва перебувають певним чином на периферії сучасної регіоналістики.

Тенденція територіальної конкретизації та деталізації в контексті сучасної української регіоналістики знаходить виявлення в актуалізації питань специфіки «малих» культурних локусів (Закарпаття, Ніжин, Стрий, Перемишль, Галич). У розвідках таких дослідників, як Л. Романюк, О. Кавунник, О. Миронова, Т. Голдак, О. Попович, Б. Фільц це не тільки виводить такі малі центри з периферії дослідницької уваги, а й стає потужним чинником створення щільної панорами музичної культури України в синхронії та діахронії.

Єднаючою точкою зору у ході різновекторного розгляду проблем регіоніки для кола її дослідників є стійке усвідомлення семантико-аксіологічних взаємозв'язків, перетинів регіонального та національного планів культурного розвитку суспільства та усвідомлення детермінованості масштабу здобутків загальнонаціональної культури унікальністю, своєрідністю та значенням надбань її окремих регіонів – геокультурних локусів. Осмислюючи сутність і роль регіоніки як вагової компоненти у смисловій структурі сучасного наукового знання, Г. Карась акцентує увагу на значущості висвітлення характеру кореляції національного та регіонального рівнів, вбачаючи осягнення глибинних засад і специфіки розвитку регіонів підставою для узагальнень більшого широкого плану із виходом на рівень порозуміння соціокультурних процесів національного масштабу [87, с. 179].

Нагальна потреба у науковому осмисленні багатоаспектності гостро дискусійних питань регіоніки детермінована, за думкою І. Польської, величезною активізацією цієї проблематики в усіх сферах української науки, у тому числі в музикології. За висновком, сформульованим дослідницею в ході експлікації діапазону тлумачень іманентної специфіки музичної регіоніки/регіоналістики, перспективним завданням сучасної української музикології є осягнення регіоніки як явища та самостійного наукового напрямку, «уточнення дефініції, типологізації та ролі в системі національної культури» [162, с. 79]. Плідність означених векторів осмислення дослідниця вбачає «в діалектичній взаємодії категорій національного та регіонального, а також явищ глобалізації і глокалізації» [там само].

Отже, дихотомія єдності-відмінності, котра виявляється у сучасному культурному просторі у збільшенні амплітуди коливання між тенденціями глобалізації та мультикультуралізму, глобалізації та глокалізації в музикознавчому дискурсі одним із проявів має інтенсифікацію розвитку музичної регіоніки й актуалізацією питань, що складають її проблемне коло.

Узагальнення досвіду, накопиченого українською музичною регіонікою, дозволяє констатувати такі притаманні їй особливості та провідні напрями:

- значущість процесу інституціоналізації, спрямованого на осмислення, позиціонування та ствердження регіоніки як самодостатнього та самостійного

напрямую музикології, що знаходить прояв в активізації дефініційних, методологічних, концептуально-об'єктних пошуків;

- концептуальна варіабельність та плюралізм дослідницьких траєкторій;
- орієнтованість на висвітлення специфіки музичного мистецтва великих культурних локусів як системної єдності різнорівневих компонент (жанрово-стильового, виконавського, освітнього, просвітницького тощо);
- посилення ролі тенденції територіальної локалізації досліджень, виявлена у концентрації уваги вчених на вивченні музичної культури міста як цілісності;
- кристалізація тенденції стильової та крос-культурної орієнтованості регіоналістичних досліджень;
- формування тенденції висвітлення проблематики онтології конкретних видів і форм музичного мистецтва в контексті культури певного регіону;
- значущість територіальної конкретизації проблематики регіоналістики у жанрово-видовому, виконавському, освітньому ракурсах;
- зміна універсалізуючої спрямованості досліджень зосередженням дослідницьких зусиль на деталізацію висвітлення окремих питань феноменології й онтології музичного мистецтва в регіональному ракурсі;
- перевага питань специфіки «видових» (композиторських, хорових, піаністичних, інструментально-виконавських) шкіл у регіональному вимірі при периферійності питань академічного вокального мистецтва;
- актуалізація проблем «малих» культурних локусів, які раніше перебували на периферії дослідницької уваги.

Враховуючи відсутність комплексної характеристики вокального мистецтва АРВМ та необхідність розкриття його онтології, та феноменологічної специфіки, що не отримала аналітики у сучасній науці, вважаємо доцільним розглянути вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії як феномен та здійснити концептуалізацію у дискурсі регіоніки. Підґрунтям аргументації концептуальних засад слугуватиме дотримання принципів полікритеріальності та положення теорій регіоналістики і музичної регіоніки, сформовані у сучасній українській науці.

Провідними рівнями концептуалізації та основою дослідження вокального мистецтва Внутрішньої Монголії у дискурсі регіоніки вбачаємо:

- інституціалізація регіонального статусу вокального мистецтва Внутрішньої Монголії із визначенням його територіальних, соціокультурних, етнографічних, духовно-ментальних і мистецьких детермінант;
- осмислення специфіки вокального мистецтва АРВМ як феномену та вагомому структурного сегменту складноорганізованого музично-культурного простору Китаю;
- реконструкція шляхів історичної кристалізації та еволюції професійного вокального мистецтва та висвітленням специфіки його етапів;
- визначення характеру функціонування вокального мистецтва АРВМ на засадах діалектичної взаємодії проявів національного і регіонального, глобалізації і глокалізації, загального (універсального) і особливого;
- виявлення етногенетичних засад стилістики вокальної творчості композиторів АРВМ та її зв'язків з монгольським фольклором;
- визначення семантичної ролі здобутків АРВМ у вокальній сфері на основі аналізу вокальної творчості, виконавства та педагогіки видатних митців регіону та визначення їх впливу на розвиток вокального мистецтва регіону та вокальної культури Китаю;
- дослідження доробку композиторів АРВМ – репрезентантів «степової музичної школи» на жанровому матеріалі художньої пісні з ознаками монгольської національної стилістики;
- виявлення ролі закладів музичної освіти АРВМ у розвитку академічного вокального мистецтва регіону.

1.3. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в науковому просторі гуманітаристики

Проблемне поле, окреслене в дисертації, її предмет і об'єкт зумовлюють висвітлення історіографії, розкриття стану розробки обраної теми, виявлення провідних векторів аналітики вокального мистецтва Внутрішньої Монголії, що є

вагомою складовою культурного простору Китаю, та відзначається винятковою самобутністю. Означена ситуація детермінує узагальнення накопиченого у музичній науці досвіду осмислення вокальної сфери Піднебесної загалом і АРВМ зокрема, а також джерел загально-вокальної проблематики, що слугуватиме теоретичним підґрунтям у концептуалізації заявлених положень роботи.

У зв'язку зі складністю та багатоаспектністю дослідження вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як явища, сформованого, з одного боку, в національному культурному континуумі Китаю, з іншого – в окремому регіоні Піднебесної, в умовах етнічної стратифікації, на перетині національних та регіональних традицій, потребує комплексного вирішення, міждисциплінарного підходу та зумовлює звернення до корпусу наукових джерел з різних дискурсів гуманітаристики та фундаментальних основ музикології. Залучення інтегративного інструментарію уможливить різнобічно висвітлити досліджуване явище, скласти цілісне уявлення про його сутність і феноменологічну специфіку та дійти до низки узагальнень.

Доцільним вважаємо звернення до корпусу наукової літератури, диференційованої за декількома змістовно-тематичними напрямками і проблемними сферами, зокрема історії, філософії, культурології, китаїстики, філології та літературознавства, етнології, регіоналістики і музичної регіоніки, мистецтвознавства, музикознавства, а також китайського та внутрішньомонгольського вокального мистецтва тощо.

Особливу значущість для вирішення дисертаційної проблематики посідають праці історичної та філософсько-культурологічної скерованості, присвячені осмисленню питань історії розвитку, духовних опор та естетичних домінант, специфіки культури і мистецтва Піднебесної та її регіонів, зокрема Внутрішньої Монголії. Звернення до філософсько-культурологічних робіт у межах дослідження зумовлено необхідністю розкриття засад східної філософії, системи аксіологічних орієнтацій, етнонаціональної ментальності, самобутніх традицій, особливостей світосприйняття і специфіки східного типу мислення, відмінного від західного, що впливає на музичне мистецтво, його вокальну складову та

визначає характер засвоєння західного музичного професіоналізму у Піднебесній та його регіонах.

У світовій інтелектуально-духовній практиці питанням культури, філософії і мистецтва Піднебесної присвячений масштабний корпус досліджень. Глибокий аналіз найважливіших детермінант культурно- цивілізаційного розвитку у Китаї, осягнення специфіки становлення науки і культури у соціоісторичному контексті здійснює Дж. Нідем [273].

Розкриттю історичної проблематики та осягненню філософсько-світоглядних та духовних засад китайської культури як смислової цілісності присвячені тематичні розділи у фундаментальних енциклопедичних виданнях Піднебесної, серед яких, зокрема: «Велика китайська енциклопедія», «Енциклопедія китайської філософії і естетики», розроблена китайським вченим Куань Мін Ву [341]. Важливими у цьому плані є також праці Цю Шу Сень, Чень Чжень Цзян, Лінь Бінь Вень («Нова історія Китаю») [446], статті П. Ігнат'єва [80], В. Михайлова [142] та ін. Загальні відомості про давню філософію і культуру Піднебесної зосереджені у словарно-довідкових, навчальних виданнях, монографічних дослідженнях, літературі з філософії, культурології [231-234], естетики, історії художньої культури [231; 233], філософії музики [194].

Суттєву роль в усвідомленні філософської духовної традиції країн Сходу (Монголії, Китаю) як основи музичного мистецтва та його вокальної складової, впливу на його розвиток концептуальних настанов даосизму, конфуціанства, відіграє опора на наукові праці О. Бойченка («Філософська антропологія давнього Китаю») [32], Ван Бан Сіна та Ян Ханзу «Історія китайської філософії» [299], В. Кіктенка («Школа Джозефа Нідема» [93]), П. Креотова і О. Креотової [106], В. Михайлова [142], І. Сумченко [190], О. Шпарик [236], Sweet W. [282], J. Hopkins [258]. Важливими для дисертації є висвітлення у цих працях смислотворних концептів китайської культури та семантичної ролі даосизму і конфуціанства у формуванні світогляду та системи мислення митців Піднебесної, адже «конфуціанські філософеми лежать в основі китайської етноментальної картини світу, поведінкових моделей та ціннісних орієнтацій, та є базовим типом ідентичності» [106, с. 11].

Конфуціанська філософська традиція, сутнісно значима у духовному просторі Піднебесної та Внутрішній Монголії, істотно вплинула на музичне мистецтво та музично-педагогічну царину. З цих позицій заслуговує увагу дисертація О. Шпарик «Педагогічні ідеї Конфуція у культурно-історичному вимірі», котра продовжує дослідницьку лінію осмислення впливу традицій конфуціанства на китайську культуру [236].

Суттєво важливим для усвідомлення сенсу інтелектуально-духовного і художньої буття поліетнічного Китаю, є акцентуація вченими стійкого значення етнічних традиції його регіонів, обрядовості та ритуальності як поведінкового типу у суспільстві, домінування притаманних східній ментальності інтуїтивного та асоціативного мислення, відмінного від раціоналістичного типу, властивого західній ментальності [92].

Важливим джерелом розуміння метамодерних тенденцій у китайській культурі та художній свідомості, що є логічним розвитком інтенцій доби «реформ та відкритості», є розвідка П. та О. Креатових [106], присвячена взаємодії філософських та ідеологічних чинників у Піднебесній та кореляції духовної традиції конфуціанства з проявами глобалізму. Висвітлюючи процеси трансформації конфуціанства у постнеоконфуціанство, дослідники аргументують застосування його окремих версій під час кристалізації світоглядного й ціннісного наративів щодо формування сучасних філософських підстав громадської і мистецької думки у Китаї [106, с. 7].

У комплексі праць філософсько-культурологічного напрямку принципово значущими для усвідомлення специфіки кристалізації вокального професіоналізму у Піднебесній виявляються рефлексії актуальної проблематики діалогу культур, особливостей дихотомії Схід – Захід, котра за умов прояву тенденцій глобалізації і мультикультуралізму, набула гносеологічного статусу. Висвітлення цієї проблематики сприяє усвідомленню своєрідності та самоцінності різних культурно-цивілізаційних систем і картин світу з метою досягнення взаємопорозуміння. З розкриттям питань міжкультурної, міжетнічної комунікації, співдії «між фундаментальними культурно-ментальними парадигмами» [115, с.

22]), розглянутої у дихотомії «Схід – Захід», пов’язані фундаментальні філософсько-культурологічні концепції вітчизняних та зарубіжних вчених, (М. Беннета, Р. Бердвістла, А. Кримського, Ю. Кочубея, Дж. Купера, Е. Саїда, Т. Сарала), положення котрих відрефлексовані на сучасному етапі у монографіях, дисертаціях, окремих розвідках представниками новітньої генерації дослідників музичної культури і мистецтва Піднебесної [69; 115].

Проблема «Схід – Захід», що віддзеркалює сучасні інтелектуально-духовні процеси та визначає магістральні тенденції музичного розвитку, знаходить відбиття у наукових розвідках О. Берегової, С. Капранова, В. Кіктенко, Л. Матвєєвої, які увійшли до збірки «Схід і діалог цивілізацій», виданої інститутом сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАНУ [191].

Питання впливовості тенденції діалогізації у сучасних соціокультурних умовах «всесвітніх інтегративних процесів» порушує П. Герчанівська в ході історико-культурологічного аналізу взаємин Сходу і Заходу як антиномних цивілізаційних систем «з іманентними семантичними кодами, духовними традиціями, світоглядними орієнтирами і різною ментальністю» [47, с. 4–6]. Сутність діалогізації авторка аргументує взаємозближенням націй на принципах «усвідомлення єдності та різноманіття світу; визнання своєрідності й самоцінності культур, полівекторності характеру їх розвитку та толерантного ставлення до Іншого» [47, с. 6].

Широке висвітлення китаєзнавча проблематика у науковому дискурсі діалогістики набуває в літературознавчих та мистецтвознавчих дослідженнях, присвячених питанням специфіки літературно-поетичної сфери та мистецтва Сходу і Заходу, розглянутих в їх обумовленості ментальними і світоглядними настановами. У цьому плані привертають увагу праці Д. Наливайка [145], М. Фоки [204], у котрих здійснюється панорамне висвітлення та компаративний аналіз східної і західної літературних царин.

У контексті розгляду проблем вокальної творчості композиторів АРВМ, що тісно пов’язана з поетичним словом, символічними образами східної поезії,

принципово значущими є літературознавчі розвідки українських китаєзнавців Є. Мурашкевич [145], М. Фоки [204], Я. Шекери [235] та ін.

Компаративний аналіз літературної творчості Сходу і Заходу з метою виявлення імпліцитних смислів у художніх текстах (зокрема китайських та монгольських) та підтекстових планів у мистецькій сфері, з акцентуацією проявів імпліцитного у музиці, здійснює М. Фока [204, с. 312]. Особливо значущим є акцентуація М. Фокою принципової ролі підтекстів у китайській літературі і класичній поезії, утілених в образах-символах і образах-знаках світу природи, що є інформаційними носіями архетипічних значень, смислів, які увиразнюють і доповнюють художній зміст. За поетичними образами китайської пейзажної лірики автор бачить прихованість сакрально-релігійних мотивів дзен-буддизму (поезія Ван Вей) і даосизму (твори Лі Бо), які вказують шлях «досягнення духовного блаженства» [204, с. 312]. Автор розглядає процес дешифрування імпліцитних сенсів та емоцій, присутніх у символічній образності східних творів, детермінантом усвідомлення особливостей історії і культури окремих етносів Сходу, системи їх релігійних уявлень і менталітету, специфіки світовідчуття і бачення картини світу, що складають певні коди та індекси, які відкриють приховану істину універсального значення [там само].

Дослідницький вектор праць Я. Шекери [235] скерований на виявлення особливостей художньо-образного мислення давньокитайських поетів епохи Тан, досягнутого у комплексі їх світосприйняття. Авторка акцентує увагу на проявах почуттів у лірико-пейзажній сфері та багатоаспектності й асоціативності традиційних образів китайської поезії (води, гір, неба, опалих квітів та ін.), а також насиченості текстів алегоріями, котрі посилюють імпліцитні якості світу китайської поезії.

Для порозуміння вокального мистецтва Піднебесної? вагомим чинником екзистенції котрого є взаємодія музики і поетичного слова, принципову значущість має дисертація Є. Мурашкевич [145], присвячена процесам модернізації китайської ліричної поезії та кристалізації її жанрової парадигми на початку ХХ ст. у творчості Дай Ванш, Вень Ідо, Лю Баньнуна, Лю Дабая, Се Бінсін, Фен Чжі та ін. представників руху «четвертого травня» [145]. Стимулом

цих культуротворчих процесів Є. Мурашкевич вважає внутрішні (мовно-літературна реформа у Китаї) та зовнішні чинники (адаптація поетичних жанрових моделей Заходу), котрі позначилися на образно-семантичному, формотворчому рівнях поезії китайських авторів [145, с. 115]. Процеси модернізації поетичної сфери корелюють із формуванням у цей час жанрів китайської вокальної лірики, розвиток котрої вплинув на вокальну музику Внутрішньої Монголії та сприяв її збагаченню.

З наукових позицій сучасної філології та літературознавства у ході дослідження вокального мистецтва АРВМ особливу увагу привертає корпус праць українських філологів-китаєзнавців, серед яких Є. Гобова [51], І. Голубовська [54], Т. Демчук [62], С. Колодко [96], Н. Коломієць [98], Л. Пойнар [159], М. Шамшур [229] та ін. Співмірними у контексті розгляду духовно-ментальних, філософських детермінант вокального мистецтва та пошуку їх мовного утілення, є наукові розвідки Л. Пойнар, центральною віссю котрих є розкриття у структурі фразеологічних утворень аксіологічного змісту базових етичних концептів конфуціанства – смислотворних чинників «морального універсуму китайського етносу» [90, с. 114]. Зазначені концепти, позиційовані як складні ментальні комплекси, що функціують на рівнях художніх та філософських текстів, виявляються у фразеологізмах та виступають у синергії понятійного, образно-смыслового та аксіологічного складників [90, с. 114].

Плідність осягнення проблематики діалогу з традицією, що приймає форму діалогу культур, та розкривається у руслі комунікації «Схід – Захід» засвідчують музично-культурологічні та музикознавчі праці Ю. Азарової [15], Ден Цзякуна [69], Лі Міна [111–113], Лі Янлунь [115], Р. Локка [268], Лю Бінцян [123], Л. Майєра [270], В. Реді [171], О. Самойленко [175], І. Юдкіна [244], Ян Хон Луна (Yang Hon-Lun) [286] та ін.

Осмишуючи питання міжкультурної комунікації як чинник буття музичної культури, О. Самойленко, розглядає академічне музичне мистецтво як результат діалогу культур, адже «текст культури усвідомлюється як код, що передається між культурами у процесі діалогу» [175, с. 28].

Суттєвим доповненням до розробки проблем діалогу Схід – Захід у музикознавстві слугують дисертаційні праці, скеровані на вивчення історико-культурних аспектів такої взаємодії на матеріалі європейського і китайського мистецтва, а також китайсько-українських музичних зв'язків, досягнутих у художньо-творчому та особистісному аспектах. Серед таких робіт відмітимо докторську дисертацію Лю Бінцян «Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи» [123], кандидатські дисертації Сун Жуйлун «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.)» [184], Лі Яньлун «Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга» [115], Лі Міна («Оперне мистецтво Китаю та Європи у контексті взаємовідображень») [111], а також статтю цього ж автора («Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця ХVІІІ – першої половини ХХ ст.»).

У низці праць із висвітлення системних мистецько-культурних зв'язків Схід – Захід, конкретизованих дихотомією Україна – Китай, особливої уваги заслуговує дисертація Ван І, присвячена характеристиці діяльності українських педагогів академічного співу у КНР на поч. ХХІ ст., які «сприяли розвитку в цій країні досягнень української вокальної школи» [35, с. 136]. Висвітлені у роботі факти є взірцем інтенсифікації україно-китайської міжкультурної комунікації і творчої взаємодії, віддзеркаленої у сфері вокального мистецтва. Виняткову цінність цієї праці становить розгляд вокально-педагогічної діяльності у музично-освітніх закладах Піднебесної, у тому числі у Внутрішній Монголії, української вокалістки Е. Летягіної [155].

З питань розгляду семантичної взаємодії культурних систем Сходу і Заходу в музикознавстві представляє цінність дисертація Ден Цзякуня [69]. важливими позиціями у котрій для розбудови методології дослідження внутрішньомонгольського вокального мистецтва, є висвітлення україно-китайської музикологічної думки як взірця міжкультурного діалогу, а також аналітика питань музичного стилю і стилістики у концептуальному вимірі

діалогістики. У співставленні європейської та китайської музичних систем, (на матеріалі китайської та української духової музики), дослідник виявляє «баланс «західної» і «східної» культур як рівноваги тенденцій акультурації та інкультурації» у китайській музиці академічної традиції [69, с. 4].

Ґрунтовному вивченню взаємовпливу національних і світових традицій у китайській скрипковій музиці, розглянутій на основі творчості скрипаля і композитора Ма Сіцонґа в контексті діалогу «Схід – Захід», присвячена дисертація Лі Янлунь [115]. Важливим для розробки дисертаційної проблематики, є підкреслення автором актуалізації питань діалогу у дослідженні «локальних музичних культур Сходу та їх кореляції із західною парадигмою» [115, с. 22–23], формування національних і регіональних мистецьких явищ єврокультурної орієнтації.

Скерованість на вияв специфіки вокального мистецтва Внутрішньої Монголії, становлення і розвиток котрого детермінований історико-генетичними, етнонаціональними та ментальними чинниками, а також порозуміння засад вокальної творчості її презентантів у зв'язку із національно-фольклорними традиціями регіону (монгольською, ханською та ін.), потребувало звернення у роботі до етнонаціональної проблематики, науково-теоретичних напрацювань у сферах етнокультурології, етнології, етнопсихології та проблематики ментальності. Розкриття цих аспектів здійснено на підставі наукових положень праць А. Березіна [28], П. Герчанівської [49], І. Голубовської [54], С. Грици [58; 59], І. Кресіна [107], В. Личковах [121; 122], І. Ляшенка [128–130], І. Музиченко [144], О. Рафальського [166], М. Ржевської [167], М. Степико [183], І. Юдкіна [243], Lihui Yang [267], L. Romanucci-Ross [277]).

Осмислення статусу вокального мистецтва Внутрішньої Монголії у мистецько-культурному просторі КНР та визначення його регіональної специфіки детермінувало осмислення теоретико-методологічних засад культурної та музичної регіоніки. Розкриттю цього дослідницького вектору сприяло вивчення та узагальнення наукового досвіду вітчизняних та зарубіжних, у тому числі китайських вчених у сфері регіоніки, серед яких: О. Васюта [38], Я. Верменич [40], Г. Данканич [60], О. Кавунник [83], М. Калашник [85], Г. Карась [87], Б.

Кіндратюк [94], Л. Кияновська [83], А. Кравченко [103–105], А. Литвиненко [119], В. Личковах [121; 122], Т. Мартинюк [137; 138], Л. Микуланинець [141], В. Осадча [151–154], І. Польська [162], М. Ржевська [167], Р. Розенберг [168], В. Сумарокова [189], У Сюеюань [141], М. Черепанін [220], Л. Шевченко [230], В. Шульгіна [237], В. Щепакін [240], У Юнь [416].

З науковою сферою регіоніки тісно пов'язана проблематика етнічної та національної ментальності, експлікацію аспектів котрої здійснювали представники різних царин гуманітаристики – філософії, культурології, соціології, лінгвістики, мистецтвознавства (П. Бурд'є, В. Вундт, Т. Гетало [46], І. Голубовська [54], Р. Додонов [72], Л. Леві-Брюль, А. Лефавр, М. Пруст, І. Старовойт, Г. Стельмашук, Д. Полежаєв, О. Потебня, А. Швецова, В. Шинкарук, О. Усенко, Т. Уварова, К.Г. Юнг та ін.) [3].

У науковій сфері під ментальністю, що усвідомлюється як мета-поняття, що фіксує систему загальних процесів та явищ на соціокультурному рівні з урахуванням специфіки етнонаціонального мислення й світорозумінням окремих особистостей, розуміють «специфічний стиль світосприйняття, що відображає тривалий процес сумісного існування людей у схожих природньо-географічних та соціокультурних обставинах» [72, с. 6], вбачають «форму інтерпретації світу, розповсюджену у деякій спільноті, та виражену в її соціокультурних і мистецьких явищах, та розглядають як цілісність, важливим сегментом якої є тип мислення, соціальний досвід та інтереси, що належать до певного культурного розвитку» [46, с. 7].

У дискурсі музикології різні грані національно-ментальної проблематики та її музичне віддзеркалення досліджують Г. Джулай [71], В. Драганчук [73], О. Катрич [89], Ю. Ніколаєвська [150], О. Тарасова [195] та ін. За думкою Ю. Ніколаєвської, ментальні структури присутні «у свідомості суб'єктів» та відіграють суттєву роль у комунікативних процесах, набуваючи певної «схематизації». У зв'язку з цим, ідеї, образи, будучи віддзеркаленням системи уявлень про світ і людину, також формують певні поведнікові стереотипи» [150, с. 263]. У структурі музичної ментальності набуває значущості присутність «співіснуючих між собою загальнокультурних і музичних пластів духовності нації, етносу» [71].

Огляд наукових джерел з філософсько-естетичної, етнологічної та літературознавчої проблематики, питань культурного діалогу «Схід – Захід», розглянутих у різних дискурсах гуманітаристики, уможлиблює визнати широту контексту охопленої проблематики, її актуалізацію у науковому просторі та значущість для дослідження вокального мистецтва АРВМ. Розширення діапазону музикознавчих розвідок в аспекті діалогу «Схід – Захід» шляхом досягнення явищ внутрішньомонгольської вокальної музики, котрі раніше з окреслених позицій не висвітлювалися, є важливим завданням сучасного мистецтвознавства. Принципово значимим для з'ясування специфіки становлення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії в умовах складних соціоісторичних, геополітичних, культурних процесів та мистецьких впливів (європейських та азійських) є звернення до рефлексії взаємин Схід – Захід, що нині набуває семантичного значення в гуманітаристиці, досягається у контексті питань глобалізації, зазнає концептуалізацію як сфера міжетнічної, міжкультурної комунікації.

Екстраполяція напрацювань гуманітаристики у вивченні питань ментальності, етнопсихології на сферу дослідження вокального мистецтва АРВМ є плідною в аспекті порозуміння специфіки його функціонування та віддзеркалення в його бутті діалогічних процесів, проявів міжкультурної інтеграції, взаємовпливів і взаємодій різних ментальностей, етнічних і національних музичних свідомостей і художніх картин світу.

1.4. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії у музикознавчих рефлексіях

Контекст задекларованого дослідження потребує апелювання до широкого кола музикознавчих джерел, що охоплюють питання функціонування китайського, зокрема внутрішньомонгольського вокального мистецтва та пов'язаної з ним проблематики монгольської музичної культури, традиції котрої впливають на картину його музики АРВМ.

1.4.1. Музично-історичний вектор осмислення проблематики. Порозуміння історії становлення вокального мистецтва АРВМ як складової китайської музичної культури актуалізує звернення до проблематики філософії і естетики китайської музики, її історичних аспектів. У зв'язку з цим, у роботі актуалізується звернення до праць музично-естетичної та музично-історичної спрямованості, зокрема робіт Сю Хайлі («Історія китайської музичної естетики») [398], Ян Інлю «Історія давньої китайської музики» [484], масштабних, інформаційно насичених праць з історії китайської музики відомих китайських музикологів Бо Хе [295] і Ван Гуанзіна [301], Тянь Бянь, Шан Сун [409], котрі висвітлюють специфіку розвитку китайської музики у синхронії і діахронії культури, починаючи від найдавніших часів до сьогодення. Серед значущих досліджень історичного спрямування слід відзначити ґрунтовні праці Ван Юхе «Історія сучасної китайської музики» [315; 316], Цзюй Цихон «Сучасна китайська музика» [441], Чень Ліньцин «Сучасна музика Китаю» [473], а також Янь Чжоу «Стислий курс історії нової китайської музики» [485].

Важлива інформація з питань історії і культури автономного району Внутрішньої Монголії, з акцентуацією висвітлення його музичних традицій, зосереджена в енциклопедичній і словниковій літературі, зокрема у багатотомному виданні «Велика китайська енциклопедія» [321] та енциклопедичних словниках [383]. В історичному аспекті важливими для розкриття музичних традицій регіону є праці У Юейбіліг і Бегдугч «Коротка історія Внутрішньої Монголії» [415], Бі Ліге, Бай Ладу Гекі «Нарис історії Монголії» [297]. Важливі для роботи питання культури та монгольської етнічної ментальності висвітлені у працях Сюй Шимін, Йї Сонг («Внутрішньомонгольські звичаї») [401]. Розумінню релігійного та духовно-аксіологічного контексту культури і мистецтва АРВМ, зумовленого впливами з боку тибетського буддизму і шаманізму, сприяють праці Баохуей, Лю Цзяньчан («Уотайська буддійська музика династії Тан») [294] та ін.

Формуванню уявлень про мистецький світ Внутрішньої Монголії як культурного регіону з історично усталеними етнічними традиціями, стійким

комплексом фольклорних жанрів, співочих стилів, що зазнають переосмислення у професійній музиці, вокальній царині, сприяє звернення до джерел з проблем монгольської музичної культури і мистецтва. Суттєвим підґрунтям у розкритті цих питань слугує інформація, надана в оглядових працях з історії китайського мистецтва та монгольської культури. Питання генезису та історичного розвитку монгольської музичної культури і мистецтва (із характеристикою окремих стадій, репрезентативних феноменів), значущі у ході осмислення мистецько-художніх процесів в АРВМ та необхідні щодо усвідомлення етнокультурних та стильових засад музики регіону, порушуються, зокрема у «Музичному енциклопедичному словнику» під редакцією Мяо Тяньруй [380], дослідженнях Лі Юнфена, Фу Фенью, Делі Кікіга «Фундаментальні дослідження монгольської музичної культури» [363]. Ці значущі аспекти зазнали висвітлення у ґрунтовних працях Сюй Шиміна та Йї Сонг [401], Ніу Іна («Дослідження розвитку монгольської традиційної музичної культури») [382]. Опорою у розкритті сучасного стану монгольської музичної культури слугують праці Боте Лету («Плюралістична структура і положення сучасної монгольської музичної культури») [296] та Тянь Сяоцзюня («Сучасна монгольська музична культура Західної Внутрішньої Монголії») [410].

Створенню панорамних уявлень про монгольську музичну картину світу, особливості художнього буття монгольської музики, її стильову і жанрову своєрідність, специфіку ладоорганізації і мелосну сприяють фундаментальні дослідження У Ланьцзе («Історія монгольської музики») [413], Ху Геджиле Ту («Історія монгольської музики») [427], а також розвідки Ду Ясюна («Короткий курс музики китайських меншин») [337] та Фен Гуаньюя («Історія музики меншин Китаю») [421].

Зауважимо, що тривалий період мистецькі традиції і музичні здобутки етнічних меншин і груп Китаю, передусім монгольської, розповсюджені на теренах АРВМ, не отримали ґрунтовного вивчення у музикологічному дискурсі. Питання музичної культури і мистецтва АРВМ почали досліджуватися з кінця 1970-х рр., після утвердження у КНР вектору на «реформи та відкритість». За цих

умов, зазначені вище гостро актуальні аспекти знаходяться нині на стадії розробки, відрефлексовані у нечисленних працях (Тінь Сяоцзюнь), та не набули вичерпного цілісного дослідження.

Зростання дослідницького інтересу до проблематики китайського вокального мистецтва та поява значного масиву праць з питань історії розвитку, жанрових явищ та індивідуально-творчих надбань вокальної музики Піднебесної починається у ХХІ ст. Активність вивченні вокальної сфери була зумовлена посиленням уваги у мистецьких колах Китаю до європейської академічної традиції, стилістики бельканто та корелювалася новими викликами часу і ідеями китайської культури.

Системне дослідження специфіки функціонування і розвитку вокального мистецтва в автономному районі Внутрішня Монголія з акцентом на вивченні вокально-академічної сфери у комплексі репрезентативних явищ авторської та виконавської творчості, а також вокальної педагогіки не виявлено. Наукові підвалини осмислення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як вагомої складової музично-культурного ландшафту Піднебесної в китайській музикології формують праці Чжан Цзяна («Вивчення історії і сучасного положення вокального мистецтва у Внутрішній Монголії») [454]. В цій праці частково надається важлива фактологічна інформація, проте не містить ґрунтовних узагальнень та системної аналітики.

Поодинокі праці присвячені окремим фактам буття вокально-академічної сфери (передусім історичним, жанровим тощо). У більшості наявних розвідок увага зосереджується на життєтворчості музикантів даного регіону – композиторів, виконавців, а також вокальних педагогів, загальному огляду їх творчої діяльності та дескрипції мистецького доробку, характеристиці жанрових явищ та окремих взірців вокальної музики.

Маловивченою цариною й досі залишається низка питань мистецького буття вокальної музики ВМ у дихотоміях «професійне – етнотрадиційне», «регіональне – національне», «особливе загальне», актуальних в умовах мультикультуральних та полілогічних культурних процесів. У контексті вивчення

вокального мистецтва АРВМ недостатньо осмисленими постають аспекти обрання художньо виправданих форм і методів інтеграції різних стилістик, зокрема професійної вокальної композиції зі інтонаційно-жанровими явищами монгольського фольклору, виконавських взірців академічного вокалу та етнотрадиційної практики, заснованої на монгольській стилістиці, із врахуванням специфіки вербальної монгольської мови та характеру інтонаційного мовлення.

Затребуваним залишається й заглиблення в історичні реалії та узагальнення сучасних тенденцій функціонування вокального мистецтва АРВМ. Залучення фактологічних матеріалів, музичних текстів мають виключну наукову цінність і теоретичну значущість задля усвідомлення подій та явищ художнього буття вокального мистецтва ВМ та можливості узагальнення досвіду творчості в академічній вокальній сфері регіону в динаміці його історичної еволюції.

1.4.2. Музично-теоретичний ракурс осягнення проблематики. У жанровому вимірі дослідницька увага сфокусується на царині китайської художньої пісні та її регіональних модифікаціях, розглядається в історичному, теоретико-жанровому, композиційному, виконавському та методико-педагогічному аспектах, а також у контексті творчої діяльності певних композиторів. Розкриття особливостей вокальної сфери мистецтва Піднебесної виявляється у дослідженнях систем музичної, зокрема вокальної освіти. Означена ситуація сприяла появі значного корпусу праць, що дозволило сформуванню ґрунтовне науково-теоретичне підґрунтя для наукових розвідок з питань внутрішньомонгольського вокального мистецтва.

Розв'язанню заявленої проблематики та формуванню теоретико-методологічних засад дослідження вокального мистецтва Внутрішньої Монголії сприяє звернення до кола фундаментальних музикознавчих досліджень із питань історичного, теоретичного та виконавського музикознавства та етномузикології. У контексті дослідження набуває значення звернення до теоретичних праць з питань музичного стилю і жанру, музичної мови і смислоутворення в музиці, що розглядаються у працях О. Дерев'янченко [70], О. Заверухи [77], О. Зав'ялової [84], В. Іонова [91], О. Катрич [89], О. Козаренка [99], О. Коменди [101], О. Лігус

[109], Ю. Лошкова [85], Ма Вей [131], І. Польської [164; 256], Б. Сюті [192], Чжан Тін [451], Чжоу Ї [225; 226], L. Meyer [270].

Особливо значущим для вирішення проблемного поля є застосування в роботі корпусу праць з питань музичної ментальності, що розглядаються у працях В. Драганчук [73], І. Цурканенко [218], а також досліджень концептосфери національного стилю і стилістики, представлених в дискурсі музикології працями вітчизняних і зарубіжних вчених, серед яких Е. Алімова [16], Г. Арутнян [21], Ван Сіге [219], Ван Те [37], Л. Корній [102], І. Ляшенко [128–130], С. Тишко [197].

Аналітика питань вокального мистецтва зумовила звернення до проблематики філософії та психології музики, музичної культурології, музичної інтерпретації, розкриті у працях В. Батанова [25], Ж. Дедусенко [61], О. Маркова [136], Ю. Ніколаєвської [149; 150], С. Павлишин [158], І. Романюк [169], О. Самойленко [174; 175], Л. Тарапати-Більченко [194], Хань Чунена [428], Н. Харнонкурт [210], А. Хуторської [213], Ю. Чекана [219], С. Dahlhaus [250; 251], Z. Lissa [265], Ramadani [278], R. Wetzel [283], J. Wierszyłowski [284]);

1.4.3. Проблеми вокальної творчості і виконавства і педагогіки. Дослідження професійних засад вокального мистецтва регіону Внутрішня Монголія, з акцентом на кристалізації академічних традицій, передбачає спірання у роботі на корпус наукових джерел з питань теорії, історії і практики вокально-академічного мистецтва, осмислення європейської традиції *bel canto*, специфіки явища «китайського *belcanto*» та його регіональних модифікацій, формування котрих відбулося внаслідок інтеграційних процесів та діалогічних перетинів у китайській культурі ХХ ст.

Підвалини порозуміння вокального простору Внутрішньої Монголії складають теоретичні розвідки, у яких розкриваються історичні та теоретичні аспекти вивчення європейського та китайського академічного вокального мистецтва. У зв'язку з цим, вагомим теоретичним підґрунтям у роботі стали спеціальні дослідження українських та зарубіжних науковців у сфері академічного вокального мистецтва, пов'язані із поліракурсним осягненням проблематики вокальної творчості, виконавства та педагогіки. Так, плідним у

контексті роботи є звернення до ґрунтовних досліджень В. Антонюк [17–19], Б. Гнидь [50], Л. Гринь [57], В. Кавун [82], О. Стахевича [177–181], О. Шуляр [239] в аспектах теорії та історії вокального мистецтва та особливостей екзистенції національних вокальних шкіл. Доцільним є висвітлення специфіки мистецької взаємодії європейських вокальних шкіл, розглянутої у праці Г. Гаценко, Н. Ковмір, В. Юрчук [45], у котрій доводиться слухна думку щодо семантичного впливу на світову та українську вокальну практику італійської вокальної школи, позиційована як еталонна, узагальнювальна та загальноєвропейська.

Теоретико-методологічним базисом осмислення вокального мистецтва європейської традиції, розглянутого китайськими авторами в історичному, теоретичному, методико-педагогічному вимірах, слугують роботи Лю Сінсун, Лю Чженфу («Історія європейської вокальної музики») [370], Ши Вейчжен («Основи вокальної музики») [475], Шень Сян («Система викладання академічного співу») [477].

Розкриттю питань функціонування вокального мистецтва у національному художньому просторі Китаї, розгляду його сутності і специфіки, динаміки історичного розвитку та узагальненню творчих досягнень провідних етапів присвячені роботи Го Цзяньмін, Чжао Шилань («Деякі зміни у взаємовідносинах «свого» і «чужого» у китайському національному вокальному мистецтві за останні 60 років») [327], Лі Сяоер. («Національне мистецтво вокального співу») Сюй Дунгуан («Національна вокальна музика») [347], Сін Яньцин («Культурне дослідження національного вокального мистецтва») [389], Чжоу Сяоянь («Історія розвитку китайського вокального мистецтва») [466].

Для розбудови теоретичних положень пропонованої дисертації та розкриття специфіки формування академічного вокального мистецтва Внутрішньої Монголії важливими є дослідження питань історії та теорії *bel canto*, специфіки його становлення у китайській музичній культурі та на теренах АРВМ. Основою усвідомлення естетичних засад і художніх властивостей європейського стилю *bel canto* слугують слугують праці О. Стахевича («Традиції *bel canto* у німецькій вокальній школі XIX ст.») [180], Л. Тоцької («Вокально-виконавський стиль «*bel*

canto»: історико-теоретичний аспект») [197] та ін. українських вчених. Із вищезгаданими розвідками українських вчених кореспондують дослідження китайських музикологів, спрямовані на висвітлення характеру засвоєння стилю *bel canto* в мистецтві Піднебесної, аспектах його «китаїзації», впровадження в освітній і виконавській сферах та адаптації у практиці АРВМ.

Окремої уваги заслуговують праці, спрямовані на засвоєння у китайському мистецькому просторі принципів *bel canto*, шляхів його історичного становлення та адаптації у національній системі співу Китаю, здійснення компаративного аналізу європейської та китайської моделей вокалізації, а також утворення феномену китайського *bel canto*. Ці важливі питання осмислені у розвідках Лі Ні На («Дослідження сучасного викладання *bel canto* з точки зору традиційної китайської теорії вокальної музики») [345], Лу Руминг («Про формування *bel canto* та його розвиток у Китаї») [366], Лю Гуйчжень («Про китайську національну вокальну школу і китаїзацію *bel canto*») [367], Тянь Цзе («Порівняльне дослідження бельканто і національного співу») [411], Чжан Цзянь («Розвиток *bel canto* у сучасному Китаї») [454].

Значний науковий інтерес становлять регіональні відмінності стильових репрезентацій вокальної школи Китаю та їх співвідношення зі національними мистецькими традиціями. Окремі аспекти регіональних стилів, розповсюджені у сучасній естрадно-вокальній музиці Китаю порушуються у працях А. Бойко [29-31], Дун Сяо Мін [339], Лінь Лінь [343], Мао Хун [378], Сін Шо [387], Цай Цзянь Дун [437], Чжен Кай [464] та ін. Осягаючи проблему екзистенції естрадно-вокальної сфери у китайському музичному мистецтві, А. Бойко вказує на сформованість у ній стилів з етнічною складовою, зокрема китайського (що позиціонується як мандарин-поп), тибетського, сінцзянського (або синцзян-уйгурський). В ході дослідження акцентується наявність регіональних стилів, зокрема північно-західного, назва якого вказує на територіально-географічну специфікацію у стильовій систематиці музики [29, с. 55]. В якості однієї зі стильових домінант сучасної популярно-вокальної музики авторка виокремлює класичний кросовер, специфіка якого та його вплив на вокальне виконавство

висвітлені у працях Кан Вея («Роздуми про класичний кросовер») [340], Хе Чунь Ляна («Вплив класичного кросоверу на сучасне китайське вокальне мистецтво») [431], Янь Чжао («Роздуми про феномен класичний кросовер») [485].

Набуває значення висвітлення виконавських та педагогічних граней буття академічної вокальної музики, питань розвитку вокальної майстерності, розкриті у різножанрових трудах представників різних світових музикознавчих шкіл, зокрема таких авторів, як Ву Ву [323], Н. Гребенюк [56], А. Дуда [74], Д. Євтушенко [75], О. Єрошенко [76], О. Заверуха [77], О. Зав'ялова [84], І. Колодуб [97], А. Кулієва [108], Дж. Ламперті (G. Lamperti) [263], Т. Мадишева [132–134], М. Микиша [140], О. Оганезова-Григоренко [156], Т. Самая [173], Хань Кай [206], І. Цебрій [214], Чжан Сяохао [222], Чжау Лі [223], Чжоу Ї [226; 227], Ці Мінвей [216], М. Elliott [254], S.Emmons [255], S.Sandford [279].

Теоретико-методологічної значущості для розкриття задекларованого проблемного поля роботи, є праці з висвітлення жанрово-стильової аспектів вокального мистецтва, передусім камерного. Вагомими у цьому контексті є наукові розробки українських науковців у камерно-вокальній жанровій сфері, зокрема праці Н. Говорухіної [52], Н. Харандюк [207], дослідження О. Лісової («Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної творчості: до проблеми виконавського розуміння») [114], О. Литвинової («Камерно-вокальний цикл як різновид жанру») [120], Л. Ніколаєвої «Вірш з музикою» як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах» [147], «Камерна вокально-інструментальна музика в аспекті проблем термінології») [148].

Досліджуючи камерно-вокальну сферу музики у вимірах діалогістики, Н. Харандюк [207] зосереджує наукову увагу на діалозі як провідному принципі жанроутворення і формі буття камерно-вокального твору. Авторка розглядає множинність діалогічних проявів у взірцях вокальної музики (в єдності теоретичних студій та практичних реалізації) та вбачає провідними рівнями таких перетинів ансамблево-комунікативний персоналістичний, що висвітлює характер кореляції між учасниками процесу (співак/вокаліст – інструменталіст/піаніст); темброво-виконавський, котрий віддзеркалює співвідношення провідних

виконавських партій (вокальної– інструментальної), музично-вербальний та мовний (оригінал – переклад).

Особливого значення набуває осмислення праць, присвячених аналітиці китайської камерно-вокальної музики, розкриттю її композиційно-драматургічних особливостей, жанрової специфіки, національної стилістики, а також композиторських інтерпретацій. У цьому контексті теоретичним фундаментом слугують дослідження Лю І. («Камерно-вокальні твори Інь Циня» [125], «Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема» [124], Ден Кай Юана «Особливості національної стилістики в камерно-вокальній музиці китайських композиторів» [68]).

У дисертаційній роботі та окремих статтях Чжоу Ї. вокальне мистецтво КНР розглянуто як систему, конститутивним чинником котрої позначено мову, що відбиває специфіку етнонаціонального мислення, є уособленням національної картини світу та впливає на характер музичної інтонації, віддзеркалюється, зокрема у фольклорній пісенній традиції, детермінує її комунікативно-семантичні, синтаксичні та ін. властивості [226]. Авторка доходить твердження, що сучасні мистецькі інтеграційні процеси, що сприяють уніфікації музичного мислення, спричиняють трансформацію виконавської практики і системи вокальної освіти у КНР за умов співіснування різних (світової та національної) музично-мовних комунікативних систем і традицій співу. Запропоноване поняття індивідуального вокального стилю.

У низці праць з вокально-виконавської проблематики привертають увагу дисертаційні дослідження китайських вчених, зокрема Ву Гуолінга «Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX ст.» [44], Ван Дуаньгуй «Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики Китаю та України». Усвідомленню специфіки вокального мистецтва Китаю сприяє осмислення положень дисертації Ван Дуаньгуя, присвяченої дослідженню мелосу як парадигми вокального мистецтва та особливого типу мислення – вокального [34]. Досліджуючи корпус зразків української та китайської вокальної музики на засадах компаративістики, автор акцентує увагу

на множинності форм екзистенції мелосу у «ландшафті» вокальної музики в історико-культурній синхронії сьогодення та вважає цю складову стабільним компонентом глобалізованого часопростору [34]. Розглядаючи інтегративні властивості мелосу китайської і слов'янської мистецьких традицій в їх єдності як мультикультурний феномен, вчений доходить висновку про спорідненість «ліричного Всесвіту» вокальних жанрів означених музичних традицій через спільність предмета відображення – ставлення людини до реальності як Краси, що увиразнює духовні сутності світу (Бог, Природа, Любов) [34, с.170].

Іманентну особливість українського та китайського типів вокального мелосу науковець вбачає у відмінності «засобів мистецького віддзеркалення ідеї Краси в музиці через загальну систему національно характерних інтонацій», антиномій «семіотичних механізмів смислоутворення мелосу вокальних жанрів та способів текстової побудови духовного повідомлення...» [34, с. 170]. Концентрацією проінтонованої «ментальності національної психології душі» у вокальному мелосі дослідник вважає синтаксис (вербальний чинник), а також музичну мову, зокрема її звуковисотність та інтонаційно-ладову організацію [там само]. Константно-стабільним та універсальним чинником для сприйняття музики як мови вокального повідомлення (поза відмінності національно-мовної вербальної комунікації) автор визначає духовно-аксіологічний сенс утіленої інтонаційними засобами музично-художньої інформації [34].

Значну роль в усвідомленні вокальної музики, специфіки вокальної творчості композиторів Китаю та АРВМ відіграє звернення до проблематики китайської художньої пісні, що представлена численними версіями та регіональними модифікаціями (зокрема внутрішньомонгольською) та усебічно відрефлексована у музично-теоретичній думці. Осмисленню екзистенції цього жанру, що відіграє виключну роль у китайській музичній культурі, має смислотворне значення для вокального мистецтва її регіонів і одним з центральних у сфері авторської та виконавської творчості митців КНР та регіону Внутрішня Монголія, присячена масштабна й тематично розгалужена дослідницька література. Наукові підходи до осягнення видової специфіки,

інтонаційної генези жанру сформовані у дослідженнях китайських, у тому числі внутрішньомонгольських музикологів, серед яких: Ван Шичжан [314], Ван Чень, Ван Ян [317], Ван Янься [318], Вен Сяо Нін [322], Гун Сінь [329], Ден Вей [331], Лі Дзин [350], Ло Іфен [365], Сяо Сяоянь [403], Сяо Мей [405], Тан Хуіся [407], Фень Гуанюй [422], Хао Цзяньхун [429], Хе Сінь [430], Ху Тяньхун [432], Цзінь Лейсінь [440], Цзя Чжун [442], Хао Цзяньхун [429], Чжу Фенюй [469], Юе Лі [481], Ян Дзін [483] та ін.

У множинності дослідницьких ракурсів аналітики китайської художньої пісні, можливо узагальнити наступні лінії осягнення жанру: мистецько-художню (Лю На, Чень Яннань та ін.); естетичну (Ван Хучінь), соціоісторичну та національно-культурну (Лю Сюйнань, Чжоу Веймін, Юй Сінь) в аспекті розриття культурних детермінант, соціальних цинників та національної специфіки жанру; історико-жанрову; жанрово-генетичну (Чень Яньань); образно-тематичну (сфокусовану на розкритті базових тематичних концептах, передусім пантеїстичному та патріотичному); індивідуально-стильову (Вен Сяо Нін, Сун Ліпін); теоретичну (жанрово-аналітичну, мовнолексичну, з визначенням окремих маркерів жанрової поетики, взаємодії музично-мовної і вербальної складових); структурно-жанрову (із висвітленням кореляції вокальної та інструментальної складових); виконавсько-інтерпретаційну; музично-педагогічну тощо.

На сучасному етапі історико-художнього розвитку цілісному науковому осягненню китайської художньої пісні як жанру у системі камерно-вокальної музики та розробці історико-теоретичної концепції цього мистецького різновиду присвячена дисертація У Хунюань [200]. Здійснюючи системний розгляд художньої пісні на засадах розуміння ментальних основ художнього мислення, вчений окреслює специфічні риси, властиві китайській художній пісні як національному феномену, котрий акумулює у собі певну «європейську матрицю», творчо переосмислену і розвинуту на національно-стильовому підґрунті та формується у контексті тенденцій «європеїзації китайської культури» [200, с.3]. Дослідник позиціонує китайську художню пісню як символ національної культури та вираження основ етнічної ментальності на рівнях «тем і образів,

естетичних категорій і картини світу, що століттями затверджувалися у класичній китайській поезії» [200, с. 12–13] та експікує як камерно-вокальний жанр, котрий узагальнив риси національної ментальності на засадах «синтезу традицій філософсько-естетичних концепцій минулого, народної музики, поетичного класицизму і новаторства музичного романтизму ХХ» [200, с. 13–14].

Звертає увагу у дослідженнях вокальної сфери акцентування питань статусу художніх пісень у китайській культурі, розкриття особливостей музичного утілення поезії в доробку провідних китайських композиторів, здійснення стилістичної аналітики окремих творів. Окреслені проблемні аспекти порушують у своїх працях Го Кецяня, Сяо Юмей, Ян Шумінь та ін.

Вокально-виконавські аспекти у вивченні китайської художньої пісні в єдності із висвітленням художньо-стильових особливостей взірців цього жанру періоду його становлення ілюструють праці Гун Лінь («Загальний огляд і дослідження вокально-виконавської репрезентації китайських художніх пісень у 20–40-х рр.» ХХ ст.) [328], Гун Сінь («Дослідження художніх особливостей і практики вокального виконання художніх пісень на стародавні поетичні тексти в Китаї у 20–40-ті роки ХХ ст.») [329].

Важливим дослідницьким напрямом розвідок китайських вчених у музикологічному дискурсі виявляється осягнення композиторської творчості у жанровій сфері художньої пісні, а також створення художніх пісень у монгольському стилі. Цей дослідницький напрям зосереджено на вивченні стилістичних ознак художньої пісні у творчості окремих композиторів та аналітиці окремих творів у даному жанрі. Відзначимо у даному аспекті теоретичні розвідки Ван Лея [305], Лі Лі [324], Лі Цзиня [350], Цай Цзя [436], Цуй Фенчуна [445], Чжао Цзюньчєня [462] та ін.

Змістовним аспектом теоретичного розгляду виявляється пошук нових підходів до аналізу індивідуальної стилістики вокальної музики митців ВМ, скерованість на висвітлення особливостей кореляції фольклорного і авторського первнів у творах та впровадження естетико-художніх засад степового музичного стилю, актуального для сучасної композиторської творчості митців регіону у

пісенному жанрі. Окреслені питання порушується у розвідках Цзя Чжун («Аналіз впливу народних пісень Шаньсі і Шеньсі на створення пісень у Західній Внутрішній Монголії») [442], Цзинь Лейсиня («Створення і виконання пісень у монгольському стилі») [440], що виявляє комплексний креативний підхід до розгляду проблематики, враховує композиторські та виконавські аспекти.

У цьому контексті заслуговують увагу аналітичні праці Цюй Юнсіня [447] та Вана [298], скеровані на висвітлення стильової специфіки художніх пісень китайського композитора Чжао Юаньженя. Цінним джерелом порозуміння вокальної творчості митців Внутрішньої Монголії в жанрі художньої пісні є теоретичні розвідки Ван Лея («Художні особливості та співоча інтерпретація вокальних творів Лі Шисяна») [305], Ши Юнцина («Створення нових пісень у степовому стилі на основі національних традицій») [476], присвячені аналізу художніх особливостей пісень Лі Шисяна, написаних у степовому стилі, а також праці Лі Цзиня («Аналіз деяких художніх пісень Хуан Цзи») [350].

Цікаві спостереження щодо пісенної творчості композитора та музиколога Лі Шисяна містяться у праці Цай Цзя («Використання мелодій у вокальній музиці (на прикладі вокальних творів Лі Шисяна)») [436]. Дослідницька увага вченого сфокусована на визначення художніх особливостей вокальних творів Лі Шисяна з ознаками степового стилю, та виявлення специфіки використання в їх музичному тексті народного мелосу.

Осмисленню творчості Алатен Оле – одного з корифеїв музики Внутрішньої Монголії присвячені розвідки Цуй Фенчуна («Музична краса пісні «Мій прекрасний луг») [445], Чжао Цзюньчєня («Чудовий монгольський композитор Алатен Оле») [462] та Лі Лі («Стиль вокальної музики Алатенг Оле і аналіз співу») [342]. Скерованість на розкриття художніх властивостей та виконавську інтерпретацію вокальних творів Алатен Оле демонструють розвідки Ван Лея [305].

1.4.4. Етномузикологічний вектор експлікації питань внутрішньомонгольського мистецтва. Порозумінню специфіки функціонування вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як явища музичного мистецтва та складової національного музично-художнього і культурного простору Китаю

сприяють передусім теоретичні праці з фундаментальних питань історичного та теоретичного музикознавства. Методологічного значення у контексті питань етногенезису та фольклорних засад вокального мистецтва Внутрішньої Монголії, його зв'язків з монгольською і ханською етнічними традиціями, набуває звернення у межах музикознавчого дискурсу до сфері етномузикології, що постає методом етнокультурологічних та музикознавчих досліджень, та охоплює різноманітну проблематику, виявляючи міждисциплінарні зв'язки з іншими сферами гуманітаристики (історією, філософією, регіонікою, етнологією, етнокультурологією, етнопсихологією, мистецтвознавством тощо). Окреслена широта етномузикологічних студій і та міжпредметних зв'язків у наведеному неповному переліку підкреслює значний масштаб узагальнення та глибину осягнення загальної проблеми. Авторитетний дослідник У Годун в ході осмислення проблем китайського фольклору підкреслює парадигмальну значущість етномузикології для усвідомлення музики як форми культури та вважає доцільним спиратися на базові ідеї цього наукового знання для розуміння специфіки музичного мистецтва [412].

Зазначений вектор зумовлює опору на комплексну методику етномистецтвознавчого аналізу феноменів культури, запропоновану І. Юдкіним [243] та застосування комплексу методів, серед яких найефективнішими, за цим дослідником, є компаративні та дескриптивні. Перші з них передбачають виявлення сутності художніх явищ через зіставлення/порівняння їх «відмінностей у просторі та часі з метою реконструювання шляхів розвитку», а також розкриття стильової специфіки. Другі – спрямованість на пряме показування, опис та експлікацію емпіричних даних [243, с. 97-98].

Усвідомленню сутності і специфіки вокального мистецтва Внутрішньої Монголії, стильовим підґрунтям котрого є монгольська етнічна музика, сприяє залучення у дисертації у межах музикознавчого дискурсу досліджень монгольської музичної культури, розповсюдженої на теренах АРВМ, осмислення її традицій, архетипів і символів, музичних явищ. Залучення етномузикологічних праць у розробку положено роботи вмотивовано значущістю у регіоні фольклорних традицій

(монгольської, ханської) та віддзеркалення у творчості митців АРВМ монгольської етностилістики, народнопісенних жанрів як вираження духовно-аксіологічних основ монгольського етносу. Фокусом етномузикологічного розгляду постають проблеми історичного буття, сутності і специфіки традиційної музики, розглянутої у міжкультурних та міжетнічних зв'язках, в аспекті кореляції з філософією та релігією, народними звичаями, традиціями і обрядами, питання фольклорного тексту, регіонального стилю, фольклорних жанрів, структурних, мовнолексичних та часових особливостей народного мелосу.

Розмаїття питань теоретико-методологічної, естетичної, історичної та ін. спрямованості порушують у своїх ґрунтовних етномузикознавчих працях китайські вчені У Годун («Вступ в етномузикологію») [412], Цзянь Цзяньсін («Принципи і методи усної музичної традиції») [444], Сяо Мей («Відкрийте для себе народну музику») [406], Сун Шенгуй («Теорія мистецтва і огляд журналу «Етнічна музика») [395], Хуан Юньчжен («Час і простір народних пісень») [434]. Загальну етномузикознавчу картину доповнюють розвідки Ван Руї, Лі Шисяна, Лі Юнфена, Чен Ронгда, Хуа Вей та Лу Бін, Сюй Шіміна та Йї Сонг Цзянь, Фу Фенью, Делі Кікіга, У Юня, Тао Лі та ін.

Суттєвою опорою в роботі постають також етномузикологічні дослідження українських (С. Грици [58; 59], В. Осадчої [151–154] та ін.) та західноєвропейських вчених (В. Nettl [272], А. Czekanowska [248] та ін.).

Осягнення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії потребує висвітлення особливостей провідної для регіону – монгольської фольклорної традиції, яка вплинула на професійну вокальну сферу, формування регіональної композиторської школи та стала джерелом авторської творчості. Розкриттю світу монгольського народнопісенного мистецтва присвячені розвідки Лі Шисяна [354–360], Люй Хунцзю («Дослідження монгольських народнопісенних стилів») [374], Мяо Цзиньхая [379], Рен Ліцзюна («Про форму монгольських народних пісень в Ордосі») [384], Сюе Хуана («Аналіз пісень корінних народів Внутрішньої Монголії») [402], У Юнь, Тао Лі («Про монгольське співоче мистецтво») [416], Чжао Хунроу («Національні монгольські народні пісні») [460].

Поширена у китайській етномузикології проблема створення механізму наслідування монгольської традиційної музики як основи формування мистецького явища «степової музичної школи» і музичного стилю з монгольськими етнічними характеристиками, зазнала висвітлення у роботах Лю Сяовень («Джерело наслідування етнічної музики та плідна основа розвитку степової музики») [371], Лі Янна («Створення механізму наслідування специфіки монгольської традиційної музики») [364]. Спільним модусом даних праць є акцентування питань збереження – наслідування – трансляції народного мелосу та векторів його композиторської інтерпретації індивідуально-стильових контекстах авторської творчості.

Представлені роботи виявляють різні грані екзистенції монгольської народнопісенної традиції та шляхи її змістовного та формального осягнення. Враховуючи їх семантику, ці праці можливо диференціювати за загально-оглядовим, художньо-естетичним, жанровим, структурно-аналітичним, мелодико-інтонаційним, етностильовим та регіонально-виконавським тощо за напрямками. Так, Мяо Цзиньхай акцентує увагу на висвітленні особливостей традиційних народних пісень різних монгольських народів [379]. Загальний огляд монгольських народних пісень як явища здійснює у своїй праці Чжао Хунроу [460]. Грунтуючись на обширний етнорегіональний матеріал, Рен Ліцзюнь надає структурну і жанрово-типологічну характеристику монгольських пісень, розповсюджених у місцевості Ордос («Про форму монгольських народних пісень в Ордосі») [384]. Сильовий ракурс розгляду монгольського мелосу запропоновано у роботі Люй Хунцзю «Дослідження монгольських народнопісенних стилів» [374].

Особливе значення для розбудови концепції роботі набуває звернення до теоретичних праць з вивчення монгольського мелосу, його інтонаційної та просторово-часової звукоорганізації та впливу на стильові процеси музичного мистецтва регіону. Ґрунтовну аналітику мелосфери монгольських пастуших пісень, розповсюджених на теренах АРВМ, з осягненням їх структурних та інтонаційно-ритмічних властивостей, специфіки орнаментики здійснює Чаолу («Дослідження головної монгольської мелодії пастуших пісень») [448]. В руслі

зазначеної проблематики увагу заслуговують праці Лі Шаньцзюня («Монгольська протяжна мелодія-песня») [353], а також Бао Далхан, Уюнь Таолі [291], присвячені висвітленню мовних закономірностей монгольської тривалої мелодії як ментального маркера та одного із символів монгольської музичної культури.

У контексті китайської етномузикології засадничими для сучасної наукової думки у питаннях експлікації монгольських народнопісенних традицій є дослідження композитора, теоретика музики, вченого-етномузиколога та видатного діяча внутрішньомонгольської музичної культури Лі Шисяна, характер полідіяльності котрого є свідченням проявів особистісного універсалізму. Серед численних досліджень Лі Шисяна особливо значущими для розкриття етнокультурного підґрунтя та регіональної специфіки вокального мистецтва Внутрішньої Монголії є праці: «Вступ у монгольські народні пісні з тривалими мелодіями» [355], «Аналіз ладових особливостей мелосу протяжних монгольських народних пісень» [354], «Дослідження монгольських народних пісень з коротким мелосом» [357], «Степ поширюється у витонченій мелодії-постскриптумі» [360].

Згадані роботи суттєво доповнюють стале розуміння етнохарактерної специфіки монгольської народної музики, що є однією із поширених серед музичних традицій численних етнічних груп АРВМ. В силу значущості цих розвідок для усвідомлення стилістики монгольської музики, її впливу на індивідуально-стильову систему творчості самого Лі Шисяна та ін. митців, які утілюють естетику степової музичної школи, вони заслуговують особливої уваги та окремого висвітлення.

Коментуючі положення названих праць, осмислення котрих може скласти окреме дослідження, зауважимо, що наукові студіювання Лі Шисяна як митця і авторитетного музиколога, присвячені вивченню жанрово-стильової, інтонаційно-ладової самотності, структурних особливостей монгольських народних пісень, широко презентованих у художньому просторі АРВМ, розкриттю їх мелосу, просторово-часових параметрів. Теоретичні роботи Лі Шисяна збагачують систему сучасних наукових уявлень про монгольські народні пісні як інтонаційне утілення монгольського образу світу. Автор системно розробляє питання

мелотипології монгольських пісень, розглянутих у двох їх видових (зокрема просторово-часових) іпостасях (з «коротким» і «тривалим» мелосом), що стають стильовою основою композиторської творчості презентантів «степової музичної школи», до кола якої належить і сам Лі Шисян.

Отже, підводячи підсумки історіографічного аналізу корпусу наукових джерел із заявленої проблематики, можна зробити наступні висновки.

Здійснений огляд науково-теоретичної літератури з проблем вокального мистецтва Внутрішньої Монголії засвідчує актуальність порушеної проблематики у сучасній музикології та наявність нечисленних досліджень (передусім магістерських розвідок) і публікацій, котрі лише частково висвітлюють окремих грані вокального мистецтва АВВМ, та відсутність цілісного дослідження цього феномена у контексті розвитку китайського музичного мистецтва з висвітленням інтегральних властивостей і характеристик, зокрема жанрових та стильових.

Огляд теоретичних джерел виявив заглибленість наукової думки у питання національної ментальності та розширення її дослідницького поля у музикознавчому дискурсі. Утім, у розглянутому корпусі праць виявлено лише часткове охоплення заявленої проблематики у розвідках китайських авторів, а також практичну відсутність в українській науковій думці досліджень вокальної музики Внутрішньої Монголії, що має власну художньо-стильову специфіку та спирається на глибинні духовні джерела.

Провідними векторами у вивченні внутрішньомонгольського вокального мистецтва визначено вокально-педагогічний, етномузикологічний з акцентом на питаннях збереження та адаптації народнопісенної спадщини у професійній сфері, інтеграції в у систему музичної/вокальної освіти. Окремі розвідки присвячені історичним та теоретичним аспектам вокально-академічної традиції в мистецьких умовах буття Внутрішньої Монголії.

Проте, незважаючи на широту репрезентації та наукову цінність теоретичних праць з питань вокального мистецтва Внутрішня Монголія, за межами наукової аналітики й досі залишилося чимало актуальних питань, нерозкритих питань, сучасною наукою остаточно не опанованих, розкритих не

повною мірою або досягнутих лише в окремих аспектах та ракурсах, що потребують подальшого вивчення.

У ході проведеного огляду виявлено відкритість для теоретичної думки важливих аспектів екзистенції китайського вокального мистецтва, зокрема регіональних, й досі в музикології не відрефлексованих, та відсутність спеціального дослідження, спрямованого на вивчення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії.

1.5. Питання національної адаптації принципів *bel canto* у вокально-освітньому дослідницькому ракурсі

Осмислення специфіки академічного вокального мистецтва Внутрішньої Монголії актуалізує аналітику його фундаментальних основ – фахової вокальної освіти та вокального виконавства, заснованого на традиціях *bel canto*. Доцільним у зв'язку з цим є висвітлення особливостей розвитку та методико-педагогічних основ академічної вокальної школи Внутрішньої Монголії, а також напрямів опанування та національної адаптації принципів *bel canto* у вокальній освіті та у виконавській практиці співаків цього автономного району.

Питанням розгляду вокальної освіти та етапам її історичного розвитку в китайській культурі присвячені дослідження Лі Міна [111], Лі Ер Юна [], Пан На [157], Сун Яньіна [187], Фань Чженьсюаня [202], Хань Кай [206], Чжау Лі [457], Яо Ямін [246] та ін. вчених. Скерованість на розкриття значення і впливу художньої пісні в освітній сфері виявляють праці Лі Цзина («Вплив китайських художніх пісень на професійне викладання вокалу» [350], Хао Цзяньхуна («Впровадження художніх пісень на давні вірші у 20–40-ві рр. XX ст. у викладанні вокалу») [429].

Окремої дослідницької уваги заслуговують праці, присвячені розкриттю стану вокальної освіти у мистецьких закладах АРВМ та висвітленню впровадженню в освітній процес практики збереження – наслідування традиційної монгольської музики. Тематика цих праць засвідчує широту охопленої проблематики та зосередженість на розвитку етнічної складової у вокально-освітньому процесі, посилення у ньому ролі етнопедагогічного, етномузикологічного,

етнокультурологічного, а також просвітницького векторів як чинників модернізації цієї сфери на сучасному етапі.

У масштабному корпусі джерел за цим змістовним вектором виокремлюються праці загального музично-освітнього спрямування та спеціального (вокально-освітнього) напрямку. Першу групу формують роботи Бао Юйчжу («Наслідування та збереження монгольської традиційної музики у вищій художній освіті») [293], Ван Дана («Музична освіта у районах проживання етнічних меншин з точки зору мультикультуралізму: на прикладі музичної освіти у Внутрішній Монголії») [302], Ван Ліцзина («Як сприяти розвитку загальної музичної освіти у внутрішньомонгольських коледжах та університетах») [307], Го Дегана («Наслідування музичної культури в Університеті Внутрішньої Монголії та музична освіта національних меншин») [326], Сажина («Аналіз сучасного стану музичної освіти етнічних меншин у Внутрішній Монголії») [385], Чжан Сіня («Аналіз сучасного стану монгольської традиційної музичної освіти у місцевих університетах») [450].

Серед наведених праць слід особливо відзначити розвідку Ван Дана [302], що демонструє новаційний ракурс бачення проблеми музичної освіти в АРВМ, осягнутої у контексті мультикультуралізму – однієї з ключових та резонансних ідей межі ХХ–ХХІ ст. Зокрема, Ван Дан стверджує тезу про необхідність докорінного реформування музичної освіти у Внутрішній Монголії та КНР відповідно до реалій глобалізованого світу ХХІ ст. і міжнародних стандартів та підкреслює необхідність створення нової її моделі на аксіологічних засадах «екологічної цивілізації», гармонізуючим чинником співіснування культур у котрій постає «глобальний мультикультуралізм» [302, с. 3-4]. Формування нової філософії музичної освіти у закладах автономного району Ван Дан бачить у гармонійному балансуванні західної освітньої концепції (на принципах мультикультуралізму та розумінням цінностей і ролі світової культурної спадщини) та національної, побудованої на засвоєнні власного національного/регіонального культурного досвіду програми [302, с. 19].

У вокально-освітньому дослідницькому ракурсі засадничими для сучасної наукової думки і мистецької практики у сфері академічного вокального мистецтва

АРВМ стали дослідження, у котрих методико-педагогічні та художньо-виконавські грані проблематики осягаються в єдності та розглядаються при опорі на різні хронологічні етапи розвитку музичного мистецтва регіону. Осмисленню окремих аспектів становлення професійної вокальної музичної освіти у перших коледжах Внутрішньої Монголії, сформованих у цьому районі після утворення КНР, присвячене дослідження Гао Ва («Дослідження професійної вокальної музичної освіти у перших коледжах автономного району Внутрішня Монголія (1954–1966)») [325]. Автор зосереджує увагу на висвітленні проблем складного шляху адаптації естетичних засад *bel canto* у місцевих умовах та формуванні репертуарних тенденції у період до часів культурної революції. Як історичне продовження ідей Гао Ва, виявляються розробки Ву Ву, націлені на досягнення розвитку освіти *vel canto* у китайських школах періоду «реформ та відкритості» [323], а також праці Ван Лінь [306], котрий аналізує сучасний стан вокальної освіти у коледжах та університетах АРВМ, обираючи матеріалом дослідження музично-педагогічний досвід коледжу Хулунбуір.

У низці праць вокально-освітнього спрямування цікаві спостереження містяться у роботі Ву Іна («Роздуми про використання монгольських пісень у викладанні вокальної музики у вищих навчальних закладах Внутрішньої Монголії») [324], що спрямована на осмислення перетинів фольклорного та професійного начал у вокальній освіті, а також праця Лі Ні На («Дослідження сучасного викладання *vel canto* з точки зору традиційної китайської теорії вокальної музики») [345].

Осягаючи питання вокальної освіти у музичних закладах Піднебесної, науковці вбачають її специфіку в наступних аспектах: 1) збереженні смислових основ національної культури і її концептуально значущих ментальних і національно-духовних засад, пов'язаних з філософськими ідеями Конфуція, естетичними поглядами Кан Ювея, Лян Цічао та ін; 2) важливості ідеологічної, духовно-етичної складових та «глибокого розуміння значення мистецтва як засобу гармонізації людини та природи і соціуму» [202, с. 130]; 3) спрямованості на «самовдосконалення, виховання чесноти, нормативної поведінки», виховання високих моральних та

естетичних якостей; 4) системності – семантичного зв'язку вокально-технічного, вокально-виконавського, концертно-виконавського компонентів.

Висвітлюючи еволюцію китайської вокальної освіти з самих джерел, котрі сягають XVI ст. до н.е. [202, с. 125], дослідники пов'язують її особливості із синкретичним, обрядовим спрямуванням, пріоритетом сольного, унісонно-ансамблевого виконавства та народної пісні як жанрової домінанти китайського мистецтва. Акцентуючи на важливості у формуванні національної школи *bel canto* та вокальної освіти проникнення академічної вокальної практики та загалом європейської музичної традиції з кінця XVIII ст, діяльності іноземних педагогів та виконавців, науковці доходять висновків щодо їхнього спадкоємного зв'язку з радянською системою музичної освіти.

Ці Мінвей, виявляючи жанрово-стильові пріоритети китайських вокалістів на етапі глобалізації, визначає основоположну роль і фундує значення методів *bel canto* та засвоєння італійської мови у системи вокальної освіти КНР. У ході розкриття як елементу. На основі компаративного аналізу репертуарних пріоритетів та систем вокальної підготовки українських та китайських співаків, науковець виявляє наступні значущі позиції:

- спадкоємність традицій *bel canto* щодо удосконалення голосового апарату;
- наступність академічної школи на засадах інших національних вокальних шкіл (номінованих як «китайське бельканто», «українське бельканто» тощо);
- орієнтація на західноєвропейську класику Нового часу й XX ст., що демонструє жанрово-стильову багатогранність та множинність увиразнювання «національних образів світу», зокрема китайського;
- актуалізація взірців пісенної традиції як форми збереження національної культурної пам'яті, здійснення діалогу у часі та зв'язку поколінь [216, с. 123].

Ментальні складнощі науковці вбачають у притаманному китайській музичній освіті пієтеті Вчителя, що детермінує у сфері освітньої комунікації домінування принципу наслідування-копіювання та «імперативно-декларативного, авторитарного стилю» [193, с. 66].

Музикознавче осмислення цих ознак фахової освіти – запорука усунення певного дисонансу у творчій позиції вокалістів Китаю, зумовленого імпровізаційністю китайського народного співу, яскраво презентованого на регіональному рівні у монгольській співочій практиці хумай, канонічністю традицій національної опери та сучасною свободою митця, його спрямованістю на максимальне самовираження творчої індивідуальності.

Місію збагачення традиційної вокальної освіти, що базується на засвоєнні музично-фольклорного досвіду (поряд з класичною вокальною музикою) дослідники вбачають в усебічному художньому розвитку у коледжах і університетах музичних талантів та їх творчості й створенні сприятливої культурної атмосфери й екологічного осередку для подальшої активізації процесів наслідування і розвитку етнонаціональної музики, зокрема на теренах Внутрішньої Монголії [293].

Суттєвим чинником ускладнення інтеграції китайської вокально-виконавської школи й вокальної освіти у сучасний художній простір дослідники вважають мовну специфіку та відмінність статусу інтонації у системах музичного мислення Сходу та Заходу. На думку науковців, наслідком суперечності «між тональною системою китайської мови та інтонаційною природою музики» [193, с. 66] для китайських вокалістів є ментально та мовно зумовлені складнощі виразного інтонування, які потенційно можуть спричинити загрозливу орієнтацію на технічну досконалість [193, с. 67].

Активізація міжкультурних контактів у руслі діалогемі Схід – Захід, спричинена цим інтернаціоналізація вокального виконавства та музичної освіти у контексті наукової рефлексії зумовлює порівняльний аналіз світової та китайської музичної, зокрема вокальної освіти [66] та осмислення притаманних їм специфічних виконавських відмінностей. Одним із головних та проблематичних завдань вокальної педагогіки і академічного виконавства Китаю, що є значущим і у регіональному аспекті, науковці вважають «вироблення методики освоєння специфічного прийому "китайського бельканто", оснований на синтезі академічних і національних прийомів» [66, с. 3]. Цей факт також підкреслює у

своїй розвідці Хуан Цзясюань, присвяченій вокальній інтерпретації вокальних творів Улан Туога, створених у «степовому» стилі [433].

Водночас як чинники, що ускладнюють формування національних вокально-виконавських та методико-педагогічних настанов, науковці позиціюють такі елементи національної фахової вокальної освіти, як закритість, орієнтованість передусім на підготовку соліста-вокаліста, домінування теоретичної компоненти, переважну орієнтацію на «народну манеру співу, для якої характерні піднята гортань і пронизливе головне звучання» [246, с. 174-175], що не відповідає принципам *bel canto*. Певні суперечності і складності виникають у зв'язку з усталеною виконавською стилістикою національної китайської опери, для якої властиве напружене вокальне звучання, перевага головного резонатора та затиснена гортань [1, с. 97].

Дослідники китайської вокальної сфери також цікавляться на сучасному етапі проблематичними і гостро актуальними питаннями щодо екзистенції китайській версії співочого стилю *bel canto* та гармонійного «балансу» етнонаціональних вокально-співочих традицій та світових тенденцій, а також стильової кореляції академічної вокально-виконавської практики з мистецтвом китайської опери, народним співом, естадно-вокальною виконавською стилістикою.

Констатуючи синтезувальне спрямування сучасного вокально-академічного мистецтва в Китаї, заснованого на естетиці *bel canto*, китайські вчені (Ганул, Лі Ер Юн, Чжан Хунбо, Хуан Цзясюань, Шан Дан та ін.) відзначають його позитивні аспекти, що збагачують й урізноманітнюють художню образність, зокрема шляхом посилення вокальної експресії, артикуляційних прийомів, інтонаційної виразності, яка сприяє відображенню характерів та ідей нової епохи» та окреслюють негативні прояви – втрату традиційної манери співу через зменшення уваги до точності інтонаційного відтворення слова [1, с. 97].

Увагу науковців також привертають проблеми китайського вокального мистецтва та системи фахової вокальної освіти за умов сучасної освітньої інтернаціоналізації, які актуалізують теоретичне узагальнення «конкретизації управлінських, психолого-педагогічних та дидактичних особливостей організації навчального процесу; а загалом – філософського осмислення викликів та стимулів

розвитку вітчизняної музичної освіти в умовах інтернаціоналізації освітнього простору» [193, с. 63].

Осмилюючи специфіку сучасного функціонування академічного вокального мистецтва у художньому просторі Китаю та його регіонах, музикологи (Ван Сінлей, Чжан Хунбо, Чжан Цзянь, Шан Дан та ін.) доходять висновку про модифікуючий вплив європейського стилю *bel canto* на сучасне народнопісенне вокальне мистецтво Піднебесної, що зумовлює формування особливого інтегративного типу вокально-виконавської практики – китайського народно-академічного співу (що корелює деякою мірою відповідним процесам і в українській вокальній культурі щодо утворення народно-академічного напрямку, що й досі викликає гарячі дискусії серед вітчизняних дослідників). В останьому, за умов впливу європейської вокально-академічної традиції були запроваджені мікстові прийоми виконання, що відповідають національній, а також регіональній мовній специфіці (вербальній та інтонаційно-музичній), сучасним критеріям концертної практики, системі естетичних поглядів [1, с. 97]. Ці твердження набули розвитку у працях Чжан Хунбо [459] щодо специфіки виконання монгольських пісень (презентантів вокального мистецтва передусім Внутрішньої Монголії, а також інших регіонально-етнічних вокальних взірців поліетнічної музики Китаю) з використанням технік співу *vel canto*.

Подальші шляхи розвитку китайського вокального мистецтва та репрезентації традицій *bel canto* у музичній культурі КНР та Внутрішній Монголії зокрема науковці пов'язують з органічним синтезуванням національного (із врахуванням регіонального) та світового мистецького досвіду, а також вирішенням певних методико-педагогічних і виконавських проблем. Особливо значущими серед них дослідники вважають: 1) відпрацювання методики постановки голосних звуків (через суттєві фонетичні особливості китайської мови, зокрема наявність носових голосних, відсутність сполучень приголосних), забезпечення прикритої, заокругленої артикуляції голосних під час вокалізації; 2) адаптації принципів стилістики *bel canto* до фонетичної специфіки китайської мови; вдосконалення звуковедення *legato* та перекладів вербальних текстів європейськими мовами, які забезпечать точність збігу

логіки мелосу та тонової логіки слів у виконанні саме китайськими вокалістами; 3) формування нової моделі концертно-сценічної репрезентації та типу сценічної поведінки на основі збереження національних традицій виконавства та впровадження новачінного світового досвіду сучасності.

У полі уваги дослідників перебувають і складнощі опанування китайськими виконавцями вокальних творів композиторів західноєвропейської традиції, детерміновані особливостями артикуляції китайської мови, стабільністю національних виконавських традицій, зокрема особливостями співацького дихання та формування художнього образу. Затребуваним також постає осягнення виконавської специфіки вокальних творів з етнохарактерними стилістичними і вербальними ознаками, зокрема монгольськими. Необхідність осмислення цього ракурсу яскраво підтверджується низкою праць презентантів музикознавчої традиції Внутрішньої Монголії, зокрема Ван Сінляя («Вокальне виконання пісень у монгольському стилі на матеріалі збірки «Степовий стиль. Вибрані пісні Лі Шицяна») [308], Чжан Хунбо («Виконання монгольського наспіву з використанням технік співу *vel canto*») [459] та ін.

Актуальним напрямом дослідження китайської академічної вокальної школи є утворення уявлень щодо її художньо-виконавських орієнтирів. Підкреслюючи суттєву значущість в останніх камерно-вокальної сфери творчості сучасних композиторів Китаю, поширення у ній пісенно-романсової жанрової сфери, науковці (Ван Хонтао, Хань Кай, Шан Дан та ін.) пов'язують особливості її виконавської репрезентації із синтезом принципів академічного та народного співу [1, с. 97].

Їх конкретними проявами є зокрема такі виконавські прийоми: а) введення спеціальних звуків (тонів), запозичених, зокрема із практики горлового співу (щодо монгольських взірців), які тембрально увиразнюють та доповнюють мелодичний малюнок, з метою надання співу особливого звукового колориту, виразності та інтонаційної своєрідності; б) орнаментация мелодії (через варіативне застосування різних комбінацій і мікстів мелодичної фігурації, зокрема групето, форшлагів, мордентів, а також об'єднання / диференціювання звуків завдяки застосуванню розмаїтої і контрастної штрихової палітри: *legato*, *non legato*

/ *staccato, marcato*), широке звернення до прийомів *vibato* та *glissando* та ін. на окремих звуках, використання котрих сприяє суттєвому збагаченню художньо-виражальної палітри виконавської системи та посиленню виконавської експресії та емоційно-психологічної воздії на слухача під час аудіального сприйняття вокальних образів; в) гнучке поєднання у співочій практиці різних типів вокалізації: кантиленності та речитативності, аріозності та декламаційності, вільної імпровізаційності та вишуканої орнаменталізації мелодики.

У музикознавчому дослідженні традицій стилю *bel canto*, розглянутих у його китайській та внутрішньомонгольській версіях, у регіональному ракурсі, суттєвої значущості набуває на сучасному етапі активізація монографічних розвідок, посилення уваги до персоналістичної репрезентації здобутків у вокальній царині та створення монографічних розвідок, присвячених вияву мистецького світу видатних виконавців та композиторів. Спрямованість на створення масштабної панорами постатей китайського академічного вокального мистецтва, висвітлення виконавської стилістики таких співаків, як Гуан Ян, Шень Ян, Лян Нін, Дільбер Юнус, Юнь Чень-Є, Ляо Чаньюн, У Біся, Чжен Цзін в контексті специфіки сучасного вокального конкурсного руху демонструють розвідки таких вчених, як Сун Яньїн [186, с. 111-155].

Складання творчих портретів та аналіз виконавської стилістики відомих внутрішньомонгольських вокалістів засвідчують праці Лі Шаньцзюня («Про співочий стиль Дедемар») [353], Сунь Цзюню («Співак Алатаніка та його співоче мистецтво») [397], Ю Юнке («Дочь степів: згадаємо знамениту співачку меццо-сопрано Де Дема») [479], Яо Хуей («Дедемар») [486] та ін. Автори підкреслюють скерованість на подолання у китайській вокальній царині методико-педагогічних і виконавсько-технічних проблем та виявлення особливостей виконавської стилістики видатних китайських співаків.

Таким чином, динамізація музикознавчого осягнення феноменологічної специфіки китайського академічного вокального мистецтва та його важливої регіональної складової – внутрішньомонгольського мистецтва, стилю *bel canto*,

презентованого у китайській національній версії та регіональних модифікаціях, резонує з активністю його мистецької репрезентації у таких дослідницьких векторах:

1. Висвітлення аспектів еволюції та особливостей фахової вокально-академічної освіти, що аргументована науковцями у зв'язку із: 1) значущістю етнонаціональних музичних традицій, філософсько-естетичних ідей видатних діячів китайської культури, ідеологічної компоненти; 2) спрямованістю на забезпечення духовного розвитку творчої особистості виконавця; 3) системністю і ґрунтовністю; 4) важливістю впливу інонаціональних іноземних, зокрема східноєвропейських, у тому числі українських виконавців та педагогів;

2. Осмислення історико-культурно, національно-ментально зумовлених проблем виконавства, пов'язаних із культурно-діалогічними процесами («Схід – Захід»), інтернаціоналізацією вокального виконавства та вокальної освіти, специфікою китайської мови, відмінністю статусу інтонації у музичному мисленні Сходу та Заходу, синтезуванням сукупності прийомів академічного та національного вокального виконавства (народного співу та мистецтва китайської опери), формуванням особливого типу вокальної практики – китайського народно-академічного співу;

3. Прогнозування подальших шляхів розвитку національної версії стилю *bel canto* у китайському музичному мистецтві та додання пов'язаних із ними вирішенням проблем вокальної методики та вокального виконавства (артикуляції, звуковедення, формування нової моделі сценічної поведінки);

4. Возкриття панорами виконавських прийомів, пов'язаних із синтезом традицій академічного, народного та естрадного вокалу;

5. Визначення особливостей виконавства видатних співаків Китаю та його етнокультурних регіонів.

У ході дослідження визначено загальні проблеми, з якими пов'язаний розвиток «східних» модифікацій академічного вокалу, зокрема в АРВМ:

– ментальні нюанси, пов'язані з відмінностями осмислення статусу викладача та виконавця в контексті європейської та східної культур, та із

необхідністю «входження» в психологічно насичені, індивідуалізовані образи, що створює розбіжність із інтровертною спрямованістю східного менталітету;

- перевага європейських (американських) викладачів, орієнтованих на усталений у контексті європейської культури алгоритм викладання;
- певне хронологічне «запізнення» в освоєнні традицій академічного вокалу, що детермінує одночасність «накладання» академічної вокальної культури, джазового та естрадного співу;
- усталеність традицій національного оперного мистецтва, яке існує паралельно зі сферою академічного вокалу у сучасному просторі Китаю;
- системні відмінності у типі звуковисотності музичного мистецтва східної традиції, що зумовлює суттєві складнощі інтонування та формування академічної співацької позиції;
- своєрідність метроритмічної (часової) та ладогармонічної організації музики Сходу, що детермінує складнощі на рівні логіки гармонічного мислення та фразування;
- притаманна східній музиці лаконічність структурно-композиційної організації, що становить суттєві труднощі у формуванні драматургії виконання певних партій та вихованні співацької витривалості;
- масштабний семантичний «шлейф» академічної європейської традиції, який потребує тривалої творчої інтеріоризації.

1.6. Методологічні засади дослідження

Заявлена у дисертації проблемна сфера, обрані об'єкт і предмет наукового дослідження зумовлюють розробку методології та обґрунтування провідних теоретичних засад, необхідних для розкриття концептуальних положень роботи.

Концептуальна скерованість роботи на осмислення феноменологічної сутності і специфіки вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як цілісної художньої системи в контексті музичної культури КНР, котра має неповторні регіональні риси і властивості, детерміновані глибинними етноментальними засадами і джерелами духовної культури, що її породжує, зумовлює застосування

інтегративної методології. Залучення комплексу методів та підходів забезпечило формування концепції роботи та вирішення поставленої у ній мети і низки завдань.

Дослідження вокального мистецтва Внутрішньої Монголії потребує звернення до основоположних методологічних принципів та наукових підходів, котрі уможливають вивчати, класифікувати, інтерпретувати та узагальнювати явища вокальної музики та виконавської практики регіону у цілісності, з усвідомленням їх сутності та специфіки. Означене завдання може вирішуватися за допомогою використання системного підходу, що дозволяє вивчити вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії як цілісну систему – складне й багатогранне утворення, принципово значущою властивістю котрого є ієрархічність, підпорядкованість елементів, а також специфічно організовану художню структуру, що виявляє своєрідні властивості (зумовлені вокально-інтонаційним утіленням художньої образності) та взаємодіє з іншими сферами. Водночас системний підхід реалізований також в осмисленні розвитку принципів *bel canto* у Внутрішній Монголії як складової музичних процесів у китайському мистецтві загалом.

З позицій системного підходу, що став об'єднуючим чинником у цілісному осягненні вокального мистецтва автономного району Внутрішня Монголія, останнє може розглядатися як полісистемний комплекс, що сполучає різні напрями і вокально-творчі практики, індивідуально-стильові світи, а також вокальні сфери функціонування вокальної культури і її пласти – фольклорний, академічний та популярно-естрадний.

У музично-художній видовій ієрархії вокальне мистецтво «підпорядковується» явищам більш високого порядку – музичному мистецтву як мові культури і музично-творчій системі, що охоплює такі вагомні складові, як авторську вокальну творчість, вокальне виконавство та вокальну педагогіку. Системні властивості виявляє кожний музично-творчий компонент вокального мистецтва, що демонструє особливості та характеристики, притаманні цілісному утворенню. Доцільність звернення до системного підходу аргументується вагою комплексу жанрів, атрибутивних для вокального мистецтва, які є його невід'ємними і важливими компонентами, мають стійкі властивості у

професійно-академічній царині музичної культури і музичній творчості та відзначаються національно- та етнорегіональностильовими особливостями. Вокальні жанри, як репрезентанти синтетичних за структурою мистецьких різновидів, апріорі демонструють системно-інтегративні властивості, адже сполучають у собі два взаємно доповнювальні первні – вербальний (поетичний текст) та інтонаційно-музичний (вокальний мелос, інструментальний супровід), кожний з яких володіє іманентними якостями та постає уособленням самостійної мистецької сфери. У зв'язку з цим, виникає необхідність розкриття характерних властивостей, усвідомлення корелюючої специфіки та смислових відношень вербального та музичного компонентів вокальної музики, що утворюють системну цілісність вокальних жанрів та унаочнюють інтегративні якості художньої системи.

Застосування системного підходу у межах дослідження вокального мистецтва Внутрішньої Монголії з акцентуацією на висвітленні його регіональної специфіки та етнічного підґрунтя доцільно також в аспекті розкриття особливостей трактування китайськими митцями жанрових моделей пісні та романсу, та висвітлення ознак їх сучасної модифікації: найважливіших взірців вокальної музики, носіїв первинних жанрово-вокальних властивостей (пісенності) та різноманіття форм і принципів діалектичної взаємодії мистецтва слова і мистецтва музики, вербального, (поетичного) тексту, наділеного понятійністю та музично-інтонаційно емоційно-виразного чинника як основи вокально-поетичного образного синтезу.

Вокальне мистецтво АРВМ розглянуте як феномен, що розкривається в синхронії та діахронії культури, функціонує в конкретний період її історичного буття, в культурному контексті певної епохи, національної і регіональної традиції, має розглядатися за допомогою історичного та культурологічного підходів.

Історичний підхід спонукає до розгляду вокального мистецтва Внутрішньої Монголії та вокальної творчості її репрезентантів у контексті розвитку музичної культури регіону та художньо-стильової еволюції вокального мистецтва Китаю в період ХХ – поч. ХХІ ст.

Історико-генетичний метод застосовується задля виявлення глибинних етноментальних (передусім монгольських) та національно-фольклорних музичних засад та інонаціональних культурних впливів та мистецьких запозичень (традиції європейського стилю *bel canto*, основ композиторського професіоналізму) у процесах стилеутворення вокальної музики АРВМ. Вивчення внутрішньомонгольського вокального мистецтва, його етнотрадиційних засад та полікультурної специфіки, що розкривається у межах багаторівневого міждисциплінарного гуманітарного дискурсу, зумовлює звернення до культурологічного підходу, та задіяного у його межах діалогічного методу, що розкриває аспекти міжнаціональних, міжетнічних та міжкультурних системних зв'язків, ширше – проявів діалогу культур.

Культурологічний підхід, застосований у роботі, націлений на розкриття естетико-світоглядних, соціокультурних та національно-ментальних детермінант вокального мистецтва ВМ та закономірностей кристалізації регіонального вокального стилю з монгольськими етнічними характеристиками, віддзеркаленого в авторських вокальних творах китайських композиторів. Залучення культурологічного підходу до вивчення вокального мистецтва та засад формування його художніх властивостей, осягнення певних вокальних творів як музично-поетичних текстів, відкриває перспективи висвітлення багатоманітності їх екзистенції в системі культури, в умовах котрої здійснюється художня еволюція регіонального, національного та індивідуально-авторського стилів творчості. Звернення до культурологічного підходу уможливорює розглянути інтерпретовані композиторами АРВМ європейські жанрові взірці вокальної музики (зокрема пісню та романс) як породження нових духовних смислів і цінностей з позицій культурного діалогу Схід – Захід, як прояв комунікативних зв'язків азійської регіональної (монгольської), національної (китайської) та європейської систем мислення і вокальних традицій. Культурологічний підхід, застосований в роботі, сприяє висвітленню ентокультурних засад та регіональної специфіки внутрішньомонгольської вокальної музики, котра успадковує художні

традиції степової культури, виявляє зв'язки з мистецькими феноменами кочових народів та акумулює етнотрадиційний досвід монгольської культури.

Актуалізація питань специфіки вокального мистецтва «малих» культурних локусів, які раніше перебували на периферії дослідницької уваги, зумовлює також застосування у межах культурологічного підходу регіоналістичного методу.

Будучи репрезентантом традицій монгольської культури та водночас носієм духовних смислів і цінностей степової культури, музичне мистецтво Внутрішньої Монголії постає культурним, смисловим та аксіологічним феноменом, котрий підлягає тлумаченню, інтерпретуванню і потребує розкриття і порозуміння прихованих смислів, значень і символів, виявлення ціннісного контексту ідей. За цих умов, важливими в роботі є феноменологічний, аксіологічний та інтерпретологічний методи аналізу. Феноменологічний сприяє усвідомленню унікальності явища внутрішньомонгольської вокальної музики, пов'язаної на інтонаційно-жанровому та стильовому рівнях з духовно-ментальними засадами степової культури, успадкованої монгольським етносом. Дедуктивний, метод використано з метою розкриття загальних закономірностей та логічних детермінант кристалізації вокального стилю і стилістики внутрішньомонгольської вокальної музики, сформованої від загальних властивостей стилю на фольклорній основі до безпосередньої реалізації в авторських вокальних творах, позначених рисами стильової індивідуальності.

Діалектичний метод скерований на виявлення стильових ознак вокальної творчості митців Внутрішньої Монголії як синтезу та взаємодії світових та європейських академічних традицій та національних культурних традицій, стильових систем та проявів новаційності, а також на розкриття еволюційної динаміки жанрового та стильового розвитку вокальної музики Внутрішньої Монголії та виявлення її особливостей як сфери вокальної творчості, співочої виконавської практики та вокальної педагогіки.

Аксіологічний метод сприяє виявленню художньо-ціннісних засад смисло- та стилеутворення у вокальному мистецтві, композиторській та виконавській практиці митців автономного району АРВМ.

Компаративний метод використовується для порівняння особливостей індивідуального трактування стійких жанрових моделей вокального мистецтва у композиторській практиці митців автономного району.

Застосування жанрового аналізу необхідно для визначення видової специфіки монгольської художньої пісні та романсу, виявлення інтонаційної специфіки, а також образно-сміслових особливостей вокальних творів внутрішньомонгольських композиторів.

Мовнофактурний аналізу унаочнює характер співвідношення вокального та інструментального компонентів у конкретних вокально-жанрових взірцях пісні і романсу, репрезентованих у доробку композиторів Внутрішньої Монголії.

Поєднання історико-хронологічного принципу із жанрово-стильовим уможлиблює висвітлити в історико-культурологічному та мистецтвознавчому дискурсах специфіку становлення професійного вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як вагомого культурного регіону Китаю, створити цілісну картину художньо-стильової еволюції вокального мистецтва цього регіону упродовж ХХ – поч. ХХІ ст. та скласти панорамне уявлення про характер його функціонування у контексті розгортання культурно-діалогічних процесів, зокрема дихотомії Схід – Захід; перетинів загального (універсального) – особливого (специфічного), національного – регіонального; на засадах синтезу європейських традицій та етнорегіонального співочого мистецтва. Даний підхід дозволяє розробити періодизацію етапів розвитку внутрішньомонгольського вокального мистецтва та відтворити внутрішню динаміку кожного періоду на тлі складних загальнокультурних і національних художніх процесів у Піднебесній у ХХ–ХХІ ст., уможлиблює виявити його системні зв'язки і перетини з феноменами національної китайської та світової вокальної музики, а також етнорегіональними музичними традиціями і явищами, розкрити проблематику вокальної творчості його провідних композиторів крізь призму розгляду домінантних жанрів та репрезентативних творів.

Методологія дисертаційної роботи утворюється на засадах інтегративно-комплексного підходу та системних зв'язків з різними царинами гуманітаристики й соціально-гуманітарними науками, передусім філософією, у тому числі філософією

культури і мистецтва, культурологією, регіонікою, історією, філософією музики, музичною естетикою, психологією мистецтва, філологією, лінгвістикою, літературознавством, мистецтвознавством, а також музикологією, що вбирає аспекти історичного, теоретичного виконавського музикознавства, етномузикології, музичної регіоніки та спирається на комплекс фундаментальних теоретичних праць.

Обрання методологічних векторів роботи зумовлює специфіку застосування категоріального апарату, котрий, поряд зі спеціальною музикознавчою й мистецтвознавчою термінологією, передбачає звернення до наукових понять і категорій з царин філософії, культурології, загальної та музичної естетики, теорії та історії культури, психології мистецтва, мистецтвознавства, зокрема музикознавства, феноменології музичної творчості, музичної регіоналістики тощо. Серед них: етнос, нація, етнічна меншина, етнічна група, етнічна самосвідомість, ментальність тощо.

Стильовий метод, застосований в роботі, презентує вокальну музику АРВМ як художній феномен, що концентрує в собі різнорівневі стильові властивості та є їх специфічним узагальненням. Використання стильового методу уможливорює виявити константні національно-стильові та етнорегіональні риси монгольської музики, сфокусовані передусім у монгольському вокальному мелосі, а також розкрити художньо-сміслові закономірності внутрішньомонгольського вокально-академічного стилю, що отримав номінацію «степового стилю», має інтегративну природу, склався на підставі мистецько-культурного діалогу при опорі на фольклорну вокальну традицію монгольського етносу (з притаманними їй ознаками національної музичної ментальності), світовій вокальній досвід, зокрема традицію *bel canto*, творчо переосмислену в нових соціокультурних реаліях, а також засади професійної вокальної композиції. У цьому сенсі виникає можливість розгляду вокального мистецтва АРВМ в аспектах творчості і виконавства як складної семантичної взаємодії регіонального, національного та загального (універсального) вокальних стилів і стилістик. Стильовий аналіз також спрямований на порозуміння вокального мистецтва АРВМ як інтонаційно-

художньої єдності, що унаочнює світоглядні, етнокультурні, національно-ментальні, регіональні, музично-художні основи творчості.

Осягнення проблематики вокального мистецтва у стильовому аспекті та порозуміння специфіки вокального стилю, сформованого під впливом універсальних мистецьких вокально-академічних, національно-культурних та етнорегіональних детермінант, зумовлює концентрацію теоретичної уваги на взаємодії поезії (художнього слова) – вірця вербально-поняттійного первня, утілення певної предметності і музики, вокального мелосу як носіїв експерсивно-виразних можливостей. Важливою детермінантою порозуміння вокального стилю є усвідомлення вибору поетичних першоджерел, котрі визначають змістовне поле вокального твору, а також впливають на характер вокального інтонування.

Важливим для висвітлення питань еволюції вокальних стилів творчості митців – презентантів АРВМ, детермінованих принципами індивідуального авторського мислення, постає застосування біографічного методу.

Обраний у роботі метод жанрового та жанрово-семантичного аналізу скерований на розкриття багатогранності вокальної музики як складової загальної системи вокальних різновидів академічного музичного мистецтва, які набувають національно-стильової забарвленості в жанровій палітрі китайсько-монгольської музичної традиції. Застосування методологічних засад жанрового аналізу уможливить розкриття специфіки перетину усталених жанрів академічної вокальної музики (пісні та романсу) та етнічних жанрових вірців монгольської вокальної культури, уточнення характеру типологічних особливостей китайської художньої пісні, котра зазнала видової модифікації та специфічного регіонально-стильового забарвлення в авторській творчості внутрішньомонгольській митців. Долучення методів жанрово-семантичного аналізу також актуалізується у зв'язку з відсутністю єдиного погляду на явища етнічної монгольської вокальної музики та термінологічною мінливістю у їх визначенні.

Метод інтерпретаційного аналізу, задіяний у роботі, уможливорює сфокусувати увагу на специфіці тлумачення рис національної стилістики в індивідуальній стильовій системі композиторської творчості, певному вокально-жанровому

контексті, а також виявленні особливостей виконання вокальних творів співаками Внутрішньої Монголії та вирішення виконавсько-інтерпретаційних завдань.

Отже, методологія дисертації, спрямованої на формування цілісного музикознавчого уявлення про специфіку функціонування вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як феномена, розглянутого в його історичній та стильовій динаміці, є комплексною, міждисциплінарною та багаторівневою. У дисертації застосовано комплекс методів і підходів дослідження, що сполучає традиції українського та китайського музикознавства.

Задіяний в роботі синтез дослідницького інструментарію гуманітаристики базується на поєднанні філософських, загальнонаукових та спеціальних підходів та методів, що застосовуються у ході дослідження мистецьких, зокрема музичних феноменів. Комплексність методологічної парадигми потребувала звернення у дисертації до настанов системного, історичного, культурологічного, компаративного підходів та низки загальнонаукових методів, зокрема діалектичного, дедуктивного, аксіологічного, емпіричного, аналітичного, герменевтико-інтерпретологічного, біографічного наукових методів, а також зумовила апелювання до спеціального мистецтвознавчого підходу та комплексу музикознавчих методів дослідження, властивих історичному, теоретичному та виконавському музикознавству, етномузикології та музичної регіоніки.

Висновки до першого розділу

Проблематика дисертації пов'язана із низкою складних питань, вирішення котрих зумовило звернення до комплексного дослідження із використанням міждисциплінарного підходу та залучення наукових джерел із різних царин гуманітаристики (філософії, етнології, літературознавства, філології, культурології, регіоналістики, китаїстики) та наукових напрямів музикології (історичного, теоретичного, виконавського музикознавства, музичної регіоніки, музичної китаїстики, історії вокального мистецтва тощо).

Загальний огляд джерел, систематизованих за декількома тематичними напрямками дозволив виявити ступінь дослідження задекларованої в проблеми та

узагальнити провідні тенденції її концептуалізації. Доведено, що активізація музикознавчого осягнення китайської вокальної музики на сучасному етапі зумовлена її інтеграцією у світовий художній простір внаслідок посилення діалогічних взаємовідносин у системі Схід – Захід та інтернаціоналізацією вокального виконавства та вокальної освіти. Виявлено, що сучасна музикологія зосереджена на питаннях специфіки вокального виконавства і фахової вокальної освіти у Китаї, розкритті особливостей мистецького синтезу академічного й народного співу в музиці цієї країни, висвітленні мовнохудожніх особливостей вірців у жанрі художньої пісні.

Аналіз корпусу наукових джерел за проблематикою дисертації засвідчив лише часткову розробленість питань вокального мистецтва Внутрішньої Монголії у китайській музикології та відсутність аналогів їх наукового висвітлення в українській музикознавчій думці. За умов відсутності в українській музикології теоретичних праць з питань вокального мистецтва Внутрішньої Монголії, уявлення про специфіку функціонування останнього сформовано на основі експлікації розвідок дослідників КНР, здійснених у традиціях китайської музикології.

Здійснений аналіз наявної літератури за темою дослідження уможливив дійти висновку про відсутність системної аналітики вокального мистецтва автономного району Внутрішня Монголія з боку китайської науки. Констатовано нерозробленість регіоналістичного вектору у китайській музикології щодо осмислення явищ вокального мистецтва. Невирішеними частинами загальної проблеми виявлено осмислення специфіки академічного вокального мистецтва Внутрішній Монголії – одного з найзначніших автономних районів КНР з яскраво самобутніми співочими традиціями із методологічних позицій сучасної регіоніки.

Дослідження вокального мистецтва Внутрішньої Монголії убачено у комплексному осягненні його специфіки на основі синтезування набутого музикологією досвіду вивчення вокальної царини та теоретико-методологічних напрацювань в інших сферах гуманітаристики (філософії, культурології, етнології, мистецтвознавстві, етномузикології, регіоніці). Методологія, обрана для

обґрунтування концептуальних положень роботи, базується на поєднанні загальнонаукових (системного, інтерпретологічного, історичного, культурологічного) та спеціальних (мистецтвознавчого, зокрема музикознавчого) підходів і методів, уможлиблює здійснити комплексне дослідження специфіки академічного вокального мистецтва Внутрішньої Монголії та виявити його роль у китайській музичній культурі.

Впровадження міждисциплінарного методологічного інструментарію уможливить дослідити вокальне мистецтва Внутрішньої Монголії як феномен у комплексі складових та розглянути із позицій сучасної регіоніки. Методологічне розширення у вивченні китаєзнавчої проблематики впровадженням досвіду регіоніки і музичної регіоналістики дозволить вийти на рівень узагальнення специфіки художньо-стильових і ширше – культурно-діалогічних процесів у сучасному глобалізованому світі, що охоплює складну інтеграцію регіонального, національного та загального (світового) у царині культури у пошуках універсалізуючого мистецько-культурного простору.

У зв'язку з недостатньою вивченістю заявленої проблематики у музикознавчому дискурсі, нагальним завданням є формування цілісного, системного музикологічного уявлення щодо специфіки внутрішньомонгольського вокального мистецтва як феномену розглянутого в синхронії та діахронії, в єдності музично-творчих – композиторських, виконавських репрезентацій, методично-педагогічних орієнтирів із висвітленням генетичних засад та особливостей регіональної вокальної стилістики як складової національного музичного стилю Китаю.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ТА ШЛЯХИ ЕВОЛЮЦІЇ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ

2.1. Китайське мистецтво *bel canto* як репрезентант взаємодії світової, національної та регіональної культур

Осмислення предмету дисертаційного дослідження – специфіки академічного вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як явища, сформованого у музичному просторі Піднебесної, актуалізує звернення до питань художнього буття китайського національного вокального мистецтва та його вагомій складовій – академічної школи *bel canto*, що склалася в умовах комунікації Схід – Захід [244].

Плюралістичність як атрибутивна ознака культурного простору початку ХХІ ст. у межах наукової рефлексії віддзеркалюється в інтенсифікації досліджень взаємовпливу національних художніх культур та модифікування традиційних настанов за умов глобалізаційних впливів, зокрема до питань феноменології китайського вокального мистецтва, академічної вокальної школи Піднебесної як самостійного явища, що посідає особливу роль у «ландшафті» музичної культури сьогодення та стильовому розмаїттю простору музичного мистецтва.

Академічне вокальне мистецтво Китаю – унікальне художнє явище, специфіка якого пов'язана «...з національною культурою та самобутністю національного самовираження, що володіє неповторною ментально-архетиповою сутністю, котра істотно відрізняється від західної моделі» [124, с.140]. Розвиток цієї сфери у ХХ – поч. ХХІ ст. є взірцем «...шанобливого ставлення до традиції й відкритості до культурного досвіду інших країн. Драматургія цієї історії бачиться як взаємодія національних та міжнародних чинників, ступінь впливовості кожного з яких змінювався під впливом глобалізаційних процесів» [226, с. 76].

Вокальне мистецтво Китаю має глибокі духовні коріння і самобутню природу, спирається на усталені архетипи і символи національної культури, її

ментальні коди та світоглядні настанови, пов'язані із системою аксіологічних орієнтацій та етичних норм, давніми культовими традиціями (шанування великих богів і предків) і релігійно-міфологічними уявленнями про закони світу і особливостями філософського мислення (даосизмом, буддизмом, конфуціанством та ін. формами свідомості) [142]. Вагомим підґрунтям і ціннісно-сисловою опорою творчої діяльності митців у вокальній сфері є сформована національна картина світу, детермінована стійкою системою відношень «людина – природа» [186]. Відповідно давнім філософсько-світоглядним уявленням і ментальним настановам народів Давнього Китаю (моральне самовдосконалення, аконфлікність, прагнення до гармонії буття, єднання людини і природи, світоспоглядання останньої, благоговійне ставлення до її краси, тощо), художня система спиралася на інтуїтивний тип мислення, «мала магічне призначення, ... що відзначалося канонічністю й ... відмовою від індивідуально-особистісних засад митця, вбачаючи основну мету в реалізації загальних ідеалів» [143, с. 34–35], й розчинення суб'єктивного начала в об'єктивному.

Домінуючими в музичному мистецтві постають пантеїстична концепція образно-художнього утілення картини світу, символізм, поетизація образів природи, крізь призму котрої здійснювалось осмислення законів Всесвіту, соціуму і власне людини. Звідси у мистецьких, зокрема вокальних творах панує природоцентризм, зумовлений прагненням втілити ідею поклоніння й оспівування одвічної краси природи, поетизувати й інтонаційно відтворити її барви і звуки, передати особливе відчуття простору і плинності часу. У своєму бутті китайське вокальне мистецтво Піднебесної синтезує унікальне і загальне, «своє», корінне, національне і «чуже», запозичене, та розкриває специфіку національного вокального мислення через синтез національної мови і мовлення, фольклорних музично-поетичних надбань та професійної музики у взаємодії з поетичним словом [187].

Як відбиття культурно-динамічних процесів, ідей відкритості (завдяки розширенню гуманітарних контактів та форм комунікації), у художньому просторі Піднебесної спостерігаються прояви двох антиномічних тенденцій, що впливають на стильові процеси в музиці, а саме: відцентрованих та доцентрованих.

Перша з них інспірована спрямованістю на зовнішні процеси, вихід за межі національного/регіонального простору, відкритість до світових культурних надбань з метою інтернаціональної інтеграції. Дана тенденція в сучасних умовах посилюється внаслідок глобалізаційних процесів, міжкультурних зв'язків та міжцивілізаційного діалогу в системі Схід – Захід, що формує нові вектори розвитку вокального мистецтва [194; 201; 204].

Друга тенденція актуалізує принципову зверненість усередину культури, виявляє заглибленість у її ментальний простір, акцентує пієтет традиції, шанобливе ставлення до духовних надбань, а також скерованість на етнонаціональне самоусвідомлення. На сучасному етапі ця тенденція перетинається з проявами глокалізації – «складного процесу переплетіння глобальних тенденцій історичного процесу й локальних, місцевих особливостей культурного розвитку» [41; 198], що посилює увагу до питань збереження національних художніх традицій, регіональних надбань, розуміння їх унікальності, та їх виключної ролі у контексті національного самоусвідомлення, визначення неповторності етнічної та національної ідентичності, культурної самобутності на засадах корінних духовно-ментальних та етнічних засад.

У руслі розглянутих тенденцій усвідомлюється роль етнічних надбань, фольклорних традицій – носіїв художньої пам'яті, котрі інтегруються у національну та світову культуру, збагачуючи її жанрово-стильовий зміст. Переплетіння окреслених процесів у комплексі проявів утворюють специфіку національно-стильового простору музики Китаю та стають контекстом вокального мистецтва його регіонів, зокрема Внутрішньої Монголії.

Вокальне мистецтво Китаю на сучасному етапі розвитку представлене у різних формах і художніх проявах (виконавство, педагогічна майстерність), семантичних пластах (фольклорний, академічний, естрадно-джазовий) та демонструє множинність стильових орієнтирів, пов'язаних із інонаціональними (світовими та європейськими) впливами (стилістика *bel canto*, інтегративна естрадно-вокальна та джазова стилістика тощо) та національними співочими та вокально-сценічними традиціями, що сходять до національної опери та її

репрезентативного різновиду – китайської опери, котра вирізняється власними стильовими традиціями та особливостями, зумовленими мовностилістичною специфікою фольклору різних етносів та регіонів, традиційних явищ китайської музики (Пекінська опера) та ін. [37]

Суттєву роль у національному мистецькому континуумі КНР відіграють регіонально-локальні музичні явища з яскраво вираженою етнічною стильовою своєрідністю. Серед значимих регіональних стилів з яскраво вираженою етнотрадиційною специфікою виокремлюється власнекитайський (мандаринський), тибетський, сінцзянський (або синцзян-уйгурський), північно-західний [30; 31], а також монгольський, пов'язаний з монгольською музикою, розповсюдженою на тетенах Внутрішньої Монголії, що впливає на стильову специфіку регіону та стильові процеси Піднебесної.

Значимим сегментом китайського вокального мистецтва, наряду з національно-детермінованою оперною традицією (у котрій вокальна складова відіграє особливу роль, спирається на власну виконавську естетику і стилістику), слугує традиція *bel canto*, що вважається художнім еталоном, культурною універсалією та виявляється у численних національних версіях, віддзеркалених, зокрема у явищі «китайського *bel canto*») [367].

Співоча традиція *bel canto* історично пов'язана з європейською оперною культурою та академічною вокальною школою, передусім італійською, що первинно ґрунтувалася на фонетичній специфіці італійської мови [238]. Європейська академічна вокальна школа суттєво вплинула на формування світових шкіл, кожна з яких має свої національні/регіональні особливості, впливаючи на вокальний образ світу сучасності та є вагомим часткою культуротворчого процесу [197].

Поняття «вокальна школа», що набуло множинність конотацій у теорії вокального мистецтва [50], трактується сучасними дослідниками, зокрема українськими (В. Антонюк [17, 18], Б. Гниць [50], О. Стахевич [180]) з різних позицій. Спираючись на досвід вивчення цього питання у працях сучасних музикологів, під вокальною школою ми розуміємо *системне утворення у сфері*

професійного музичного мистецтва, що має інтегральні властивості, включає вокально-педагогічні, вокально-технологічні та вокально-виконавські аспекти, спирається на сукупність історично детермінованих, усталених і універсальних принципів, методів та прийомів професійного співочого мистецтва, вироблених європейською практикою та адаптованих і модифікованих у національних музичних культурах для здійснення вокально-виконавської діяльності.

З моменту формування у контексті культури Італійського Ренесансу, мистецтво академічного вокалу – *bel canto* – увійшло в національні музичні культури та стало інтернаціональним феноменом. Провідні європейські вокальні школи (італійська, французька, українська та ін.), маючи яскраво виражений національний характер, у процесі своєї самоідентифікації пройшли тривалий шлях кристалізації і художнього розвитку у межах власних етнонаціональних культур. Національну специфіку вокальних шкіл утворюють ментальність, культурні традиції етносу, фонетичні особливості мови тощо [50, с. 4]. Детермінантами їх формування стали соціально-історичні етнопсихологічні, мистецько-культурні, фольклорно-генетичні, комунікативні і мовні чинники, а також особливості розвитку музичної культури і мистецтва. У процесі смислорозгортання академічні вокальні школи суттєво впливали одна на одну, семантично взаємозбагачувались та сприяли утворенню вокально-академічної традиції макромасштабів – європейського і світового, що набуває універсальних ознак.

Вироблені «у просторово-часовому поступі» виконавські традиції, принципи та стереотипи академічного співу, з його еталонним універсальним стилем, досконалою технікою «асимілювалися у середовищі національних та регіональних вокальних традицій, <...> змінюючись під впливом різних етнічних типів звучання та формуючи «унікальний метасимвол уселюдської культури», що набуває системотворної ролі для професійного вокального мистецтва окремих етносів та регіонів [18, с. 30].

Будучи інтонаційно-генетичним джерелом і маркером оперного жанру, *bel canto* у своїх атрибутивних ознаках виявилось пов'язаним із відповідним тематичним, образно-емоційним колом та водночас із традиціями італійської

національної співацької культури [197]. Апробація оперного жанру в європейському музичному мистецтві тому постала перед певною проблемою адаптації – національної модифікації настанов техніки резонансного співу, як основи традиції *bel canto* [8].

Проблеми такої національної адаптації мали основою низку чинників. З одного боку – національний інтонаційний та ритмічний тезаурус, логіку музичного мислення, закріплену як на рівні фольклору, так і усталених традицій академічної професійної, зокрема й сакральної, музичної культури, спектр домінантних жанрів. З іншого – сутнісні модифікування у формуванні національних варіантів *bel canto* потребували не тільки традиції співацького дихання, артикуляції та фразування – у зв'язку з особливостями національних мов, засобів вокальної виразності, положення гортані, імпедансу, а й глибинні емоційно-психологічні настанови вокального виконавства, зумовлені фундаментальними, зокрема ментальними основами національних культур [8].

Невипадково тому національні трансформації оперного жанру, окрім образно-тематичних, композиційно-структурних, мовно-лексичних змін жанрової парадигми, були насичені й художніми пошуками у царині вокально-виконавської стилістики. Так, у контексті французького оперного мистецтва (при безумовній наявності своєрідності вокальної стилістики у провідних його різновида – великій, ліричній та комічній опері) складається власний вокальний стиль, який резонував із традиціями національної театральної культури – речитативно-декламаційний, позначений як певною патетичністю, афектацією, так і тонким психологізмом.

Оперне мистецтво Німеччини, маючи методологічною основою вокальну педагогіку Ф. Шмітта, декларувало необхідність урахування специфіки фонетики саме німецької мови та певним чином спростовувало значущість принципу «прикриття» звуку та згладжування реєстрів, що значною мірою вплинуло на специфічні якості німецького варіанту стилістики *bel canto* [8].

Значних трансформацій мистецтво академічного вокалу зазнало й у зв'язку з концептуально-образними змінами, детермінованими з кін. XVII ст. розвитком потужної та масштабної «східної», орієнтальної лінії у творчості Ж. Б. Люлли

(«Турецька церемонія», «Арміда»), К.В. Глюка («Непередбачувана зустріч», «Китайки»), В. А. Моцарта («Викрадення зі сералю», «Заїда»), Д. Обера («Бронзовий кінь»), Дж. Пуччіні («Турандот», «Мадам Баттерфляй»), К. Орфа («Гізей»), І. Стравінського («Соловей»), Б. Бартока («Чарівний мандарин») тощо. І попри певну декоративну умовність відтворення східних, зокрема китайських оперних образів [111, с. 9], академічна вокально-виконавська стилістика в означених творах певним чином співвідносилася з особливостями національного ритмо-інтонаційного лексикону, гармонічного мислення, детермінованого особливостям специфікою національної мови фразування та, відповідно, типу дихання [8].

Винятковість вокальних шкіл зумовлена особливостями своїх національно-вербальних мов, їх фонетики [187], що слугує чинником значних розбіжностей у використанні вокально-технічних прийомів та механізмів співацького голосу, зокрема реєстрових, котрі є, за твердженням О. Стахевича, основою технології *bel canto* [180].

У контексті розвитку національних вокальних шкіл у художньому бутті ХХ – ХХІ ст. спостерігається взаємодія двох антиномічних тенденцій – до збереження унікальності етнічних культур та уніфікації останніх. В аспекті вивчення питань вокальної творчості та виконавства виникає можливість осягнення цих аспектів у діалектиці загального (універсального) і окремого (специфічного), національного і регіонального, етнонаціонального і світового (загальнохудожнього) [189, с. 87].

Азійські вокальні школи, передусім китайська, на шляху свого національного формування та ствердження на світовій арені, ґрунтуючись на європейських досвід та засвоєння традицій *bel canto*, також постали перед з вищезазначеними викликами. У руслі окресленої проблематики та її обговорення формувалася вокальна академічна школа у системі музичного мистецтва Внутрішньої Монголії.

Китайська національна вокальна школа відіграє значну роль у світовій культурі та є ваговою складовою «метасистеми національних вокальних шкіл» [18, с. 29]. Як унікальне, багатовимірне і художньо цінне явище і складно організована інтегративна цілісність, кристалізація та академізація котрої припадає на епоху

XX ст., китайська вокальна школа спирається на європейські та національні вокальні традиції. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва китайська вокальна школа є однією з потужних, презентанти котрої демонструють у виконавському процесі широку амплітуду емоційних градацій, експресію звуковираження, особливу манеру звуковидобування й силу художньої виразовості.

Формування національної «версії» *bel canto* в художньому просторі Китаю у XX ст. відбувалося за умов тривалої та складної адаптації китайської аудиторії до іншої вокально-співочої (і загалом культурної) традиції, яка особливостями звуковидобування, звуковедення, артикуляції, дихання, динаміки, виконавської позиції співака кардинально відрізнялася від національного мистецтва вокалу [367]. Проте активізація розвитку *bel canto* в Китаї з поч. XX ст. пояснюється потужною тенденцією культурного «зближення» Сходу та Заходу й безперечною майстерністю вокалістів Європи. Гастролі Ф. Шаляпіна, Н. Енгельгардт О. Мозжухіна, С. Лемешева та ін. співаків були тією репрезентацією європейського мистецтва вокалу, яка інтенсифікувала процес його національного модифікування, смисл котрого виражає поняття «китайське *bel canto*» [366].

Сформувавшись під активним впливом досвіду, накопиченого європейською академічною вокальною традицією, китайське *bel canto* у XX ст. постало перед проблемами адаптації національної аудиторії до іншої культурної вокальної традиції (за умов домінування традицій національної опери), формуванням шляхів культурного «зближення» Сходу та Заходу [192] і становлення й вдосконалення власної національної модифікації [6].

Традиції професійного вокального мистецтва на засадах європейського стилю *bel canto* стали розповсюджуватися у Китаї, починаючи з 1920-х років у контексті тенденцій європеїзації культури та інтенцій до опанування явищ західної культури [367]. Цей процес пов'язують з проникненням у духовний простір цієї країни Сходу передових європейських мистецько-культурних ідей, котрі вплинули на свідомість інтелектуальної еліти і художньої інтелігенції Китаю, та були з ентузіазмом підхоплені суспільством [228].

Розвиток *bel canto* у вокальному мистецтві Китаю був пов'язаний із активною просвітницькою діяльністю зарубіжних музикантів. За відсутності національних педагогів-фахівців, орієнтованих на виконавські настанови *bel canto*, велике значення у формуванні новітньої генерації китайських співаків, у 1-шу пол. ХХ ст. мала діяльність іноземних викладачів (К. Хорват, Г. Ачаїр-Добротворської, М. Райського, В. Шушліна), а також заснування ними фахових навчальних закладів, зокрема заснованої О. Глазуновим Харбінської Вищої музичної школи (1927) та вокальних студій (А. Соловйової-Мацулевич, Н. Йосипової-Закржевської та ін.) [1].

Проте засвоєння та національне інтерпретування світового вокально-виконавського досвіду не було би можливим поза участі китайських митців і педагогів. Глобального значення у цих процесах від поч. ХХ ст. набула діяльність таких видатних китайських вокалістів-педагогів, як Сяо Юмей, Чжоу Шуань, Ін Шаннен, Лан Юйсю, Чжао Мейбо, Шень Сян, Го Шучжень та ін., завдяки яким було сформовано систему академічної вокальної освіти [366]. Її специфічною рисою стала не тільки опора на здобутки європейських вокальних майстрів, але й збереження національних традицій – уваги до питань духового розвитку творчої особистості, значущість ідеологічного та виховного компонента, а також опори на естетичні ідеї видатних представників китайської культури [6].

Потужним імпульсом у кристалізації мистецтва *bel canto* в музичній культурі Китаю стала діяльність відомого композитора та педагога Сяо Юмея – директора «Музичної дослідницької групи» Пекінського університету. Завдяки безпосередньому сприйняттю музикантом досвіду музичного мистецтва Західної Європи (у 1909-1916 рр. він набував фахової освіти в Лейпцизькій консерваторії) та усвідомленому прагненню модернізації традиційного національного художнього простору, було започатковано впровадження *bel canto* в систему фахової музичної освіти на основі нової програми з вокалу [366]. Ця програма стала фундаментом вокального фахового навчання в Національному музичному коледжі (засн. у 1927 р.) і продемонструвала специфічність китайської вокальної освіти, яка постала перед необхідністю сприйняття європейського досвіду як

системи та синтезу національних традицій мистецтва вокалу зі світовим вокально-педагогічним й методичним досвідом [366]. До активного сприйняття вокальної традиції *bel canto* та її вокально-виконавської та вокально-педагогічної репрезентації в Європі та Китаї долучилася й плеяда китайських співаків, які набували освіти в консерваторіях Європи [246].

Розвиток мистецтва *bel canto* у Китаї забезпечувався активним процесом взаємодії світової та національної культур у царині композиторської творчості, результатом якого стало формування нового вокального стилю на основі синтезу настанов європейської вокальної школи, вокальної техніки Пекінської опери та китайського народного співу.

За умов сучасної глобалізації, вагомим імпульсом розвитку китайського академічного вокалу стає активізація наукових досліджень і формування новітніх методичних настанов у діяльності нової генерації педагогів-вокалістів [6]. Закладаючи фундамент стійких, універсальних за культурним статусом вокально-жанрових моделей у мистецькому просторі Китаю, сформованих на засадах і принципах європейського професійного музичного мислення (пісні, романсу), композитори Китаю створюють їх нові, національно забарвлені версії, виходячи зі специфіки національного світовідчуття, ментальності, особливостей звукового світосприйняття [6].

В історико-хронологічному аспекті, екзистенція вокального мистецтва в КНР корелює із загальними процесами культурного розвитку цієї країни, вписується у загальноприйняті його періоди та відповідає їх ідейному контексту, естетичним та художнім вимогам і характеристикам, тематиці і образності [366]. На стадії формування професійних основ вокального мистецтва та виховання перших поколінь співаків за європейським методом у Китаї (1920–1940-ві рр.), була сформована стратегія щодо його вкорінення та адаптації у місцевій освітній системі, що передбачала два підходи:

1) внутрішньої концентрації, накопичення й акумулювання вокального професіоналізму через запрошення до педагогічного складу провідних художніх закладів (Шанхайської і Пекінської консерваторій) іноземних фахівців –

викладачів вокалу, майстерно володіючих західними методами і технологіями викладання вокалу, тогочасними концепціями вокальної освіти і методико-практичними настановами у цій сфері (Мей Байкін, Су Шилін та ін.). Цей підхід вплинув на утворення культурних локацій вокального професіоналізму (зокрема в Шанхайській консерваторії – першому вищому музичному закладі, утвореному в 1927 р.) та формування місцевих вокальних шкіл, згуртованих навколо авторитетного фахівця, як Майстра і Вчителя, і появу перших співаків, які культивували традиції співу *bel canto* та сприяли його подальшому розповсюдженню в Китаї (Лі Чжишу, Лін Цзюньцин, Цай Шаосю та ін.) [366]. Завдяки активній діяльності зарубіжних фахівців та їх активній підтримці з боку місцевих музикантів, на теренах Китаю було закладено підґрунтя професіоналізму у сфері вокального мистецтва.

2) «зовнішнього» звернення, запозичення і долучення до мистецтва академічного співу внаслідок культурної та освітньої міграції китайських музикантів у європейські країни і США з метою набуття вокального професіоналізму. Цей процес пов'язують у 1930 – 1940-ві рр. з іменами блискучих виконавців – Інъ Шаннена, Лан Юйсю, Хуан Юкуя, Юй Ішуаня, Чжоу Сяочжена, вокальна майстерність яких була визнана в Китаї. Пізніше на китайській класичній сцені з'явилася когорта яскравих вокалістів, серед яких: Чжан Цюань, Чжоу Бічен, Гао Чжилань (сопрано), Шень Сян, Вей Цисянь, Чжу Чунчжен (тенори), діяльність яких сприяла ствердженню позицій вокально-академічної школи в Піднебесній. Деякі з цих музикантів продовжили активну виконавську, концертно-сценічну діяльність. Інші – присвятили себе педагогічній діяльності, викладанню академічного вокалу в провідних мистецьких закладах Піднебесної. Здобувши вокальну освіту за кордоном, музиканти КНР визнавали плідність західних музично-теоретичних знань і вокальних методик фахової підготовки вокалістів та наполягали на їх системному впровадженні в музично-освітній процес у Китаї, не втрачаючи зв'язок з вітчизняними традиціями [366].

Протягом двох наступних десятиліть принципи цього універсального співочого стилю, що уособлює європейську вокальну культуру, внаслідок

активного засвоєння традицій *bel canto* китайськими музикантами, у період 1940-х стверджується в якості фундамента професійної вокальної освіти і виконавства в Китаї, створивши безпрецедентну можливість подальшого розвитку вокальної композиції, а також концертно-камерного і класично-оперного різновидів виконавства у КНР (з 1949 по сьогодні) [366].

Серед значимих тенденцій розвитку принципів *bel canto* у вокальному мистецтві Китаю – їх синтез із національними вокальними традиціями в композиторській творчості. Одними з перших зразків такого синтезу стали опери Хуань Юньло «Цю Цзі» (1942) та «Сива дівчина» (1945) колективу авторів Академії ім. Лу Сіня. У цьому творі – прецеденті «використання китайськими співаками мистецтва європейського співу *bel canto*» – вокалістами Академії «був відпрацьований особливий, притаманний винятково китайським співакам оперно-пісенний стиль, який сполучав народний спів, техніку співаків Пекінської опери та елементи європейської вокальної школи» [466].

Окреслена стратегія кристалізації і розвитку мистецтва *bel canto* в Піднебесній, підходи її вирішення, відповідають культурно-діалогічним процесам того часу та дихотомії Схід – Захід.

Активні процеси дифузії європейської та східної культур у ХХ ст., що стали знаковим явищем Новітнього часу унаслідок діалогу «Схід–Захід», позначили вектор зближення академічного вокалу та східної вокальної традиції. У контексті східного музичного виконавства адаптується специфіка виконавської стилістики *bel canto* [466]. Таке опанування за умов глобалізації відбувається різними шляхами. З одного боку – інтенсифікації (кін. ХХ – поч. ХХІ ст.) фахової освіти східних, зокрема китайських вокалістів в освітніх закладах Європи та Америки, з іншого – активізації викладацької діяльності європейських, зокрема українських педагогів-вокалістів у закладах музичної освіти Сходу. Яскравим прикладом плідної вокально-педагогічної діяльності в освітніх закладах Китаю, у тому числі в автономному районі Внутрішня Монголія, є праця досвідченого українського фахівця у сфері сольного академічного співу, професора Одеської державної академії музики ім. А. В. Нежданової Ельвіри Летягіної.

Чинниками уваги сучасних науковців до питань художніх особливостей та історії розвитку китайського вокального мистецтва академічної традиції, пов'язаної із трансплантацією з європейського простору стилю *bel canto* та його засвоєнням у китайському мистецтві, є глобальні зміни виконавських орієнтирів національного мистецтва, яке за історико-культурних причин тривалий час поставало в замкненому «ореолі» національної унікальності китайської опери. Яскраві виступи китайських вокалістів на світових оперних і камерно-концертних сценах, численних фестивальних імпрезах, інтенсивність «освітньої міграції» за умов академічної мобільності та транскордонної освіти [193, с. 63] у межах наукової рефлексії актуалізують і водночас проблематизують питання феноменології національного вокально-академічного мистецтва та його фундаментальної основи – виконавства та фахової вокальної освіти.

Пріоритетними векторами дослідження сучасного стану китайського вокального мистецтва є осмислення специфіки національної системи фахової освіти, визначення палітри засобів виразності у творчості видатних вокалістів, виконавських проблем, пов'язаних із складнощами дифузії європейської та національної вокальних традицій, зокрема інерцією домінування народної манери співу, специфікою китайської мови, алгоритмами формування художнього образу тощо [6].

Діалог традицій Сходу і Заходу, перетини західних стереотипів музичного мислення та східних етнічних традицій, універсального та національно-своєрідного у китайському музичному мистецтві сприяють формуванню нових синтезованих художніх феноменів. При цьому, китайське мистецтво, навіть в умовах розвитку культури сьогодення, у контексті тенденцій глобалізації демонструє прагнення зберегти етнонаціональну ідентичність та водночас розвинути й збагатити регіональні традиції.

Значні міжнародні досягнення сучасних китайських вокалістів [189] засвідчують не тільки активність розвитку «східного» *bel canto* та його вагомість у сучасному просторі світової культури, а й нагальну необхідність дослідження його специфіки, зокрема у творчості видатних композиторів та вокалістів численних культурних регіонів Китаю, що презентують власні художні

етнотрадиції Сходу (зокрема монгольську) та впливають на формування нових варіантів та модифікацій академічного стилю *bel canto* [8].

Регіональні вокальні школи, утворені на засадах сполучення європейського досвіду, адаптованого на національному ґрунті, зорема стилістики *bel canto* із фольклорною співочою традицією, становлять виняткову своєрідність у контексті професійного мистецтва Піднебесної. За цих умов, у дискурсі музикології набуває значення дослідження регіональних вокальних шкіл Китаю як складових національної вокальної культури, завдяки яким зберігаються та примножуються мистецькі вокальні традиції та формуються унікальні явища музичного мистецтва. Осягнення вокального мистецтва окремих локусів Китаю, їх співочих надбань має «сприяти різнобічному, етнологічно спрямованому осмисленню сучасної художньої картини світу, презентованої багаторівневим утворенням, де відбувається внутрішній міжгалузевий діалог вокальних спеціальностей, парадигм і національних стилів та його інтегративна функція в універсумі» [18, с. 27].

Зазначена оптика розгляду слугуватиме поглибленню уявлень щодо особливостей екзистенції китайського вокального мистецтва та підґрунтям наукового осягнення специфіки сучасного культурного простору, взаємовпливу національних і локальних культур. Означене дослідження стає важливим завданням з огляду на сучасне становлення та самореалізації нового універсального образу творчої особистості виконавця-вокаліста, його інтеграції у різні історичні, національні, регіональні, художньо-стильові та культурні контексти за умов сучасного полілогу культур та «практичного засвоєння «різномовних» зразків вокальної творчості» [34, с. 1].

За цих умов, доцільним вважаємо вивчення специфіки вокального мистецтва автономного району Внутрішня Монголія, що презентує виразну етнічну своєрідність та демонструє значні здобутки в авторській, вокально-виконавській, а також вокально-педагогічній сферах.

2.2. Етнокультурні традиції як детермінанти становлення та складові історії вокального мистецтва Внутрішньої Монголії

Розкриття специфіки функціонування вокального мистецтва Внутрішньої Монголії інспірує багатостороннє осягнення смислотворних – ментальних детермінант, виявлення культурних сенсів та семантичних зв'язків. Поставлена проблема зумовлює звернення до етнокультурних традицій регіону і музично-фольклорних явищ як аксіологічних констант та духовних цінностей, котрі зберігаються в історичній пам'яті нації, віддзеркалюються у творчості композиторів та виконавській практиці, складають естетичні та образно-семантичні засади музичного професіоналізму.

Вокальне мистецтво АРВМ має глибоке етнокультурне підґрунтя та семантичні зв'язки з монгольською та ханською музичними традиціями, що складають його етноментальну картину світу, і є «...тим іманентним підтекстом, котрий визначає як специфіку концепції, образної системи, композиції і структури музичної цілісності, так і характер спеціальних засобів, що обираються художником для втілення нюансів смислу» [195, с. 171]. За цих умов, необхідним вважаємо звернення до аналітики інтонаційно-генетичних і жанрових засад, висвітлення етнотрадиційного коріння внутрішньомонгольського вокального мистецтва та фольклорні детермінанти музичної стилістики вокальних творів.

Автономний район Внутрішня Монголія вирізняється власною культурною та етнонаціональною специфікою, має глибинні духовні джерела і давні традиції, котрі визначають особливості його художнього розвитку. У культурному контексті Внутрішня Монголія вважається місцем зосередження й центром степової культури – однієї з найдавніших китайських регіональних культур, відмінних від інших типів культур Китаю (землеробського), та позиціюється як складна кочова культура [3; 296].

У контексті розвитку степової культури були сформовані стійкі міфологеми та сакральні культи тварин (коня, барана, бика, вовка) і птахів (жайворонка, лебедя), котрі є віддзеркаленням зооморфних уявлень давніх монголів. Культ

коня, що є домінуючим у монгольській традиційній культурі, зазнав візуалізації, зокрема у моринхурі – національному струнно-смичковому інструменті («монгольській віолі з кінською головою»), котрий використовують для супроводу епічних пісень – наративних вірців усної міфопоетичної творчості та протяжних пісень [413, с. 21].

Північний степовий край, з котрим уособлюють нині АРВМ, історично був місцем життєдіяльності багатьох кочових народів, котрі залишили значну культурну спадщину. Натомість саме монгольський етнос, за думкою дослідників, зробив кочову культуру глобальною й здійснив безпрецедентний крок у наданні йому особливого статусу – спадкоємців кочової культури. Вірцевим репрезентантом та носієм традицій степової культури, її спадкоємцем на теренах Внутрішньої Монголії протягом багатьох віків є монгольська етнічна культура, котра утворилася в результаті взаємодії тюрко-монгольських кочових племен Центральної рівнини Китаю із різними культурами, кожна з яких мала свої особливості [297]. Нині монгольська культура, що відзначається глибоким духовним змістом, аксіологічними орієнтаціями та естетичними принципами [3], розглядається як підсистема у цілісній системі національної культури КНР та усвідомлюється як «комплексний культурний феномен» [288, с. 154].

Геополітична ситуація, міграційні процеси, природно-географічні, соціальні умови, специфіка образу життя, виробництва суттєво вплинули на національний характер і світогляд монгольського етносу. Внаслідок дотримання традицій степової культури, онтологічні ознаки якої (екологічність, гармонійне співіснування людини і природи) детерміновані кочовим образом життя, визначилися властивості монгольського національного характеру – волелюбність, рішучість, динамізм та водночас дружність, гостинність, відкритість, а також утворився «вільний та відкритий культурний менталітет» [3].

У процесі становлення та історичного розвитку мистецтво Внутрішньої Монголії акумулювало давні релігійні та фольклорні традиції, міфологічні уявлення, звичаї, обряди, поведінковий тип, образ мислення, і духовні цінності різних етносів, передусім монгольського та накопичила величезну спадщину,

котра постала детермінантом мистецького розвитку регіону, що має різні прояви у мультикультурному просторі сьогодення [143].

Контекст степової культури як найдавнішої та глибинної регіональної (азійської) культури значно вплинув на формування художньої картини світу та образно-символічний зміст мистецтва давніх монголів, знайшов відбиття у фольклорі, що формує засади автентичної музичної культури. Цей контекст зумовив специфіку художнього світосприйняття і звуковідчуття монгольського етносу, вплинув на тип музичного мислення, його музичну ментальність, котра є інтонаційно-звуковим виразником етнонаціональної самосвідомості [71, 2003]. Він постав детермінантом музичної мови, музичної експресії і типу звукоорганізації монгольської народної музики, відбився у фольклорному мелосі, що «...найвиразніше втілює зв'язок з національними особливостями мови/мовлення» [216, с. 113].

Особливий вплив на формування музичного світу монгольського етносу мають природні умови регіону (різноманіття ландшафтів, мальовничих краєвидів, безкраїх степових пейзажів, пустель, озер), відбиті у фольклорних образах, народнопісенних взірцях як інтонаційному утіленні давньої кочової цивілізації та степової культури.

Внаслідок домінування і стійкості значення монгольських культурних традицій, найрепрезентативнішою на теренах Внутрішній Монголії вважається монгольська музична культура. У зв'язку з цим, музичне мистецтво АРВМ та його вокальна царина значною мірою являє собою картину монгольської музики як сукупності музики різних етносів [415].

Монгольська музична культура пройшла тривалий шлях формування від глибинних пластів традиційного мислення до кристалізації жанрових рис у XIII – XIV ст. Підґрунтям її кристалізації є музичні традиції різних племен, котрі проживали на теренах району й утворювали ранні держави: сюнну (220 до н.е. – II ст. н.е), сяньбі (племені, котре складає етоногенез монголів), Північний Вей, Ляо (до кінця XI ст. н.е.). Етномузичні традиції регіону набули розвиток у культурі Монгольської імперії Юань (частиною котрої був Китай), заснованої у добу Середньовіччя внаслідок завоювань Чингісхана його онуком і спадкоємцем, монгольським ханом Хубілаєм (1271–1268),

пізніше – імперії Північної Юань (до кінця XVII ст.) та Манчжурського ханства (до Сінханської революції 1911–1913) [321].

Основою монгольської музичної культури є фольклор з розгалуженою жанровою системою і унікальними стилістичними особливостями, у якому особливу роль відіграє співоча традиція і народно-інструментальна виконавство. Монгольський фольклор вплинув на формування професійного музичного мистецтва АРВМ, постав його смислотворним чинником, інтонаційно-генетичною і стилістичною основою композиторської і виконавської творчості, підґрунтям академічної вокальної школи (у синтезі із традиціями бельканто), що сприяло кристалізації яскраво самобутнього феномена – монгольського вокального стилю.

Монгольська фольклорна традиція своїми коріннями сходить до протомонгольських племен (гуннів, тунгусів та тюркських народів) [131], котрі на ранньому етапі розвитку своєї цивілізації проживали у лісо-гірській місцевості (близ річки Ергун, пізніше мігруючи на захід від річки Онен) та існували завдяки мисливству та рибальству. Спричинені екологічними катаклізмами міграційні процеси та переселення монгольського етносу у степовий простір зумовили його перехід до кочового способу життя та степової культури. Постійний і тісний контакт монголів з природою, внаслідок тривалого усамітнення мисливців і пастухів на пасовищах, слухове засвоєння ними звукових явищ навколишнього середовища, оволодіння мистецтвом звуконаслідування голосів природи (щебету птахів, шуму гірських річок, руху стрімких коней – неодмінних супутників монголів-кочевників) стає джерелом формування монгольської музичної лексики і стилістики.

Монгольський музичний фольклор визначається як домінуюча у регіоні фольклорна генеза і константна основа внутрішньомонгольської вокальної стилістики. Сміслова багатовимірність монгольського музичного спадку віддзеркалюється у народнопісенних жанрах, зокрема протяжній степовій пісні, мистецтві горлового співу хумай, народно-інструментальному виконавстві. Генетично-жанрові та інтонаційні ознаки монгольського фольклорного мелосу, етнічно забарвлені стильові елементи, виконавські прийоми, суттєво вплинули на тип музичного мислення митців АРВМ і регіональний вокальний стиль, постали у

процесі еволюції джерелом індивідуальної стилістики композиторів регіону та сприяли збагаченню національного стилю китайської музики.

Отже, генезис вокально-співочого мистецтва Внутрішньої Монголії вбачається у монгольській народнопісенній традиції, жанрові взірці котрої на глибинно-ментальному рівні є носіями історичної пам'яті етносу, пов'язані із образом життя, обрядами, ритуалами і звичаями мисливців і скотарів-кочевників, що є трансляцією специфічного культурного тексту, у котрому відбивається етнотрадиційна картина світу [413]. На музично-семантичному та виражальному рівнях взірці пісенної монгольської культури є музичною проєкцією духовних настанов і типу мислення монгольського етносу.

У монгольській пісенності утілюються система стійких ментальних ознак етносу, його вікові духовно-аксіологічні накопичення, ментальні характеристики, національні індекси і стильові маркери, що походять зі східного світогляду і притаманного їм споглядального типу мислення, синтезують уявлення про кочову традицію та її спадкоємність, йдуть від способу життя та виробництва, особливостей природоцентричності у сприйманні світу.

У зв'язку зі значущістю монгольської народнопісенної традиції, котра є сферою віддзеркалення специфіки світовідчуття, свідомості і художнього мислення монгольського етносу – спадкоємця степової культури, звернемось до характеристики її знакових музичних (жанрових і стильових) явищ.

2.3. Фольклорна генеза внутрішньомонгольської вокальної стилістики

Гостра потреба в осягненні «...самобутніх регіональних пісенних стилів традиційної музичної культури ... з урахуванням специфіки регіональних етнокультурних традицій викликана з необхідності пізнання внутрішньої природи музичного фольклору (глибинне занурення у Традицію) та осмислення його неминучих цінностей з позиції сьогодення» [34, с. 34]. Семантичний вплив на вокальну сферу художнього самовираження, її образно-емоційну палітру має низка інтонаційних чинників фольклорного походження, зокрема фольклорні

жанри, пов'язані з народними звичаями, традиціями, віруваннями, культовими уявленнями, обрядами, церемоніями тощо. народнопісенний мелос, відзначений характерними ладовими і метроритмічними особливостями, національні вокальні традиції і співочі практики (передусім горлового співу), темброва специфіка народного інструментарію тощо. Зазначені чинники відбивають специфіку національно-ментального світовідчуття та світоспоглядання, складають національно-стильовий комплекс, національно забарвлений вокальний образ світу, котрий впливає на систему образно-художніх уявлень китайських композиторів і виконавців та віддзеркалюється в їх вокальній творчості.

Звукомузичною маніфестацією корінної причетності вокального мистецтва Внутрішньої Монголії до монгольської музичної традиції та феномену степової культури є хумай – практика горлового співу, детермінована антропологічними, етнокультурними та ментальними чинниками. Цей співочий феномен віддзеркалює естетичні та стильові орієнтири музичного мислення монголів та постає інтонаційною символізацією монгольського національного характеру.

Хумай усвідомлюється як звукомодельюче смислове вираження космогонічних уявлень про тривимірність світового простору та сакральну роль співочого голосу як медіатора між світами [289, с. 162]. Космогонічні уявлення утілюються також у числовій символіці, яка зазначається у контрастно-регістровому розташуванні граничних темброво-фактурних пластів (нижнього, у вигляді опорного тону, та верхнього, мелодично розвиненого та імпровізаційного), які, згідно шаманському трактуванню, символізують бінарну опозицію небесної та земної сфер.

У звуковому світі хумай виявляються системоутворюючі характеристики народної музики монголів, засади співочої культури, що походять з темброво-регістрової концепції звуку та віддзеркалюють натурально-обертонovu основу звукоорганізації вокальної репрезентації. Інтонаційний всесвіт горлового співу хумай є наслідком звукового освоєння рівнинного простору та явищ степової природи, відтворених вокально-виражальними засобами. Презентований переважно у чоловічому вокальному виконанні, хумай, як акустичний феномен,

характеризують виразність і глибина потужного обертонового звучання, в якому утілюється темброва багатогранність, особлива повнота та об'єм звучання, підсилений просторовими майже стереофонічними ефектами та надширокою палітрою колористичних співочих прийомів [3].

У фізико-акустичному плані, хумай ініціюється з одного, так званого, «горлового» звуку, що в аудіальному сприйнятті (внаслідок застосування особливої техніки звукоутворення) сприяє враженню багатоголосного звучання. Вокально-виконавський «механізм» співочої техніки хумай базується на різночастотній вібрації інфра- та ультразвуквої якості та передбачає тривимірність звукоутворення з функційною та фонічною нерівнозначністю, ієрархічністю «голосів», підкреслюється регістровим положенням та звуковисотністю.

Звукотехніка хумай передбачає наступні складові:

- 1) опорно-базовий, темброво насичений, об'ємний та висотно стабільний тривалий тон-остінато (безперервний за часом звукорозгортання, що триває до вичерпаності «верхньої» обертоново-звукової палітри). Потужністю свого звучання цей звукотон переважає інші, ініційовані ним та похідні звукові складові. Розташовується у нижньому регістрі (великій октаві) та слугує гармонічним підґрунтям обертонових «переливів» (переходів-модуляцій) гранично високих звуків (на відстані від 3-х до 5-ти отав від основи) із застосуванням фальцету, що сприймаються як quasi-мелодичне нашарування;
- 2) серединно-зв'язуючий сонорний фон (між джерелом звуку та обертонами);
- 3) обертонові звучання подвійної функції – специфічного quasi-мелосу, основу котрого складують короткі й мінливі ангемітонні поспівки-фігурації, окремі «протягнуті» звуки у чергуванні з орнаментальними утвореннями, котрі наповнюють звуко рухомий процес образно-смысловим (інтонаційно-ритмічним) змістом, узгоджуються із нижнім гортанно-горловим звуковим базисом, тоном-першоджерелом, надаючи йому особливу темброву забарвленість.

Звукоекспресивні та темброфонічні властивості цього співочого явища сприяли формуванню у монгольській культурі еталонного звуковиразового

комплексу, що має значні художні наслідки й утілення у різножанрових та стильових контекстах професійної вокальної та інструментальної музики.

Образно-інтонаційним підґрунтям вокального мистецтва Внутрішньої Монголії постає жанрово багатогранна монгольська народнопісенна традиція, основа котрої – власне народна пісня, як артефакт культури, що «...має сформований національний образ світу, музично-ментальні відмінності та розгалужену й витончену поетичну систему. Інформація, закладена у пісні, багато віків зберігає канал зв'язку з новими поколіннями, і передається ця інформація як актуальний виклик культури самосвідомості нації» [216, с. 113].

Народнопісенна монгольська спадщина презентована жанровими взірцями та охоплює передусім епічні («тууль»), пасторальні, обрядові, дорожні, застольні, ліричні (чандяо) та ін. пісенні взірці.

Специфічним утіленням ментального начала у фольклорно-жанровій сфері співочого мистецтва є епічні пісні-оди, в яких піднесено і велично оспівуються простори природи степового краю, сповненого духу свободи, сюжети героїчного минулого за участю вершника-воїна та його бойового скакуна, символічний образ якого є наскрізним у монгольській культурі [3].

Над-особистісна інтонація, ритуальність, медитативний характер, а також провідне значення поглибленого споглядання образів природи, властиві цим епічним носіям національної музично-історичної пам'яті, відповідають характеру монгольського аутентичного мислення як різновиду східного типу мислення. Речитативно-імпрровізаційна манера виконання епічних монгольських пісень підкреслена вільною ритмікою, сполученням плавного руху мелосу та протиспрямованих стрибків, з опорою на кварто-квінтову інтерваліку, складають основу їх мовного комплексу. Характерна для музично-епічних сказань експресія вокального інтонування, зумовлена використанням техніки горлового співу (глибоке вібрато голосних звуків, теситурно-регістрові контрасти тощо), що стає джерелом регіонального вокально-виконавського стилю Внутрішньої Монголії.

Віддзеркаленням генетичних зв'язків монгольського музичного фольклору зі світом степової культури (відображених на образно-змістовному, інтонаційно-

семантичному та жанровому рівнях) постає мелодично розвинена та збагачена орнаментикою монгольська протяжна пісня – пам'ятник усної нематеріальної спадщини, визнаний ЮНЕСКО У семантико-аксіологічному вимірі, протяжна пісня вважається одним із найзначніших і глибинних явищ монгольської культури, феноменальним утіленням співочої етнотрадиції як цілісності, що відбиває корінні культурно-сміслові і ментальні основи монгольського етносу, зокрема природоцентризм як концепт, що виражає гармонійне злиття людини і природи. Даний пісенний жанр, будучи віддзеркаленням традицій степової культури, стає художнім узагальненням специфіки світосприйняття, типу мислення накопичення аудіовізуальних вражень та життєвого досвіду монголів-кочевників у степовому оточенні.

Географічні та кліматичні особливості місцевості, дивовижна природа степу, а також кочовий образ життя та внутрішній особистісно-психологічний світ кочевника детермінують формування тематики, образної системи та інтонаційної лексики цих музично виразних і духовно наповнених пісень. Акустичні умови відкритого рівнинного простору, а також характер розповсюдження у ньому звукомузичних явищ склали підстави особливостей вокалізації мелодично розгорнутих наспівів формування різного ступеня потужності і тривалості окремих звуків та зумовили [355, с. 60].

У китайській музикології протяжну пісню вважають жанровим різновидом горностепової фольклорної традиції (китайською – шан тен ге) та диференціюють, залежно від регіону найбільшого розповсюдження, на два різновиди: гірські (шан ге) та рівнинно-степові (тен ге) [39, с. 14]. У цьому контексті, пронизані пантеїстичною тематикою і образністю монгольські протяжні пісні, як звученнєве вираження глибоко особистого, утаємниченого процесу комунікації в аспекті людина – природа, та віддзеркалення душевного світу волелюбних мешканців степового району, належать до жанрового різновиду тен ге [39, с. 14]

За видовими особливостями, хронотопічними та вокально-виконавськими параметрами, монгольські пісні розподіляться на два структурно різних та масштабних за презентацією сегменти: уртин-дуу, що у перекладі з монгольської

означає «довга, тривала пісня» (від монг. уртин – довгий час, вічність та дуу – пісня) і богіно-дуу – «коротка пісня». Стилiстичнi вiдмiнностi цих рiзновидiв зумовленi їх територiально-географiчним розповсюдженням у рiзних мiсцевостях АРВМ та опорою на рiзнi вербально-мовнi дiалекти певних локусiв [355, с. 92].

Тривала протяжна пісня постає уособленням духовно-ментальних основ монгольського етносу, позиціюється як смислова (музична) модель Світобудови, сформована давніми монголами в системі їх космогонічних уявлень, в якій музиці відводиться роль медіатора між людиною і Універсумом. Ця модель характеризується антропоцентричною скерованістю, постає інтонаційним аналогом світового дерева і людини, яка усвідомлюється як складова світу та утілення космосу, володіє здатністю уміщати у собі світ як ціле. Відповідно такому розумінню, співочий голос трактується як звуковий аналог космосу та віддзеркалення світової музики.

Космогонічні уявлення давніх монголів про Універсум як упорядковану систему відбилися у структурній організації, фактурно-стильовому комплексі, виконавській естетиці монгольської протяжної пісні. Ці уявлення також відбиваються у принципах музичної композиції, що реалізує ідею кола як прагнення традиційної свідомості до циклічності світосприйняття та відтворення закономірного коловороту життєвих подій.

На специфіку вокалізації «довгих пісень» вплинуло прагнення звукового осягнення відкритого равнинно-степового ландшафту, яке зумовило тривалість насиченого і виразного звучання вокального мелосу, підкресленого широтою співацького дихання, сполученням вільної речитації та мелодичної свободи під час неквапливого розгортання музичної думки. Маркером часової тривалості цих масштабних пісень (яка може сягати від декількох хвилин до декількох годин) є сам процес вільного виконання, позначений імпровізаційністю, особливим взаємозв'язком інтонаційно-музичного та вербального компонентів, віртуозною розспівністю окремих складів тексту та монгольських голосних звуків наприкінці фраз, прикрашених розвиненою мелізматикою. Імпровізаційній характер музичного розгортання цих пісенних взірців підсилюється різноманітністю

метричної пульсації та вільною ритмікою, з характерною варіантною перемінністю ритмоформул (восьма – дві шістнадцяті, дві шістнадцяті – восьму сполученні з пунктивністю).

Тривала протяжна пісня, як одна з найзначніших цінностей монгольської культури та найвиразніший репрезентант національно забарвленого звукового світу, відрізняється різноманітним спектром тембрових барв та надшироким інтонаційно-співочим діапазоном, що перевищує у чоловіків-співаків три октави. У процесі розгортання вокального наспіву спостерігаються стрімкі регістрово диференційовані переходи від низьких, насичених грудних і гортанних звуків до надвисоких напружених із застосуванням фальцету. Звуковисотна рухомість вокального мелосу монгольських пісень у сполученні із тембровою драматургією, утвореною завдяки застосуванню різної міри щільності, об'єму та прозорості звучання, слугують маркером їх національної ідентичності та причетності до звукових феноменів степової культури.

Увиразнюванням монгольської пісенної традиції є степова буколічна, або пастуша пісня, у звученнєвій реальності котрої розкривається внутрішнє Я людини степу в усіх яскравих барвах природного (степового) оточення, утілюється відчуття радості від широти простору рівнинних ландшафтів, звукового світу природи, споглядання краси лугових пейзажів. У пісенних взірцях цього жанру поетизується кочовий спосіб життя, образ коня, що вважається одним із найважливіших символів монгольської національної культури [3]. Відзначені властивості яскраво ілюструють пісні «Пастуша пісня», «Пастораль», «Гогіт птахів», «Бурий кінь», «Пісня степових скакунів», «Пегій жеребець» та ін.

Тематичною розгалуженістю й широтою охоплення образності відзначені протяжні монгольські пісні з утіленням різних граней ліричної сфери (лірико-філософської, лірико-романтичної, лірико-любовної, лірико-елегійної тощо) та розкриттям особистісно-психологічного світу душевних настроїв і глибоких почуттів, зокрема пристрасного кохання («Палаючий алий»), суму від розлуки («Манцзинь Хангай»), батьківської любові і ностальгії за рідним домом, надії на

щастя («Біла кобила», «Бурий кінь»), міркування про долю, а також глибоку прив'язаність до улюбленця-скакуна.

На відміну від уртин-дуу, поширеної на північній Внутрішньої Монголії, «короткі» монгольські пісні отримали розповсюдження переважно у західній частині автономії (на відміну від тривалих пісень, котрі поширилися на півночі), зокрема на рівнинах Хетао, Тумочуань – у місцях сумісного проживання монголів та ханців, де склалася традиція їх виконання переважно китайською мовою [355]. Ці пісні мають інші структурні, змістовні та мелодико-інтонаційні ознаки та являють собою лаконічні взірці строфічної будови, що складається з двох речень. Вони характеризуються нешироким співочим діапазоном плавної мелодичної основи, і константною метроритмічною організацією,

У змістовному плані «короткі» пісні охоплюють майже усі сфери монгольського суспільного життя (історичні події, урочистості, сімейні свята тощо) та характеризуються образним різноманіттям, що підтверджують, зокрема пісні «Дванадцять знаків зодіаку», «Шибалама», «Дві сині лошади Чингісхана», «Прекрасне вино, солодке, як мед» та ін.

Генезис коротких монгольських пісень сходить до ритуальних дій та магичних скоромовок-заклинань пастухів і скотарів, котрі застосовувались під час догляду за тваринами. З часом виник самостійний жанровий феномен з широким образно-тематичним діапазоном, що охопило майже усі сфери монгольського суспільного життя, дозвілля, сімейні обряди, застілля, весілля, народження дитини. Цей факт засвідчують пісні «Дванадцять знаків зодіака», «Шибалама», «Дві сині лошади Чингісхана», «Прекрасне вино, солодке, як мед» та ін. дорожні, застольні, родинно-побутові, зокрема колискові взірці.

Отже, монгольська протяжна пісня суттєво вплинула на розвиток усієї системи музичного культури і вокального мистецтва Внутрішньої Монголії, зумовила його звуковий світ, коло тематики і образності, корпус сюжетів, які стали підставою національної поезії і професійної композиторської творчості [413, с. 88]. Будучи віддзеркаленням монгольської етнічної ментальності та носієм глибинного інформаційного коду, зашифрованого в етнохарактерному вербально-

музичному синкретизмі, інтонаціях, музичних лексичі, фонетиці вербальної монгольської мови, протяжна пісня детермінувала особливості внутрішньомонгольського камерно-вокального стилю, інтегрованого у загальнонаціональний стиль китайської академічної музики, що вбирає й регіонально-стильові елементи.

Образно-змістовне та жанрове розмаїття монгольських народнопісенних взірців, їх національно забарвлена стилістика мають історико-культурну значущість та є цінним матеріалом для вивчення феноменів монгольської музичної культури як вагової складової національної культури Китаю та етнопсихології монгольського етносу. Інтонаційно-жанрові властивості монгольської протяжної пісні зумовлюють специфіку її композиторської та виконавської інтерпретації та слугують підставою формування оригінальних авторських концепцій.

Монгольська етнічна ментальність та зумовлена нею музична ментальність, явлена в інтонаційно-образній та жанровій системі монгольського музичного фольклору, у його вербально- та музично-мовному комплексі, узагальнена й індивідуалізована у різних жанрово-стильових контекстах авторської творчості та виконавства [73, с. 13], які впливають на цілісність вокального мистецтва Внутрішньої Монголії.

Орієнтація на духовні цінності та архетипи монгольської культури, її пісенну традицію відбилася у різноманітній за змістом і формою вокальній сфері творчості композиторів та виконавців Внутрішньої Монголії, що розвивається на тлі інтенсифікації культурних процесів, переосмислення засвоєних надбань світового музичного професіоналізму, а також національного та регіонального мистецького досвіду.

Отже, вокальна музика Внутрішньої Монголії є однією із найзначніших сфер в музично-культурному просторі сучасного Китаю, звуковий світ якої походить з різних джерел та пов'язаний передусім з традиціями монгольської культури, глибинним підґрунтям, смисловою основою котрої є феномени степової культури. Чинниками утворення вокального мистецтва регіону є

специфіка монгольської етнічної ментальності, що зумовлена сприйняттям спільних життєвих і духовних цінностей монгольського етносу, які відбиті у мові, традиціях, віруваннях, віддзеркалені у музичному фольклорі – його жанрових домінантах, стилістиці та народнопісенному мелосі тощо.

Глибинно-смісловим стрижнем та етногенетичною фольклорною основою вокального мистецтва АРВМ є унікальні співочі стилі (хумай та манхан) та регіональні жанрові традиції (монгольська протяжна пісня) – найзначніші художні феномени та інтонаційні символи традиційної монгольської музичної культури, що відкривають трансцендентні плани етнічного буття, виражають унікальні культурні смисли монгольського етносу, мають іманентні музично-стилістичні відмінності, широкий художньо-смісловий контекст, звуковиразові характеристики та виконавські властивості і постають інтонаційним уособленням монгольської етнічної картини світу та специфічним вираженням образів степової культури.

У цих взірцях концентруються образи-символи степової культури (степу, коня, річки), що виявляють культурний сенс і є джерелами творчості. Власне степ, образ степу як сакрального універсуму, духовного джерела й водночас життєвої сили носії степових традицій, виступає в якості смислової системи і головного об'єкта монгольської традиції.

Монгольські народнопісенні жанри є важливим і значущим сегментом монгольської музичної культури, її ключовими феноменами і духовними символами, звученневою формою кристалізації монгольської етнічної ідентичності та самосвідомості. Корелюючи з ханськими музичними традиціями та художніми явищами інших етнічних груп АРВМ, монгольська етнотрадиційна музика, її народнопісенна складова демонструють унікальні звукомузичні характеристики, різноманіття образного-змістовної, мовностилістичної та жанрової репрезентації.

Будучи важливими культурними артефактами і художньо-інформаційними повідомленнями, взірці монгольської музичної культури постають засобом міжкультурної та художньої комунікації та специфічним проявом діалогу в системі «людина – природа», розгорнутим у просторі та часі, котрий стає особливим

духовним виразом, металним кодом монгольського етносу, свідченням особливого злиття внутрішнього світу суб'єкта з оточуючим світом, Світобудовою, його інтенцій на глибинне пізнання природи та сутності усього суцього.

Складна інтеграція феноменів монгольської, ханської та ін. музично-співочих культур, розповсюджених у регіоні, суміщення архетипів та звученневих символів степової та землеробської культур, сприяла формуванню у музичному мистецтві ВМ регіонального музичного стилю манхан з унікальними характеристиками. Стиль манхан є вираженням культурної інтеграції двох автохтонних традицій (монгольської і ханської, що віддзеркалено в його назві) та єднання культурних архетипів різних типів культур, зокрема кочової/степової та оседлої/сільськогосподарської.

Монгольські народнопісенні взірці несуть у собі ментальні коди, архетипи і символи монгольської нації, утілюють її духовно-аксіологічні смисли, транслюють етнічний тип звуковідчуття та музичного мислення, що є основоположним і смислотворним підґрунтям академічного вокального мистецтва Внутрішньої Монголії, художні досягнення якого є значним внеском у національну китайську та світову музичну культуру.

2.4. Етапи історичної еволюції та шляхи професіоналізації вокального мистецтва АРВМ: досвід системної періодизації

Усвідомлення сутності і специфіки академічного вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як феномена і складової національного музичного простору Китаю, інспірує осмислення динаміки його істочної еволюції та розробки періодизації етапів професіоналізації.

Кристалізація і розвиток мистецтва *bel canto* у музичному просторі Внутрішньої Монголії – яскраве свідчення онтологічної та феноменологічної складності взаємовпливу регіональної, національної та світової культур, а також взаємодії різних вокальних традицій, стилістик і практик. Траєкторія розвитку внутрішньомонгольського вокального мистецтва зумовлена специфікою

геополітичного положення цього району та пов'язана із соціальними трансформаціями, що відбулись у КНР упродовж ХХ ст. Значною мірою вона була детермінована художньо-інтеграційними інтенціями та відбиттям діалогічної ситуації «Схід – Захід».

Становлення вокального професіоналізму та академічної вокальної школи у Внутрішній Монголії та її подальше входження до лона національної вокальної культури КНР було актуалізовано конкретним соціокультурним та художнім контекстом доби та проходило у складних історичних умовах ХХ ст. Динаміка цього процесу в АРВМ розгорталась за дотичними алгоритмами, що виявляє константність та дієвість і в інших локусах та національних культурах. Означений процес є частиною формування в районі музичного професіоналізму європейського типу, системи музичної освіти, композиторської школи та виконавства.

Своєрідність опанування *bel canto* у художньому просторі регіону та ствердження професійних засад вокальної творчості та виконавства зумовлювалося опорою на вже накопичений музичним мистецтвом та вокальною освітою Китаю багаторічний досвід, поглиблене вивчення та опанування європейського і світового художнього і педагогічного надбань, а також актуалізацією проблеми збереження власних, локальних етнотрадицій та відчуття етномузичної ідентичності. Ідеться, передусім, про самотні фольклор монгольського етносу та інших етнічних груп, котрі постійно живлять музичну звукоферу регіону.

Відлік художньої історії професійного вокального мистецтва академічного напрямку, заснованого на естетико-стильових засадах *bel canto*, хронологічно припадає в АРВМ на 1946 р. – період ще до входження району до складу КНР (1949). За соціально-політичних обставин, вокальне мистецтво регіону долучається до академічного руху значно пізніше, порівняно з іншими культурними центрами Китаю (Шанхаєм, Пекіном), у котрих цей процес, спричинений впливами західної музичної традиції, активізацією мистецького обміну з Європою, спостерігався ще у 1920-ті рр.

«Запізніле» формування європейської моделі музичного професіоналізму, академічних традицій вокального мистецтва та провідних вокальних жанрів

(відносно центрального Китаю) у регіоні зумовлювалась декількома чинниками. Серед них:

1) нестабільність і напруженість суспільно-політичної ситуації, спричинена тривалістю подій громадянської та китайсько-японської війн, гострота супротиву політиці етнічного пригнічення (до утворення КНР), що склала несприятливі умови для розвитку і професіоналізації мистецтва;

2) домінування на момент створення АРВМ традиційного образу життя і способів виробництва (скотарства, землеробства), віддзеркаленого у фольклорних жанрах, типі музичного мислення, фольклорному мелосі тощо

3) виключна у масштабах Китаю малочисельність (близько двох процентів від загальної кількості його мешканців) та низька щільність населення, розосередженого на широких степових просторах (особливо у землеробських регіонах);

4) глибока вкоріненість у народнопісенну традицію, значущість етнокультурної константи, збереження і спадковості народних звичаїв, жанрів (протяжна пісня) та співочих практик (хумай);

5) полілінгвізм, діалектна множинність, обумовлена співіснуванням у регіоні біля п'ятидесяти етнічних груп (з переваженням монгольської та ханської), що ускладнювало комунікацію (за умов відсутності на той час у Китаї єдиного мовного стандарту путунхуа) та сприйняття місцевою публікою іномовного вокального репертуару, основу котрого складали пісенно-романсові твори, оперні арії (що виконувалися італійською, німецькою, французькою мовами), а також китайські пісні патріотичного, антияпонського спрямування;

6) синтез етнокультурних традицій, розповсюджених у районі, з переваженням монгольської (сформованої на засадах степової культури) і ханської (землеробської), привнесеної внаслідок міграції ханців на північ країни за часів правління пізньої династії Цин.

Шлях професійної самодетермінації вокального мистецтва ВМ відбувався в єдності із культурним та суспільно-політичним життям регіону і КНР у ХХ ст. Цей факт віддзеркалено у певних хронологічних періодах, що частково збігаються

із історичними віхами розвитку китайського музичного мистецтва, проте мають свої відмінності.

В історико-культурному контексті виокремлюються декілька етапів розгортання вокальних традицій на теренах Внутрішньої Монголії, що репрезентують різні стадії екзистенції вокальної культури регіону, зокрема:

- допрофесійний – накопичення фольклорного інтонаційно-жанрового фонду, етномузичних традицій і форм співочої практики (до ХХ ст.);
- професійний – становлення, кристалізації і розвитку вокального професіоналізму та академічних традицій.

Кожний з окреслених етапів віддзеркалює складні мистецько-культурні процеси, власну логіку смислорозгортання та має внутрішню диференціацію.

Специфіка першого етапу обумовлена зв'язком із давніми традиціями монгольської культури, дописьмовими формами музичної творчості, народнопісними жанрами та співочими практиками протомонгольських народів (нащадків племені Шивей) – носіїв степової культури. У контексті цього історичного етапу можливо виокремити три періоди, кожний з яких має власні закономірності розвитку, культурні особливості, кульмінаційні моменти, що впливають на співоче мистецтво:

1) мисливський, обумовлений перебуванням протомонгольських племен у гірсько-лісовій місцевості (II–I ст. до н.е. – I ст. н.е.), у межах котрого сформувалися мисливські пісні, традиції горлового співу, ритуальні пляски, пов'язані із шаманськими культами і обрядами;

2) степовий (I до н.е. – V ст. н. е.), сформований внаслідок переходу до степової культури та кочового способу життя, у межах якого викристалізувалися найзначніші феномени – протяжна монгольська пісня та практика гри на моринхурі – провідному інструменті монгольського етносу;

3) землеробсько-степовий (з V ст. н.е.), обумовлений співіснуванням землеробської і кочової культур, інтеграцією монгольських і ханських етнотрадицій через міграційні процеси (результатом чого є стилю манхан) [].

Перший етап розвитку вокальної культури засвідчує розгортання на теренах ВМ унікальної народнопісенної традиції, котра презентує одну з найяскравіших і масштабних форм екзистенції монодичної музичної традиції (сольної та унісонно-хорової), коріння котрої пов'язані зі співочим надбанням титульного для регіону – монгольського етносу.

Другий етап – професіоналізації і розвитку вокального мистецтва АРВМ на принципах *bel canto* – диференціюється на чотири періоди, зміст котрих обумовлений соціокультурними процесами у Піднебесній та у ВМ:

1) період становлення і кристалізації вокального професіоналізму (1946–1966, розпочатий до входження ВМ у КНР) – відзначається адаптацією *bel canto* у вокально-виконавській та педагогічній практиці;

2) період кризи і стагнації (1966–1976) – характеризується регресивними тенденціями за часів «пролетарської культурної революції» та загальмуванням процесі музичної професіоналізації;

3) період відродження у контексті культуротворчих ідей «реформ та відкритості» (кінець 1970-х – 1990-ті рр.);

4) період якісних змін, мистецької інтенсифікації в умовах культурно-діалогічних процесів (2000-них).

Смисловим стрижнем 1-го періоду (етапу професіоналізації музичної культури АРВМ) постала ідея адаптації європейської моделі вокального мистецтва і принципів *bel canto*. Пріоритетними у цей період постали питання виховання професійних музичних кадрів, розбудови інфраструктури музичного мистецтва, системи музичної освіти, формування концертно-виконавських колективів і солістів, а також створення регіонального вокального репертуару та кристалізації жанрового фонду (камерно-вокальної лірики, художньої пісні) на засадах засвоєння європейських жанрових моделей і принципів музичного мислення.

Екзистенція вокального мистецтва за часів культурної революції у Китаї (1966–1976) – «періоду кризи стагнації», що отримав негативну оцінку з боку критичної думки в силу своїх регресивних тенденцій та важких наслідків через посилення ідеологічного тиску на митців, заангажованість творчості, її надмірну

політизацію. Домінуючою у пісенній сфері творчості даного періоду (домінуючій у вокальному мистецтві регіону) стає революційна тематика, пафос політичної боротьби, ушляхення культового лідера нації, що зумовлювало одноманітність жанрово-стильової специфіки та обмеженість розвитку вокального мистецтва у регіоні в цілому, звужувало тематику і образність творів (зокрема ліричний контекст), стримувало самовираження авторської індивідуальності митців. В умовах цього надмірно ідеологізованого періоду показовими з точки зору відповідності його провідній тематиці та образності, та водночас історично цінними в аспекті вияву особливостей регіональної вокальної стилістики є пісенні твори: «Безмежне поклоніння голові Мао» Алатен Оле, «Сонце у серці» Тулігули, «Багатий і красивий степ», «Весняне світло», «Пастухи, які оспівують партію», «Люди люблять тебе», «Червона гвардія зустрічає у степу Мао» Гао Шехена, твори Гей Ге та ін. Найвпливовішим пісенним твором на мистецьку свідомість цього періоду вважають згаданий вище пісенний твір Алатен Оле, створений на початку доби культурної революції (1967). Значущість цієї пісні підкреслює факт її включення в якості музичної основи документальної кінострічки «Голова Мао – червоне сонце у наших серцях», знятої Центральною кіностудією на честь святкування 17-ої річниці утворення КНР.

Третій період етапу професіоналізації – відродження – характеризується подоланням ідеологічних «викривлень» у мистецькій сфері, властивих попередньому періоду, повернення до планомірних настанов мистецького буття, сформованих до епохи культурної революції, та орієнтацією на подальший розвиток та академізацією вокального мистецтва регіону у контексті культуротворчих ідей «реформ та відкритості» (1976–1990-ті рр.).

Наступний за хронологією, четвертий період – мистецької інтенсифікації, що розпочався у 2000-ні, в умовах культурно-діалогічних процесів, та не набув ще завершення, відзначається впливом тенденцій глобалізації, глокалізації та мультикультуралізму, процесами інтеграції вокального мистецтва регіону у світовий художній простір.

Зростанню музичного професіоналізму монгольських митців значно сприяла активізація творчого інтересу до західноєвропейської музики, її композиційних норм та жанрово-стильових традицій (засвоених на національній народно-пісенній основі), що є наслідком віддзеркалення діалогічних відносин «Схід – Захід».

2.2.1. Періоди становлення, кристалізації та розвитку традицій *bel canto* у контексті професіоналізації вокального мистецтва Внутрішньої Монголії

Закладання основ вокального професіоналізму в АРВМ пов'язують із творчою діяльністю першого на його теренах концертно-виконавського колективу працівників культури Внутрішньої Монголії, утвореного у 1946 р. Серед засновників та яскравих презентантів цього творчого об'єднання, поява та яскраві виступи представників якого засвідчили початок нової культурної ери у степовому регіоні і виявились справжнім «художнім відкриттям», були такі діячі, як Аоден Гао Ва, Бухе, Лю Пейсін, Мей Ге, Чень Цинчжан, Чжан Фанфу, Чжоу Ге, Чаолу та ін.

У цей складний період культурного буття Внутрішньої Монголії, виникла гостра суспільна потреба у високопрофесійних національних кадрах, патріотично скерованих літературно-художніх, музично-драматичних колективах, функція котрих передбачала пропагування актуальних ідей часу, єднання свідомих діячів – носіїв культурних, мовних традицій різних етнічних менших району (монголів, ханьців, хуейців, даанців та ін.) з передовими поглядами. За цих обставин було створено дві літературно-мистецькі Асоціації працівників культури ВМ, до складу котрих долучилися молоді представники різних етнічних груп, які захоплювалися літературою і мистецтвом. Першу з них утворили інтелектуали Військово-політичного коледжу ВМ, розташованого у м. Чжанцзякоу, другу – презентанти коледжу у м. Чифен, які активно працювали у сільськогосподарських та степових районах. На їх основі наприкінці 1946 р. склалася Об'єднана Асоціація працівників культури ВМ з розширеним спектром діяльності, до котрої було долучено музичну, драматичну й танцювальну групи. Після зміни декількох локацій це творче об'єднання було переведено у нову столицю району м. Хух-

Хото. Яскрава концертно-виконавська діяльність творчих колективів надала імпульс подальшому мистецько-культурному розвитку самобутніх місцевих традицій, сприяла їх художньому збагаченню.

Проникнення у степовий регіон досягнень західного вокального мистецтва та його опанування сприяло тенденції професіоналізації музичної сфери. Це відбувалося за умов акультурації місцевих фольклорних взірців на засадах європейських методів опрацювання, а також поступового впровадження і розвитку академічного вокалу, естетики *bel canto*, досвід засвоєння котрої у центральному Китаї на цей час сягав двадцятиліття.

Репертуар об'єднаного колективу на ранньому етапі складали драматичні вистави («Справа крові», «Ертенге»), поодинокі опери («Брати і сестри»), окремі хореографічні («Надія», «Монгольський шлях») та вокально-хорові композиції. Вокальну основу концертних виступів колективу формували взірці пісенного жанру, серед яких домінували традиційні монгольські, а також мелодично виразні китайські пісні національно-патріотичного (передусім антияпонського) змісту, сповнені пафосу визвольної боротьби. Значну роль наряду з творами гостро актуальної соціально-політичної тематики відігравали також пісні бадьоро-оптимістичного характеру, концептуальним стрижнем котрих стала ідея співдружності і єдності корінних етносів району, ентузіазм будівництва щасливого майбутнього. Окреслені тематичні вісі віддзеркалені у піснях «Єдність – сила», «Пісня монгольської і ханської єдності», «Марш молодії Внутрішньої Монголії», «Монголія прагне свободи і рівенства» та ін.

За умов відсутності фахової диференціації учасників музикантів колективу на цьому етапі, специфіка їх творчої реалізації мала полідіяльний характер та полягала у практичному суміщенні одним виконавцем декількох функцій та іпостасей (співака, актора, танцівника, читця). Утворена ситуація, спричинена бракуванням в артистичному середовищі професійної освіти, обмежувала художній рівень виступів колективу, що мав аматорський характер. Це стосувалося і вокальної складової концертних програм, адже артисти, не маючи

спеціальної вокальної освіти і професійних співочих навичок, керувалися під час співу інтуїтивним відчуттям вокалу.

Вокально-виконавську основу ранніх публічних виступів творчого колективу Асоціації складав недиференційований на окремі партії унісонно-хоровий спів виразних пісенних мелодій, дубльованих інструментальним супроводом. У процесі розвитку, музичний репертуар поступово збагачувався хоровими піснями із сольними вокальними заспівами, чергувався з окремими вокальними епізодами, виконання котрих вимагало залучення співаків з яскравими, сильними і темброво насиченими голосами, володіючих вокальною технікою. Об'єднаний творчий колектив працівників культури ВМ здійснював у районі та за його межами концертно-виконавську діяльність та виконував важливу художньо-просвітницьку місію, виступаючи ретранслятором нових культурних ідей. Артисти колективу приймали участь в урочистих та культурно-масових заходах, присвячених важливим подіям і суспільно значущим датам, творчих оглядах і мистецьких звітах (регіонального та національного рівнів), виступали з концертами у різних містах регіону. Виступи колективу набули популярності у місцевої публіки, а постійно зростаючі майстерність привертала увагу професіоналів з міст Тяньцзіна і Пекіна. Творчі досягнення колективу отримали високу офіційно оцінку уряду регіону і держави.

Масштабну програму творча група працівників культури ВМ підготувала до знакової події – офіційного проголошення автономного району у складі КНР, остаточно сформованого після територіально-адміністративних реформ та об'єднання декількох субрегіонів.

Характерною ознакою періоду становлення професійної музичної традиції в автономному районі, що властива також і багатьом національним і регіональним культурам на подібному етапі, є пріоритетність вокальної жанрової сфери у та орієнтація авторської творчості на фольклорну традицію, її засвоєння та опрацювання. Особливу значущість у процесі кристалізації музичного професіоналізму в АРВМ набула практика обробки монгольського музичного фольклору на основі народної пісні, що охоплює «всю сукупність емоційних

вражень людини від світу», і є тим ємним змістовно-семантичним конструктом, «універсальною "малою формою"» [Алімова, с.4], де виявляється єднання вербального та інтонаційного чинників, об'єктивація синтезу предметності слова та його музичного вираження, що усвідомлюється як джерело національного стилю і мови. На засадах запозичення / цитування, композиторської інтерпретації мелосу із вираженми етнорегіональними особливостями у мистецькому доробку внутрішньомонгольських композиторів отримав розвиток не лише жанр обробки, але й китайської художньої пісні, збагаченої монгольською стилістикою, що постав жанровою домінантою професійного вокального мистецтва АРВМ і авторської творчості його композиторів,

Важливим завданням на шляху професіоналізації та академізації вокального мистецтва регіону постає діяльність яскравих постатей композиторів-фундаторів (Мей Ге, Ду Жаочжи, Алатен Оле та ін.), здатних акумулювати набутий досвід крізь призму індивідуального і етнонаціонального світобачення, ментальності, відбитих у фольклорі, національному мелосі та у сполученні з напрацьованими європейською художньою свідомістю технологіями композиторського письма, мовними і фактурними прийомами звукоорганізації. Значущості набуває становлення виконавської традиції, музичної освіти та інфраструктури музичного мистецтва Піднебесної

Попри складну геополітичну ситуацію, соціальну нестабільність, академічне вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії зазнало професіоналізації та академізації та поступово зміцнювало свої позиції в культурному просторі регіону та країни. Після впровадження принципів академічного співу в регіоні та інтеграції європейської музики у місцеве мистецтво, художні ідеї останньої зазнали плідного розвитку. У цей час спостерігається співіснування вокально-академічної та фольклорної стилістик та поява синтезованих явищ у творчості та виконавстві.

Розвиток *bel canto* в музичній культурі провінції Внутрішньої Монголії, котра визначається як територіально-адміністративна одиниця Китаю, – яскраве свідчення онтологічної та феноменологічної складності процесу взаємовпливу

національної та світової культури. За специфічних політичних та історико-культурних причин вокальне мистецтво регіону прилучається до цього процесу з певним запізненням (порівняно з іншими регіонами Китаю). Своєрідність опанування *bel canto* в художньому просторі регіону зумовлювалася опорою на вже накопичений музичним мистецтвом та вокальною освітою Китаю багаторічний досвід, а також актуалізацією проблеми збереження власних, локальних традицій та відчуття «музичної ідентичності».

Формування мистецтва «прекрасного співу» в автономному районі відбувалось на основі вокального досвіду місцевих виконавців у ході засвоєння ними та застосування у практичній діяльності іншокультурного співу, спираючись на інтуїтивне розуміння та слухове сприйняття почутих еталонних взірців.

Впровадження вокально-академічної традиції у «краї лугів і степів» пов'язують з діяльністю Ао Ден Гаова (1928–2012) – корінної мешканки Внутрішньої Монголії (Тонгліао) і солістки (сопрано) творчого групи працівників культури автономного району, яку вважають ініціатором звернення у виконавській діяльності до співочої практики *bel canto*. Глибокий інтерес Ао Ден Гаова до академічної вокальної сфери та впровадження тезніки «прекрасного співу» у власній практиці, суттєво вплинули на його поширення у музичному мистецтві регіону.

Привертає увагу сторінки життєтворчості Ао Ден Гаова, котрі відкривають грані її мистецької особистості і творчої діяльності. Здобувши початкову освіту у школі для дівчат у м. Чанчун та вищу освіту у Військово-політичному університеті (Внутрішня Монголія), Ао Ден Гаова у 1948 р. була зарахована до вищевказаної творчої групи в якості акторки. На початку своєї творчої діяльності талановита виконавиця – володарка яскравих вокальних даних – брала участь у драматичних виставах, літературно-музичних композиціях з вокально-хоровими сценами, виконувала драматичні ролі і окремі вокальні номери, позначені монгольською стилістикою.

Глибокі естетичні враження, отримані Ао Ден Гаова внаслідок прослуховування аудіозаписів класичних взірців європейської вокальної музики,

виконаної в академічній манері (на той час не розповсюдженої в мистецькій сфері регіону, та суттєво відмінної, як від традиційних форм монгольського співу, так і вокальної складової китайської національної опери), суттєво вплинули на творчу свідомість артистки, зумовили інтерес до вивчення та застосування нею вокально-академічних співочих прийомів, докорінно змінивши стильові орієнтири її подальшої виконавської діяльності.

Імпульсом розвитку співацької кар'єри стало блискуче виконання Ао Ден Гаова сольних номерів у масштабній кантаті «Гнів жовтої річки», пропозицію взяти участь у виконанні сольних епізодів котрої співачка Ао Ден Гаова отримала від керівника об'єднаної творчої трупи ВМ Чжоу Ге (після тривалого й безуспішного пошуку ним соліста з широким спектром вокально-виконавських можливостей). Пронизливий і сильний голос Ао Ден Гаова, особлива чистота і виразність його звучання, а також незвичайна виконавська манера співачки викликала захоплену реакцію у колег і слухацькій аудиторії.

Успішний виступ Ао Ден Гаова сприяв усвідомленню артисткою необхідності поглибленого вивчення техніки академічного співу, концентрації уваги на контрольованому співочому диханні та звуковідтворенні, котре відбувалось на засадах аудіального засвоєння колекції записів зарубіжних академічних вокалістів, а також постійній власній співочій практиці. Унікальний вокальний талант та постійне вокальне самовдосконалення та оволодіння мистецтвом академічного співу надали можливості Ао Ден Гаова активно впроваджувати стиль *bel canto* у своїй діяльності на широкому виконавському репертуарі. В академічній манері співачкою були виконані, зокрема балада «Велика китайська стіна» (з фільму «Гуань Шань») на сл. Пан Циньонга і музику Лю Сюеюй Цюя, низка антияпонських пісень, створених Ганг Мінчі, Цуй Йі, Лу Іку та ін., а також монгольські народні пісні, включені у концертні програми її виступів.

Блискуче виконання Ао Ден Гаова сольних партій ствердило її статус як солістки-вокалістки, яка вперше у регіоні виступала у подібній якості, що зумовило концентрацію її подальших творчих зусиль на сольній вокально-виконавській діяльності та обмеження участі в колективних формах виконавства. Виокремлення

сольно-вокальної компоненти у творчому колективі АРВМ та отримання нового виконавського статусу Ао Ден Гаова (солістка, артистка-вокалістка) стало фактором художньої еволюції у вокальній сфері та прецедентом подальшої діяльній диференціації його учасників за професійним спрямуванням.

Широке визнання вокального таланту співачки у місцевої публіки не зупиняло її на досягнутих результатах та не зменшувало ентузіазм щодо постійного самовдосконалення і розвитку вокальної техніки. Ао Ден Гаова збагачувала свій професійний тезаурус вивченням зарубіжної вокальної літератури та провідних вокальних методик, поповнювала свій творчий арсенал новими враженнями, отриманими внаслідок прослуховування вокальних аудіозаписів відомих на той час західних співаків. Комплексний досвід, набутий у ході заглиблення у західні вокальні теорії, отримані нові вокальні навички під час самоосвіти посилили вокально-виразовий потенціал артистки та сприяли удосконаленню її виконавського стилю.

Знаковою подією та шляху формування академічної вокальної школи у музичній культурі ВМ наприкінці 1940-х років стала поява першого в історії музичної культури автономного району ґрунтового навчального посібника з академічного співу, котрий не втрачає своєї актуальності й на сучасному етапі. Ініціаторами його публікації (1948) виступили члени творчого колективу працівників культури АРВМ, серед яких також була Ао Ден Гаова.

Сформоване на підставі ретельного вивчення західноєвропейських концепцій академічної вокальної музики, відбору та систематизації провідних тогочасних теорій і методико-педагогічних настанов у вокально-виконавській сфері, зазначене видання надавало системні уявлення про сутність академічного вокального мистецтва. У своїй двочастинній структурі посібник містив теоретичні відомості і практичні поради інструктивно-методичного характеру, засвоєння котрих уможливило оволодіння технологією стилю *bel canto*. Цінна інформація, зібрана у цьому навчальному виданні стала вагомим теоретичним фундаментом вивчення мистецтва співу на навчальному етапі його професійного розвитку в АРВМ. Водночас, даний посібник заклав основи теорії вокального

мистецтва в АРВМ, сприяв розповсюдженню у його музичних колах уявлень про природу і будову співацького голосу, специфіку вокального звукоутворення. Істотного значення набули вперше визначені у регіоні характеристики жіночих і чоловічих співацьких голосів, диференційованих за темброво-регістровими особливостями, діапазоном та виразовими можливостями та ін питання.

Після утворення КНР та входження Внутрішньої Монголії до її складу, у регіоні розпочалася активізація літературно-художньої та мистецької, зокрема музичної сфер діяльності. У цей період вокальне мистецтво району, питомим джерелом та інтонаційно-смысловим підґрунтям котрого, з одного боку, були традиції європейського *bel canto*, з іншого – місцеві співочі традиції, сформовані на засадах етнонаціональної, передусім монгольської стилістики, вступило у фазу нового розвитку. Попри складну геополітичну ситуацію, соціальну нестабільність, академічне вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії поступово зазнало професіоналізації та академізації, зміцнювало свої позиції в культурному просторі регіону та країни.

Важливим завданням на шляху професіоналізації музичного мистецтва Внутрішньої Монголії у цей період постало формування професійних музичних кадрів, центрів музичної освіти із цілеспрямованою підготовкою фахівців-вокалістів та формування академічного репертуару – професійних музичних взірців, відповідних стилістиці *bel canto* та водночас естетичним запитам і духовним потребам публіки – презентантам різних етнічних груп регіону. Як віддзеркалення суспільного запиту та гострої культурної потреби у формуванні місцевих митців-професіоналів, музичних діячів, особливо вокалістів, у регіоні на початку 1950-х рр. були послідовно створені провідні вищі навчальні заклади, зокрема Педагогічний університет, відкриттям у м. Хух-Хото Школи мистецтв Внутрішньої Монголії (1957), у яких відкриваються вокальні відділення. У музичних колах дедалі стверджується думка про необхідність зміцнення академічних традицій співу та засвоєння традиції *bel canto*.

Процес художньої самоідентифікації академічного вокального мистецтва Внутрішньої Монголії супроводжувався гострими дискусіями у музичних колах

щодо стратегій його розвитку (передусім в аспекті реалізації культурного діалогу Схід – Захід), котрі розгорталися на регіональному та національному рівнях. Під час полеміки з цього питання частина музичних діячів – adeptів традиції – просувала ідею інкультурації на основі відродження етнонаціональних музичних традицій в їх автохтонній першості та закликала до вивчення і реконструкції старовинних фольклорних взірців з опорою на монгольські та китайські музичні традиції, при опорі на давні філософські уявлення, конфуціанське і даоське вчення.

Інші представники музичної еліти регіону дотримувалися позицій розвитку регіональної і національної музики на засадах засвоєння системи музично-теоретичних знань і практичного досвіду, вироблених європейською культурою, вивчення світової музичної класики, основ музичної композиції, фактурних закономірностей музичних творів, основ гармонії і контрапункту, а також апробації європейських жанрових моделей тощо.

У ході розгорнутої дискусії щодо стратегічних векторів розвитку музичного мистецтва регіону, у колі музикантів викристалізувалися вимоги щодо музично-авторської творчості місцевих митців, передусім вокальної, основним і обов'язковим критерієм котрих слугувала відповідність тогочасних музичних композицій естетичним потребам та аксіологічним орієнтаціям презентантів усіх етнічних груп АРВМ.

У зв'язку з амбівалентністю існуючих поглядів, важливим завданням перед музичною спільнотою постав пошук компромісу у питаннях формування інтегративного вокально-мистецького простору, вироблення унікального вокального стилю і оригінального вокального репертуару на засадах гнучкого синтезу «свого» і «чужого», етнорегіонального і загально-універсального, фольклорно-мелосного (ханського і монгольського) і професійного, що мало сприяти збагаченню регіонального і національного співочого мистецтва, виходу його на новий професійно-академічний рівень. У процесі віднайдення зазначеної інтеграції актуалізувалося питання адаптації академічної вокально-виконавської традиції, методологічних принципів італійської школи *bel canto* у місцевих умовах, враховуючи культурні і мовно-фонетичні відмінності, специфіку

національної вокалізації, базованої на практиці народнопісенного (монгольського і китайського) виконавства.

Період кризи і стагнації в мистецькому бутті АРВМ (1966–1976)

Цей важкий для культури Китаю та його регіонів період відзначається у мистецтві АРВМ дотичними процесами і тенденціями, котрі були притаманні й іншим локусам країни. У дослідницькій літературі цей період, що отримав назву «пролетарської культурної революції», внаслідок радикалізації по відношенню мистецьких завоювань попередніх часів та загальною духовної культури і релігійних традицій минулого, відзначають як період стагнації. Він позначився на загальмуванні демократичних процесів, запереченні індивідуального начала в культурі і мистецтві, практичному скасуванні традицій освіти і інтенції музичної професіоналізації (на початку цієї доби). Відзначений регресивними тенденціями, цей період негативно вплинув на вокальну творчість і виконавства, припинив долучення місцевих музикантів до світового музичного професіоналізму. У цей час гонінь на інтелектуальну еліту суспільства в АРВМ були позбавлені права викладати музику в закладах освіти відомі фахівці, зокрема у вокальній царині. Частково припинили свою виконавську діяльність академічні співаки. Обмеження тематики і образності межами постулатів і революційних лозунгів, прославлення офіційно визнаної культової постаті та провідних ідей, заангажованість та надмірна політизація творчості визначили загальну лінію композиторського доробку того часу. Унаочненням втілення ідей «пролетарської культурної революції» у пісенній творчості китайських композиторів АРВМ цього періоду, є твори «Сонце у серці» Тулигула, «Багата і красива Внутрішня Монголія», «Пастухи, котрі уславлюють комуністичну партію», «Люди люблять тебе», «Керівник Мао на лугах», «Весний світ і червоний стяг» Тань Ке, «Червона армія у степу зустрічає лідера Мао» Гао Шихена, «Довголіття шановному голві Мао» Алатена Оле, «Червоні гвардійці прерії зустрічаються з Мао». У наведених пісенних прикладах, що мають епічний тон музичної оповіді, та демонструють спільну ідейно-тематичну спрямованість, головним чином, пов'язану із пафосом прославлення революційного лідера, захоплення ним та його ідеями та піснях

цієї, виявляється інтонаційний зв'язок з монгольською національною стилістикою (типові інтонемі – висхідний трихорд з терцієво-секундовою інтервалікою в ритмічному угрупованні шістнадцятих і восьмої зі зворотнім квартовим стрибком тощо). Найвиразнішим твором цього періоду вважається згадангий пісенний опус Алатена Оле, творчість котрого розглядатиметься у третьому розділі.

Період відродження у контексті культуротворчих ідей «реформ та відкритості» (кінець 1970-х – 1990-ті рр.)

Наприкінці 1970-х, з початком періоду «реформ та відкритості» що засвідчив ствердження нового державного курсу на подолання наслідків (виголошеного на 3-му пленарному засіданні Одинадцятого Центрального КПК у грудні 1978 р.), вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії, як і інші художні сфери, вступає у нову фазу розвитку та позначається тенденціями відродження. У цей, принципово новий період, що принципово змінив ситуацію у мистецько-культурній сфері, вокальне мистецтво, засноване на традиціях *bel canto*, набуло широкого розповсюдження та загальносуспільного визнання у регіоні. Вийшла на нові позиції професійна академічна вокальна освіта у Внутрішній Монголії. З цього часу академічне вокальне мистецтво відкрило нову сторінку своєї історії. Були офіційно відновлені вступні іспити у Педагогічний коледж та Школу мистецтв АРВМ на вокальне відділення, скасовані за добу культурної революції. До викладацького складу повернено звільнених викладців. Відновлюються репетиції та виступи творчого колективу пісні і танцю Внутрішньої Монголії.

Відродженню співочих традицій *bel canto* на теренах АРВМ в окреслений період сприяли вже відомі вокалісти (Аоден Гаова), а також артисти нового покоління, зокрема: Де Дема, Нарен, Кімуге, Лу Цайшен (солісти ансамблю пісні і танцю Внутрішньої Монголії), співаки, а згодом викладачі вокалу різних навчальних закладах АРВМ (Сяо Лішен та ін.).

Традиції академічного вокального мистецтва поширювалися та збагачувалися завдяки утворенню творчо-виконавських концертних колективів в АРВМ, зокрема Ансамблю радіо і телебачення ВМ, Ансамблю політичного відділу військового округу ВМ, до творчого складу котрих долучалися талановиті

співаки. Значний внесок у розвиток академічного вокального мистецтва здійснили створені творчі колективи у різних місцевостях і областях ВМ, зокрема ансамблі пісні і танцю Баотоу, Вуланчабу, Желіма, Хулунбуїра та ін.

Серед яскравих академічних вокалістів, котрі здобули широке визнання в регіоні в останні десятиліття ХХ ст. – Алатай (меццо-сопрано), Ван Чуньлінь (баритон), Лю Ліанхуї (баритон), Сурі Тарату (тенор) – солісти Ансамблю радіо і телебачення ВМ, Тенгера (тенор).

З 1980-х років в усіх містах та округах Внутрішньої Монголії послідовно відкриваються художні школи, у яких запропоновано вокальні класи. Вокальні спеціалізації відкриваються в університетах різних міст району. Митці ВМ досягли у цей період видатних результатів національного і світового масштабу у царині вокальної творчості, виконавської майстерності. Ствердженню, професійному розвитку та популяризації традиції академічного вокального мистецтва в регіоні періоду 1970-х –1980-х рр. став ансамбль пісні і танцю Внутрішньої Монголії, до якого був приєднаний Симфонічний оркестр АРВМ, офіційно заснований у 1985 р.

Колективи освітніх закладів, зокрема Педагогічного університету АРВМ, у цей час поповнюються новим поколінням талановитих викладачів вокалу. Серед них: Альтенг, Лі Реню, Лу Хусянь, Се Цзинтян, Сяо Лішень, Тан Хонг, Шао Яцзе, Ши Вейчжен та ін.

Життєздатність академічної сфери у регіоні підтверджується пошуками віднайдення нових форм художнього синтезу професійної музики зі стилістикою монгольської етнічної музики, пов'язаною з традиційними образами степової культури, монгольською («степовою») фольклорною стилістикою, особливою співочою манерою, мелізматикою.

У цей історичний період, з середини 1980-х років у вокальному мистецтві регіону розгорнулася блискуча вокально-виконавська діяльність одного з найвідоміших академічних співаків у регіоні, якого вважають справжньою зіркою вокально-сценічного мистецтва АРВМ – Тенгера (тенор). Монгольський співак, уродженець місцевості Коркін (нар. 1958), у своїй різноаспектній за жанровими

уподобаннями співочій практиці демонструє широкий діапазон співочих можливостей. Його вокальна сфера реалізації є прикладом практичної інтеграції принципів співочого стилю *bel canto* та стилю виконання монгольської національної музики.

Стрімка музична кар'єра співака почалася вже у роки навчання, з 1975 р. (вступу до Національної школи мистецтв м. Хулунбуїра з метою глибокого вивчення вокальної музики). У цей час молодий співак стає учасником багатьох концертних програм та визначає свої пріоритети як академічний вокальний виконавець, основу репертуару котрого складають оперні арії, романси західноєвропейських композиторів, китайські художні пісні, а також пісні у монгольському стилі. Після завершення навчання у школі мистецтв, Сінгер працював як соліст-вокаліст в Ансамблі пісні і танцю Хулунбуїра. Надалі, отримавши вищу музичну освіту у національному університеті Внутрішньої Монголії по класу вокала у професора Ван Бінгруї, співак стає членом творчого колективу Театра пісні і танцю Внутрішньої Монголії і є неодмінним учасником усіх програм цього колективу як сольний виконавець у період 1980-х – початку 2000-х рр. Широкий співочий діапазон вокаліста (котрий охоплював три октави і дозволяв виконувати гранично високі для тенора вокальні партії з виразним звучанням тонів у верхніх регістрах), підкреслений виразним, наповненим тембром у сполученні із співочим професіоналізмом, майстерним володінням кантиленою, а також артистизмом, щирою емоційністю, знаходили відклик у слухачів та захоплювали прихильників співочого таланту музиканта.

За роки своєї активної діяльності співак брав участь у престижних національних та міжнародних вокальних конкурсах та фестивалях, нагороджений численними преміями та почесними нагородами від керівництва Внутрішньої Монголії. Серед значущих масштабних проєктів, котрі стали знаковими у творчій діяльності Чало – концертні програми «Чумацький шлях», «Я сумую за степом», у яких на образно-тематичному рівні віддзеркалено зв'язок з монгольськими традиціями та відтворено (особливо під час виконання репертуару в монгольському стилі) пластичне поєднання принципів академічного співу *bel*

canto з традиціями національної співочої культури (орнаментального співу з тривалим мотивом).

Ствердження традицій академічного співу зумовило необхідність розширення виконавського репертуару, що стимулювало композиторську діяльність до стильового і жанрового збагачення вокальної творчості. Досягнення у сфері академічного вокального виконавства кореспондують із яскравими здобутками в авторській творчості митців Внутрішньої Монголії окресленого періоду. Характерною особливістю розвитку композиторської творчості внутрішньомонгольських авторів цього часу стає урізноманітнення її тематики і образності, розширення жанрової царини (поява кантатних творів, опусів, наближених до романсу), оновлення пісенного жанру (творами баладного типу, драматичними взірцями), зміна принципів роботи з цитованими першоджерелами у царині фольклорної обробки, пошуки у сфері формотворення (тяжіння до вільних структур, долання куплетно-строфічної будови пісенних взірців), оновлення музичної мови, стилю і стилістики.

Ознакою тематичного оновлення творчості у жанрі художньої пісні, що активно розвивається та набуває первинного значення у просторі АРВМ, стає актуалізація природоцентричного начала, посилення уваги до образів степу, світу особистих почуттів, звернення до національних сюжетів, значимих подій історії китайського народу та монгольського етносу, романтизація легендарних та героїчних постатей минулого тощо. Зворот у сферу лірики є внаслідком посилення індивідуалізації світосприйняття. Натомість, виникнення нових образів і тем відбувається при збереженні домінантної, національно значущої патріотичної тематики, актуальних, офіційно та суспільно значущих ідей і образів, різнобічно утілених у вокальній музиці (піснях-гімнах, ліро-епічних взірцях), відтворенні панегіричних мотивів, пов'язаних із ушлявленням лідерів держави (урочисті пісні-оди).

Яскравим прикладом масштабності та розмаїття презентації пісенного жанру в музиці АРВМ цього періоду із зазначеними образно-тематичними характеристиками та акцентуацією монгольської музичної стилістики є вокальні

твори таких відомих композиторів, як Алатен Оле («Джерело степу», «Мій дім – прекрасні степи»), Йонгрубу («Привітальна пісня степів»), Ло Цина («Пастбище»), Нассау («Краса Хулунбуїра»), Сінь Хугуана («Фантастичні легенди», «Степові облака», «Монгольській кінь», «Красиве седло»), Тулігули («Пісня про золоте намисто», «Материнський спів», «Пісня матері», «Будь ласка, випейте кружку кумису», «Мати степів», «Серце Монголії», «Частка серцевого кохання»), Цзян Даея («Різне седло», «Кінь»), Чжана Лінчжуна («Любов до степу»).

Композитори створюють художні взірці із складними вокальними партіями, котрі розраховані на високий виконавський рівень вокально-акустичного втілення та досконалого інтонування, професійне, універсальне володіння вокальною технікою у процесі художньої інтерпретації смислового потенціалу вихідного образу, створеного композитором та об'єктивованого виконавцем. У пісенних творах окресленого періоду помітно ускладнюється фортепіанна партія, що є не лише інструментальним дублюванням основного вокального мелосу, але й стає носієм багатьох функцій: гармонічної підтримки-супроводу, носієм смислового потенціалу, та виявляється невід'ємною частиною художнього цілого, виконуючи роль драматургічного чинника (що не було властивістю творів у попередні періоди). Автори застосовують розмаїття фактурних прийомів фортепіанного викладу, зокрема для підкреслення образів природи, симфолізації її стихій,.

Період якісних змін та мистецької інтенсифікації в умовах культурно-діалогічних процесів 2000-них

Період розвитку в історії вокального мистецтва регіону, розпочатий у новому тисячолітті, що позначається в дисертації, як професійно-інтеграційний, характеризується інтенсифікацією академічного співу та кристалізацією нових принципів, методів та креативних підходів до вокальної творчості та виконавства, системи вокальної освіти, ставлення до традиційних форм співочої практики, її збереження та наслідування.

На цьому етапі розвитку вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії презентує розгалужену й цілісну систему, об'єднану вокально-авторською та виконавською творчістю та вокально-освітньою сферою із сформованим

методико-педагогічним інструментарієм. Помітною тенденцією відзначається зростання значущості вокальної музики регіону в усіх її складових, тісний зв'язок між різними вокальними сферами (академічною, народною, естрадною), їх жанрово-стильове і стилістичне взаємозбагачення та плідний розвиток у постійному діалозі із західною культурою.

В умовах окресленого періоду, художнє буття вокально музики Внутрішньої Монголії характеризується масштабністю мистецьких репрезентацій та новаційністю творчих пошуків у жанрово-стильовій сфері. Завдяки поширенню міжкультурних контактів та мистецьких зв'язків між країнами Сходу і Заходу, розповсюдженню унікальних фольклорних надбань монгольського етносу і значних художніх здобутків у сфері професійної (виконавської і авторської) творчості, вокальне мистецтво ВМ набуло визнання у національній та світовій культурі.

Цей період визначається розгалуженим комплексом суттєво важливих питань і творчих завдань, котрі виникають внаслідок накопичення системи теоретичних знань, методологічних підходів та практичного (творчо-виконавського) та педагогічного досвіду щодо методик співу, вокальної стилістики тощо, впровадження новаторських прийомів, залучення актуальних сучасності передових технологій, методологічних настанов, форм репрезентації теоретичних і творчих здобутків (проведення майстер-класів, творчих конкурсів, форумів, симпозиумів тощо). Ґрунтуючись на практику видатних майстрів, сучасні композитори та виконавців АРВМ активно розвивають свій творчий потенціал та скеровують його у національний та світовий простір вокального мистецтва.

Яскравим свідченням художнього зростання вокальної творчості у цей період є поява значного корпусу пісенних взірців у монгольському стилі, написаних представниками нової генерації композиторів району, котрі відзначаються оригінальним сполученням монгольської етнічної стилістики та авторського стилю. Серед таких творів, у котрих фольклорна цитація майже нівелюється, натомість «монгольська» складова виявляється на глибокому семантичному, ментальному рівні відчуття національного традиції, фольклорного мелосу (з характерним для нього метроритмічним комплексом), є пісні

«Повернення», «Монгольська дівчина» Лю Хуана, «Три скарбниці» Буренбаяра, «Прерія Хулунбуїр», «Це мій рідний дім», «Мати річка, батько степ», «Це моє рідне місце», «Де пасовище?», «Їду додому», «Не можу забути», «Горизонт», «Монгольський», «Батько та я» Улан Туога, «Рай», «Земля вовка», «Вітчизна», «Легенда» Енгера та ін.

У цей час помітно зростає культурна інтенція на подальшу інтенсифікацію та послідовне впровадження тенденції збереження – трансляції етнотрадиційного досвіду, засвоєння-адаптації національної духовної спадщини, а також впровадження культурних надбань етнічних меншин і груп району у науковий (етномузикологічний), художній та мистецько-освітній процес, а також інтеграція етнічних музичних явищ Внутрішньої Монголії у світовий мультикультурний простір та мистецтво Китаю. Цьому сприяє гуманітарна політика держави, скерована на підтримку і популяризацію етнонаціональних традицій регіону, сформована ідея створення «екології регіональної культури».

Спостерігається процес усебічного засвоєння та залучення монгольської етнохарактерної музики в систему фахової вокальної освіти. Увагу з боку митців та науковців привертають феномени монгольської народнопісенної традиції, як взірці культурного самовираження етносу, серед котрих найвиразнішими є степова протяжна пісня та унікальна практика горлового співу хумай, офіційно визнана всесвітньою організацією ЮНЕСКО пам'ятником нематеріальної культурної спадщини.

В умовах посилення культурно-інтеграційних процесів, у регіоні загострюється питання пошуку нових дослідницьких стратегій, механізмів, новаційних форм мистецької презентації і реконструкції етномузичних явищ, розширення простору їх художнього відображення у нових жанрово-стильових контекстах професійної авторсько-виконавської творчості сприяє зв'язку часів і художніх традицій та прирощенню нових смислів у культурі та ініціативного, індивідуального переосмислення та використання у професійній сфері, зокрема у вокальній творчості та виконавстві.

Важливим у цьому процесі постають наукові інституції, а також регіональні музично-освітні заклади Внутрішньої Монголії, котрі позиціюються як інтегративні науково-мистецькі центри накопичення теоретичних знань, практичного досвіду і творчого потенціалу щодо ґрунтовного вивчення етномузичних артефактів і професійних мистецько-художніх явищ як важливих форм культурного самовираження.

У даному аспекті цьому сприяли викладачі вокалу, які розпочали діяльність в різних освітніх закладах Внутрішньої Монголії на початку ХХІ ст., зокрема доцент університету Внутрішньої Монголії Го Вайпін, професор музичного факультету цього ж закладу Ши Вейшен, професорка університету Цзиніна Ву Юмін, доцент Музичної школи Педагогічного університету Йї Лін, професор Ву Юмін та ін.

Суттєву роль у розвитку вокального мистецтва ВМ в окреслений період відіграє регулярне проведення у регіоні численних конкурсів і фестивалів, представлених номінаціями вокально-академічної музики. Проведення таких заходів сприяють популяризації академічної вокально-виконавської сфери, а також інших вокальних напрямів, надають можливості виявити нові вокальні таланти серед учасників, слугують імпульсом розвитку композиторської творчості місцевих авторів щодо створення вокальних новотворів, а також стимулом співаків до вокального самоудосконалення і креативної активності.

Яскравим взірцем репрезентації вокального конкурсного руху на теренах району є систематичне проведення конкурсу камерної музики у столиці АРВМ – місті Хух-Хото, Започаткований у 1991 р. за ініціативи мистецької спільноти та діячів у музично-освітній сфері регіону, цей конкурс, що проводиться регулярно й існує і нині, став актуальним творчим форумом для молодих виконавців, вагомим фактором їх духовного становлення, професійного творчого розвитку та засобом мистецько-культурної комунікації. Віковий склад учасників конкурсу камерної музики, що проводиться у Хух-Хото, досить широкий та охоплює діапазон від шістнадцяти до двадцяти шести років), надаючи можливість продемонструвати рівень професіоналізму та творчі інтереси виконавців.

Як вагома мистецька подія регіонального масштабу, що виконує низку важливих функцій, конкурс камерної музики, проводиться на платформах провідних мистецьких вишів столиці Внутрішньої Монголії – Художньому інституті (де відбуваються попередні прослухоування конкурсантів та проводяться відбіркові тури), а також Вищій Академії мистецтв (сценічний майданчик котрої стає платформою для проведення фінальної стадії конкурсу, оголошення переможців та урочистого закриття). На усіх етапах проведення конкурсу і його творчих турах постійними відвідувачами і уважними зацікавленими слухачами стають студенти названих освітніх закладів, для котрих цей форум стає важливим орієнтиром подальшого мистецько-творчого розвитку.

Конкурсна програма фестивалю у Хух-Хото містить різні номінації та включає інструментальну та вокальну складові. Конкурсна програма вокального виконавства передбачає виступи солістів та ансамблеві форми. Окрім академічних виконавців, у конкурсній програмі передбачено також виступи представників народно-академічного вокального напрямку, що посилює виконавсько-стильову палітру. Учасниками інструментальної складової конкурсних програм є сольні виконавці на різних інструментах, у тому числі етнічних (монгольських тощо), а також музиканти численних ансамблевих складів.

Вокальної простір регіону поповнюється глибоко оригінальними творами Йонгурбу, Лі Шисян, Се Ен Кабаяера в жанрах художньої пісні, романсу, вокальної поеми, образна система котрих пов'язана з традиційною монгольською культурою, де у національних символах коня, степу, квітучих лугів, блакитного неба утілюються ідеї гармонії злиття людини і природи, споглядання краси і величі степового краю, щирі особисті почуття.

Сучасні композитори Внутрішньої Монголії, стверджуючи регіональні традиції степової музичної школи з монгольськими стильовими рисами, утілюють у вокальній музиці авторські рефлексії про сутність буття та пошук гармонії людини і степової природи як ментального орієнтиру монгольського етносу. Вокальні твори Лі Шисян, Се Ен Кабаяер, Улан Туога та ін. внутрішньомонгольські автори демонструють широту трактування поняття

етнонаціональних музичних архетипів, розуміння під ним не лише опори у творчості на певні жанрові моделі і фольклорні лексеми, але їх узагальнене індивідуально-стильове втілення на основі національного світосприйняття.

Деякі з авторів (Лі Шисян) у своїй творчості демонструють свідоме дистанціювання від прямої цитації конкретних фольклорних наспівів, зберігаючи при цьому глибокі зв'язки з монгольським співочим мистецтвом, його жанровими світами та національною стилістикою. Авторські пошуки нової музичної інтонаційності, застосування сучасних вокально-виразових художніх та композиційних прийомів при опорі на філософську глибину образності, сприяють динамізації вокальної сфери творчості мистців АРВМ, що інтенсивно розвивається на тлі сучасних культуротворчих процесів та інтегративних стильових тенденцій при спиранні на регіональний та національний досвід, етнофольклорні традиції монгольської культури.

Визнання представників китайської вокально-академічної школи у світовому мистецькому просторі, поступова інтеграція національної та світової, зокрема й української, систем фахової вокальної освіти та посилення тенденції академічної мобільності – лише одна із граней взаємодії світового мистецтва співу та національної китайської культур. Інший модус кроскультурної взаємодії складається завдяки виконавській різноманітності співаків Китаю. З одного боку, вона формується внаслідок тенденції збереження автохтонного культурного спадку (у творчості відомої виконавиці Согтин Должін), з іншого – в результаті активного синтезу принципів народного, академічного та естрадного співу. Яскравим підтвердження тому слугує діяльність таких відомих у світі вокалістів як Цзян Давей, Дедемар, Сайнбаярина Тенгера, Аоюн Гериле, Вулан Сюеронг, творчість яких репрезентує плідне єднання духовного, художнього досвіду Сходу та Заходу, народного, естрадного та академічного шарів музичної культури та спрямованість на створення національного варіанту World Music.

2.5. Мистецтво *bel canto* в художньому та вокально-освітньому просторі Внутрішньої Монголії: специфіка регіональної адаптації

Національний вокальний спів у Китаї загалом та мистецькому просторі Внутрішньої Монголії зокрема має свої особливості, зумовлені низкою специфічних чинників (у тому числі мовно-фонетичних), та пов'язані з розвинутим вібраційним відчуттям, опорою у процесі звукоутворення переважно на верхній (головний) резонатор. З метою розширення співочих можливостей, досягнення універсальної вокально-виконавської майстерності задля вирішення вищих художніх завдань, перед китайськими вокалістами виникла потреба універсалізації співочого апарату, засвоєння технології резонаторного співу з використанням як верхнього, так і нижнього (грудного) резонаторів, що сприятиме формуванню більш округлого й м'якого звуку.

Складність інтеграції виконавської стилістики *bel canto* у музичне мистецтво ВМ, тривалість її адаптації і отримання стабільного положення були зумовлені стійкістю позицій етнотрадиційних співочих стилів (хумай, манхан) та пріоритетністю у свідомості мешканців регіону фольклорних пісених жанрів, зокрема монгольських.

Професійний розвиток і академізація вокального мистецтва АРВМ за нових історико-художніх умов та зростання ролі концертного виконавства зумовлювала необхідність інтеграції із універсальною співочою школою *bel canto*, що володіє міцним теоретичним фундаментом, ґрунтується на системі сформованих і стандартизованих вокальних методів і принципів, засвоєння котрих уможливило розвинути природні дані співака, досягти виразності і пластичності академічного звучання співацького голосу, кантиленного й акустично рівного співу. Згідно з цим, впровадження культури академічного співу та застосування відповідних йому вокальних навичок «прекрасного співу» у практиці виконання виразних вокальних взірців з монгольською стилістикою (відтворення округлих, тембрально наповнених звуків, вирівняних по усьому діапазону тощо) постало

нагальною потребою та зумовлювало впровадження традиції *bel canto* у систему вокальної освіти Внутрішньої Монголії.

Інтеграція принципів *bel canto* в мистецькій простір Внутрішньої Монголії пов'язана із відкриттям у м. Хух-Хото Школи мистецтв Внутрішньої Монголії (1957). У період 1980-х рр. її було реорганізовано в національну базову середню школу під керівництвом Міністерства культури, в 1987 р. – при об'єднанні школи мистецтв та було створено Художній коледж Університету Внутрішньої Монголії. У 2015 р. цей заклад освіти набув статусу Академії витончених мистецтв Внутрішньої Монголії.

Професійній вокальній освіти приділяли у цих закладах особливу увагу з перших років, що сприяло ґрунтовній підготовці у регіоні видатних співаків академічного напрямку, виконавська діяльність котрих склала фундамент формування і ствердження засад вокально-виконавського професіоналізму та склала міцне підґрунтя для поширення, популяризації та розвитку мистецтва *bel canto*. Викладання мистецтва вокалу в Академії витончених мистецтв на сучасному етапі музично-художнього розвитку регіону забезпечує група досвідчених викладачів, виконавська, педагогічна та наукова діяльність яких відома у Китаї та світовому просторі.

Провідні викладачі вокалу Академії – Лі Баожу, Ло Ін, Лю Лі, Сін Вей, Синь Цициге, Сунь Іді, Ці Шанрі, Чжан Сухуа, Ші Юнцін, Ян Гуан збагачують академічні традиції на теренах регіону. Так, зокрема відомий фахівець у вокальній сфері Ші Юнцін у власній педагогічній практиці синтезує новітні методичні розробки та практичні настанови традиційного вокального мистецтва Монголії, зокрема з урахуванням регіональних особливостей вокальних стилів.

Смислотворну роль у контексті розвитку вокального професіоналізму і традицій академічного вокального мистецтва у Внутрішній Монголії на початку XXI ст. відіграє вокально-педагогічна діяльність Китаю яскравої особистості, презентантки українського вокального мистецтва, традицій одеської вокальної школи Ельвіри Летягіної – професорки кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, яка працювала у музично-

освітньої закладах різних регіонів КНР як викладач сольного співу, сприяючи розвитку вокальних талантів у Піднебесній та зміцненню україно-китайських мистецьких зв'язків.

За різними інформаційними джерелами є відомими, що на межі ХХ–ХХІ ст., упродовж восьми років Ельвіра Летягіна працювала в різних провінціях Китаю як викладач сольного співу, з яких чотири (2000–2004) – у Академії мистецтв при Університеті Внутрішньої Монголії (м. Хух-Хото). За період своєї інтенсивної і плідної вокально-педагогічної діяльності в АРВМ українська викладачка виховала півсотні талановитих артистів-вокалістів та вокальних педагогів, які збагатили вокальну культуру регіону та сприяли ствердженню в його художньому просторі позицій академічного вокалу. З огляду на вражаючий масштаб діяльності викладачки за роки творчої роботи у Китаї у цілому, слід зазначити, що загальна кількість підготовлених Е. Летягіною фахівців-вокалістів у мистецьких закладах різних провінцій (Гуаньчжоу, Внутрішня Монголія, Тяньцзин) і мегаполісів (Шанхай) Піднебесної, складає біля двохсот музикантів [35].

Методико-педагогічні принципи і методи вокальної роботи, сформовані Е. Летягіною за довгі роки її інтенсивної праці, та застосовані нею під час роботи зі студентами та аспірантами-вокалістами, як в Україні, так і у Китаї, опора на багатогранний досвід, накопичений українською вокальною школою, індивідуально переосмислений фахівцем відповідно творчим завданням, мали значні результати і культурні наслідки. Високопрофесійна вокально-педагогічна і організаційна діяльність Е.Летягіної становить виняткову цінність для мистецтва КНР, і вважається «безпрецедентною, адже не має аналогів за весь хронологічний період україно-китайських стосунків у вокальній царині» [35, с. 140]. Результатом цієї діяльності, зокрема у Внутрішній Монголії, стало виховання плеяди яскравих вокальних фахівців і відомих сольних виконавців, які збагатили академічну вокальну культуру регіону та Китаю. Серед китайських випускників вокального класу Е. Летягіної періоду її активної педагогічної діяльності у музичних закладах КНР найзначніших творчих успіхів досягли співаки Ду Фаньюнь, Ду Яси, Є Фу Цюань, Ло Тін, Лю Сімей, Мань Хун Янь, Са Жи Лан, Семмі Чен, У Хун Мін, Фен

Шаньшань, Чжан Бібо, Чжан Вань та ін. Нині ці яскраві музиканти працюють викладачами вокалу у різних освітніх закладах Піднебесної, виступають у сольних та концертно-камерних програмах і беруть участь в оперних постановках [35].

Музично-педагогічна діяльність української вокалістки і досвідченого викладача Е. Летягіної сприяла розвитку академічного вокального професіоналізму у КНР і стала міцним фундаментом зміцнення традицій академічного вокального виконавства у Внутрішній Монголії, вплинула на концептуальне розширення співочого репертуару співаків світовою класикою і сучасними взірцями (у тому числі українськими творами), формуванню сучасної концепції вокально-академічної освіти відкритого типу. Завдяки наполегливій творчій праці Е. Летягіної в АРВМ та ін. регіонах Китаю з'явилась славетна когорта професійних викладачів вокалу і талановитих артистів-вокалістів, котрі демонструють високий співочий професіоналізм під час виступів на кращих сценічних майданчиках країни і світу.

Творчі успіхи вихованців українського вокального педагога підтверджені престижними нагородами і преміями, отриманими ними на міжнародних та національних вокальних конкурсах. Випускники вокального класу Е. Летягіної (серед яких є і керівники вокальних кафедр мистецьких ЗВО Китаю та АРВМ), широко впроваджують методико-педагогічні напрацювання свого наставника у вокально-виконавській (концертно-камерній та оперній) та вокально-педагогічній практиці на теренах Внутрішній Монголії. Значні досягнення творчої діяльності Е. Летягіної у вокально-педагогічній сфері є наслідком її бездоганного професіоналізму, відданості мистецькій справі, особливо шанобливого ставлення до етнонаціональних традицій Піднебесної і АРВМ, обрана культуротворча місія та особистий внесок в україно-китайську співпрацю у мистецькій сфері були високо поціновані та визнані на державно-китайському та регіональному (АРВМ) рівнях. Про це свідчать отримання українським викладачем вищих нагород КНР у галузі культури і мистецтва – «Премії Дружби» (2003) і премії «Steed Awards» (2011), а також золотої медалі, врученої від уряду автономного району Внутрішня Монголія [35, с. 139].

Опанування мистецтва *bel canto* у провінції ВМ має ґрунтом впровадження фахової академічної вокальної освіти в навчальні програми закладів вищої освіти. Так, у Педагогічному університеті Внутрішньої Монголії, починаючи з 1954 р., діє Музичний Коледж (кафедра вокальної музики) та заснований Коледж етнічної музики (2010). Серед спеціалізацій останнього слід відмітити «Музичне виконавство» та існування факультативної навчальної програми «Виконання оперної музики».

З вокально-педагогічними настановами, ствердженими у цих закладах фахової освіти, пов'язані принципи вокальної педагогіки викладачів кафедри (секції) вокалу Баотоуського педагогічного коледжу. Кафедру вокалу у ньому очолює випускниця Тяньцзінської консерваторії Бай Янь, відома за межами Китаю завдяки академічним візитам у Білоруський національний університет культури та мистецтв (2012) та Каліфорнійський університет у США (2015). Академічний вокал у даному закладі освіти також викладають Бай Хуа, Лю Фан, Ма Цзюй Юнь, які поєднують педагогічну, наукову та виконавську діяльність.

Кафедри вокалу, які забезпечують викладання академічного співу, є структурними одиницями Інституту музики університету Хулунбуїра та музичного факультету Чифеньського коледжу.

Специфіка національної репрезентації та модифікування *bel canto* у музичній культурі Внутрішньої Монголії пов'язана не тільки із інтенсивним розвитком фахової вокальної освіти. Багатогранність напрямів опанування академічним співом є результатом активної наукової та методичної діяльності викладачів-вокалістів, актуальність якої зумовлена необхідністю сучасного теоретичного та методичного обґрунтування настанов *bel canto* у контексті національної культури.

Так, численні наукові та педагогічно-методичні розвідки належать викладачам вокалу Академії витончених мистецтв Внутрішньої Монголії. Синтез світового досвіду, методичних новацій та настанов традиційного вокального мистецтва Монголії, зокрема регіональних особливостей виконавства – основа підручника «Вибір пісень у монгольському стилі», монографії «Естетичні характеристики та культурна конотація народних пісень Ердоса» Ші Юцзін. Широке коло питань,

пов'язаних зі специфікою bel та складнощами її відтворення китайськими співаками, висвітлює Лі Ні На у монографії «Вивчення практики Bel Canto».

До дослідження питань академічного та народного виконавства звертаються викладачі вокалу Баотоуського педагогічного коледжу. Ґрунтовні праці Бай Янь («Про артистичні особливості монгольських протяжних народних пісень») та Чжан Венхуа («Вступ до bel canto»), наукові розвідки таких авторів, як Цао Юань, Ма Цзюй Юнь, Цзяо Іхуей, в яких у різних ракурсах порушуються питання мистецтва вокалу, демонструють усталеність сучасних методик викладання, високий рівень осмислення виконавських особливостей народного й академічного співу, сформованість принципів сучасної вокально-педагогічної школи Внутрішньої Монголії.

Інтенсивна наукова, теоретична та методична діяльність сучасних китайських педагогів-вокалістів також спрямована на осягнення тих проблем, що постають у системі фахової вокальної освіти як у країні загалом, так і в художньому просторі провінцій Китаю у зв'язку із зовнішніми, історико-культурними та внутрішніми чинниками. Так, Яо Ямін відзначає такі недоліки в системі фахової вокальної освіти, як закритість, орієнтованість передусім на підготовку соліста-вокаліста, домінування теоретичного компонента, переважну орієнтацію на «народну манеру співу, для якої характерними є піднята гортань і пронизливе головне звучання», що не відповідає принципам bel canto.

З огляду на активну інтеграцію китайських співаків у світовий художній простір, особливої гостроти набуває долання складнощів ментального характеру, як виникають у китайських співаків при опануванні творів західноєвропейської традиції – «специфіка мовного апарату, розбіжності у системі дихання (технологічний аспект) та художньо-образна проникливість в світ героя (художньо-артистичний аспект)» [158, с. 89].

Із включенням традицій bel canto у вокальну освіту і виконавське мистецтво Внутрішній Монголії та активні пошуки взаємодії академічного співу з місцевою (монгольською) народно-співочою практикою, у вокальній сфері регіону виник новий струмінь розвитку та ініційовані нові художні ідеї і концепції. Серед них –

розробка феномену *bel canto* з монгольськими стильовими ознаками, що походить від явища «китайського *bel canto*», сформованого у музичному мистецтві Піднебесної на засадах синтезу універсальних принципів «прекрасного співу» як основи вокально-академічного стилю, трансплантованого у національну вокальну систему, зі співочими традиціями китайської вокальної музики, фонетикою китайської мови та зумовленою нею принципами вокалізації.

Запозичена та асимільована культура академічного співу в його регіональній адаптації, доповнена елементами монгольської і ханської етномузичної стилістики, посіла особливе місце у творчій виконавській (концертно-камерній та класично-оперній) практиці Внутрішньої Монголії.

Сучасна вокальна школа *bel canto* Внутрішньої Монголії активно інтегрується у світовий художній простір. Це засвідчує участь виконавців з АРВМ у численних конкурсах і фестивалях оперного і камерно-концертного вокального мистецтва.

Внутрішньомонгольський співак Бай Хуа є володарем премії «Excellence Award» 9-го та 10-го конкурсів молодих співаків, організованих Національним телебаченням. Вокалістка Лю Фан брала участь у багатьох регіональних конкурсах.

Визнання в світі набуває й творчість Ма Цзюй Юнь, який отримав 2-й приз на конкурсі «Ведена» (Франція, 2009) та золоту медаль на конкурсі «Genius Youth» в Білорусії (2010) [43]. Співачка Лі Ні На у 2011 р. отримала перший приз *Bel Canto* конкурсу камерної музики у Внутрішній Монголії та Лауреата міжнародного оперного конкурсу (Гонконг) Сунь Іді. Лі Ні На також брала участь у Міжнародному вокальному майстер-класі італійського майстра Н. Мартинуччі (Мілан, 2017).

У 2017 р. викладачі та студенти Коледжу етнічних мистецтв Педагогічного університету Внутрішньої Монголії взяли участь у Міжнародному конкурсі імені Ренато Брузона, який проходив у провінції Хубей. Визнанням світового рівня виконавського мистецтва вокалістів стало друге місце Лю Цзяньфень.

Чень Хунюй, викладач вокалу Університету мистецтв Внутрішньої Монголії, у 2018 р. виборов II місце на 53-му Міжнародному конкурсі вокалістів імені А. Дворжака та здобув Спеціальний приз журі. Педагогічний шлях виконавця пов'язаний із європейською традицією не тільки виконавськими пріоритетами – Чень Хунюй здобував фахової освіти у Німеччині (Мангейм).

Характерна риса вокально-педагогічної школи Баотоу – спрямованість на формування та розвиток міжкультурного наукового діалогу. Так, Ма Цзюй Юнь є аспірантом Білоруської Національної консерваторії, що свідчить про свідому орієнтованість викладачів Коледжу на національне адаптування та теоретичне обґрунтування принципів *bel canto* [43].

Регіональний варіант *bel canto* у художньому просторі Внутрішньої Монголії віддзеркалює особливості «культурного прикордоння» – культурної ситуації, позначеної неоднозначністю та складністю синтезу світових тенденцій, національних та регіональних традицій. У мистецтві вокалу це виявляється у виконавській різноманітності, зумовленій тенденцією збереження автохтонного культурного спадку (найбільш яскраво виявленою у творчості професорки Хулунбуїрського університету мистецтв Согтин Должин, яка відома як Должинбагша – виконавиця народних монгольських пісень) та наявністю академічного, народного та естрадного «струменів» вокалу. Водночас це різноманіття є результатом синтезу народного, академічного та естрадного виконавства, який визначає творчі пріоритети видатних вокалістів регіону.

Збереження етнорегіонального та національного вокального спадку – творча мета видатного тенора Цзяна Давейя. У 1968-1970-х рр. цей видатний співак і музичний діяч перебував у складі агітбригади передмістя Хух-Хото, репертуар якої склали народні монгольські, китайські, уйгурські пісні та твори монгольських і китайських композиторів, стилістика яких передбачала опору на принципи академічного вокалу. Означена ситуація визначила репертуарні орієнтири співака, відомого у світі виконанням партій в операх західноєвропейських митців, а також народних пісень (зокрема у складі

Китайського національного ансамблю етнічної пісні та танцю) та вокальних творів естрадного напрямку.

У Школі мистецтв Внутрішньої Монголії розпочала творчий шлях Дедема – одна з найвідоміших у світі співачок регіону. Її поширене серед слухацької аудиторії ім'я – «Соловейко лугів» – відбиває специфіку вокального амплуа виконавиці, в якому поєднані традиції монгольської протяжної пісні (з тривалим мотивом, засвоєним у відомого майстра Хазаба) та художніх настанови *bel canto*. Відзначимо, що творчий шлях Дедеми – свідчення міцності регіональних та національних традицій фахової вокальної освіти. Здобувши вокальну освіту послідовно у Художній школі ВМ та Центральній консерваторії (1964 – 1968) у проф. Цзян Цяня, співачка у різні роки працювала солісткою у численних концертних колективах, зокрема Ансамблях пісні і танцю Нинся, Баяннаоер, Національному театрі ВМ, Національному Ансамблі пісні і танцю Внутрішньої Монголії (з 1982).

Виконавський стиль володарки надзвичайно виразного голосу з привабливим і насиченим тембром, має унікальні характеристики, пов'язані із гнучким поєднанням монгольського національного стилю та *bel canto* й утворенням особливо м'якого і пластичного вокального звуковідтворення. Дедема – володарка багатьох престижних премій та нагород: отримала вищу нагороду монгольської національної культури і мистецтв під час виступу з групою національних менших у Монголії (1991), Гран-прі на Міжнародному фестивалі мистецтв в Японії, м. Осака (1997), визнана переможницею конкурсу «Дясеть кращих співаків» (1989). У репертуарі співачки – найвиразніші художні пісні внутрішньомонгольських композиторів – Алатен Оле та ін. класичніз вірців цього жанру («Мій дім – прекрасні степи», «Краса лугів», «Пастух» та ін.).

Надзвичайні масштаби Китаю та Внутрішньої Монголії зокрема, тенденція концентрації освіти та новітніх тенденцій культурного життя в мегаполісах тощо, зумовлюють особливу гостроту проблеми забезпечення високого рівня фахової освіти на периферії. Просвітницькі, художньо-творчі та культурні пріоритети мистецької діяльності Дедеми (скерованість на відбиття регіональних та

національних надбань) відбилися у заснуванні нею у 2007 р. спеціальної музичної школи для обдарованих дітей, випускники якої входять до складу творчих колективів Внутрішньої Монголії.

Зразком утілення ідей сучасного синтезу у сфері вокального виконавства, шляхом поєднання напрямів академічного, естрадного та народного співу та водночас пропаганди регіональної мистецької спадщини АРВМ у світовому масштабі, є вокально-виконавська діяльність видатного випускника Коледжу мистецтв Внутрішньої Монголії Сайнбаярина Тенгера (тенор).

Відома на світових концертно-камерних та оперних сценах, солістка Китайської Національної опери Аоюн Гериле (меццо-сопрано) органічно поєднує традиційні настанови монгольського співу та виконавські принципи *bel canto*. Яскравий талант представниці молодшої генерації академічних співачок регіону здобув визнання завдяки блискучому виконанню нею складних вокальних партій в оперних творах (зокрема Маддалени в опері «Аїда» Дж. Верді), масштабних симфонічних полотнах, а саме: Симфонії № 9 Л. ван Бетховена та Симфонії № 8 Г. Малера.

Творчість молодшої співачки Вулан Сюеронг (сопрано), уродженки Внутрішньої Монголії, демонструє синтез *bel canto* із обертоновим співом хумай та інструментальним виконавством на національних інструментах, зокрема муринхур. Створюючи перформанси, в яких єднаються зразки китайського, тибетського, уйгурського фольклору, різні вокальні техніки – академічного, народного та естрадного співу, новітні візуальні образотворчі технології та спецефекти, Вулан Сюеронг репрезентує сучасний шар мистецтва World Music із виразною національною забарвленістю.

На сучасному етапі розвитку вокальне мистецтво АРВМ характеризується розгалуженим комплексом творчих питань, які є наслідком накопичення теоретичних знань, методологічних настанов та мистецько-практичного (виконавсько-педагогічного) досвіду.

Отже, вокальне мистецтво автономного району Внутрішня Монголія є вагомою і значущою складовою мистецько-культурного простору Китаю, що

виявляє складну і багаторівневу інтеграцію з національною культурою Піднебесної, спирається на регіональні особливості та етнокультурні джерела та фольклорну стилістику (монгольську і ханську).

Вокальна школа *bel canto* Внутрішньої Монголії – самобутнє явище музичної культури Китаю, специфіку котрого визначають: сприйняття світового досвіду академічного вокалу як сформованої цілісності педагогічно-методичних і виконавських настанов, значуща роль зарубіжних, зокрема українських вокалістів і викладачів в опануванні *bel canto*; активний розвиток вищої фахової вокальної освіти; єдність педагогічного, науково-теоретичного та виконавського компонент, активна репрезентація та пропаганда національного варіанту *bel canto* у просторі світової культури, синтез у виконавській діяльності вокалістів принципів *bel canto*, народного й естрадного співу тощо.

Висновки до другого розділу

Дослідження історичних процесів становлення і розвитку вокального мистецтва Внутрішньої Монголії уможливорює виявити наступні тенденції:

– зміну поглядів на роль вокального мистецтва регіону АРВМ у контексті китайської музичної культури та позиціонування як важливої її складової, чинника музичного смислоутворення, жанрового і стильового збагачення;

– адаптивність регіонального вокального мистецтва Внутрішньої Монголії до європейських та світових тенденцій у сфері академічної вокальної творчості, виконавства і педагогіки та формування внутрімонгольської академічної вокальної школи як сутнісної складової національної вокальної школи та вокальної культури Піднебесної;

– формування феномену степової музичної школи з монгольськими стильовими характеристиками на засадах синтезу етнорегіональних, зокрема монгольських фольклорних традицій (народнопісенного мелосу, монгольської музичної лексики і стилістики) з професійними основами європейського музичного професіоналізму;

– утворення регіональної версії *bel canto* (з монгольськими стильовими рисами), що сполучає універсальні засади європейського та світового академічного вокального мистецтва, національні традиції академічного співу (китайське *bel canto*) та етностильові регіональні співочі елементи.

Становлення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії та його професіоналізація у ХХ ст. детерміновані складними соціоісторичними процесами, що відбувалися на тлі бурхливих політичних і культурних подій, а також тенденцій національної та регіональної самоідентифікації у Китаї, та є віддзеркаленням культурно-цивілізаційного діалогу Схід – Захід.

Багатоканальні комунікативні зв'язки і діалогічні перетини (регіональне – національне, фольклорне – авторське, азійське – європейське) постали міцним підґрунтям формування вокального простору регіону, що охоплює нині фольклорну, народно-академічну, професійно-академічному, естрадно-популярну сфери творчості. Найвиразніше ці культурно-сміслові перетини на художньому рівні віддзеркалені у вокальній творчості і виконавстві академічного напрямку,

Соціокультурні трансформації доби суттєво вплинули на розвиток художньої сфери в АРВМ КНР, обумовили вектори розвитку вокальної творчості композиторів, позначились на тематиці і образності творів. Розповсюдження вокально-академічних традицій та адаптація європейського стилю *bel canto* в його національній версії (китайське *bel canto*) та регіональній модифікації (з монгольськими етномузичними ознаками) постали імпульсом стрімкого розвитку вокального мистецтва регіону та активізації авторської творчості і виконавства у вокальній сфері.

За період існування автономного району у складі КНР та художньої еволюції та музично-професійної самодетермінації, в автономному районі склалася розвинена інфраструктура музичної культури, що включає усі компоненти системи [276], сформувалася система музичної освіти, композиторська і виконавська школи, яскраві представники якої – видатні музичні діячі декількох творчих генерацій – успадкували кращі традиції

регіональної, національної і світової музичних культур, етнотрадиційні (монгольські) надбання (співочу практику хумай, монгольської пісні тощо).

Професійне вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії, сформоване на інтеграційних засадах, досягло вагомих результатів у сферах композиторської і виконавської творчості та вийшло на новий якісний рівень художнього розитку, демонструючи високі здобутки регіонального, національного і світового масштабів. Цей факт засвідчують діяльність відомих вокалістів регіону (Ао Ден Гаова, Аоюн Гериле, Бай Хуа, Вулан Сюеронг, Дедема, Лі Ні На, Лю Фан, Лю Цзяньфень, Сайнбаярин Тенгер, Чень Хунюй) та композиторів (Алатен Оле, Лі Шисян, Йонгрубу, Се Ен Кабаяер та ін.).

Динаміку семантичної еволюції вокального мистецтва АРВМ засвідчує зміна його культурного статусу (з аматорського на професійно-академічний) та змістовно-якісне кравтивне наповнення, що забезпечує сучасній інтеграції професійних здобутків та творчої діяльності музикантів регіону у національній та світовий художній контекст.

РОЗДІЛ 3

ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ В ТРАДИЦІЯХ «СТЕПОВОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ»

3.1. «Степова музична школа» як регіональне мистецьке явище та репрезентація композиторської традиції Внутрішньої Монголії

Концептуалізація регіональної специфіки вокального мистецтва Внутрішньої Монголії як художнього явища із самобутніми традиціями, що збагачує музичну культуру Китаю, зумовлює звернення до композиторської творчості представників автономного району та висвітлення художніх особливостей репрезентативних і значимих творів у вокальній жанровій сфері, що виявляють характерні етнорегіональні ознаки, властиві музичній культурі краю, виявляють авторську унікальність та своєрідні риси етнічної стилістики. За цих умов, виникає необхідність розгляду естетичних засад «степової музичної школи», котра функціонує в АРВМ.

На сучасному етапі розвитку в автономному районі Внутрішня Монголія, питомим джерелом музики котрої є давні музичні традиції степової культури, етнічна, передусім монгольська музики, сформувалася група професійних композиторів, творчість котрих об'єднана спільною концептуальною спрямованістю, вираженою поняттям «степова музична школа».

Творчість презентантів цієї школи віддзеркалює виявляє ментальну спорідненість у сприйнятті картини світу, відзначена індивідуальними особливостями звукомузичного світовідчуття, високим рівнем художньої майстерності, ґрунтується на спільній естетико-художній платформі та суттєво збагачує художній зміст музичної культури Піднебесної.

Будучи художнім вираженням традицій степової культури, задекларованій у назві, вказана творча школа на сучасному етапі є однією із потужних і значимих мистецько-творчих об'єднань у Китаї, котрі ілюструють глибинно-ментальний

зв'язок з явищами і традиціями степової культури як однієї з давніх культур Сходу, духовні основи котрої успадковані монгольським етносом.

Кристалізація явища «степової школи» є наочним підтвердженням та художнім свідченням прояву тенденції глокалізації у полікультурному просторі сьогодення як загальної спрямованості на відродження регіональних та національних традицій і явищ, сформованих «усередині» культури. Масштаб і художня цінність музичних здобутків презентантів цієї школи спонукають визначення її феноменологічної специфіки, розкриття культурно-сміслових засад та окреслення творчих принципів і концептуальних ідей.

Китайські дослідники, апелюючи до проблеми функціонування «степової музичної школи» в контексті музичної культури регіону, зокрема Дуань Цзесин («Роздуми про степову музичну школу») [338], Лі Сінву («Мій погляд на степову музичну школу») [346], Лі Шужун («Культурна самобутність та «Пісні степів»») [362], Лі Шисян [358; 359] та ін. підкреслюють загальне зростання інтересу з боку митців і дослідників АРВМ до феномену цієї школи, констатують кількісне розширення представників та долучення до її складу видатних діячів внутрішньомонгольського мистецтва.

Оригінальна авторська музика митців цієї творчої школи, у тому числі вокальна, є відтворенням на рівні тематики і художньої образності їх суб'єктивного ставлення до природи рідного луго-степового краю, глибокого розуміння духовних смислів і когдів степової культури та постає індивідуальним мовним вираженням степового музичного стилю з акцентуацією монгольських музично-етнічних характеристик, творче перосмислених в авторському тексті.

Презентація поняття «степова музична школа» відбулася в китайській музикології наприкінці ХХ ст., у ґрунтовному дослідженні «Історія монгольської музики», що вийшло друком у Внутрішній Монголії в 1998 р., та стало знаковою працею для у науково-теоретичному просторі регіону, свідченням ствердження у мистецтвознавчій царині напряму історичного музикознавства. Зазначене поняття було запропоновано автором цього дослідження – У Ланцзе [413], котрий інтерпретує «степову музичну школу» як провідний музичний феномен,

пов'язаний із лугопастбищною культурою Північного Китаю, найяскравіше представлений на сучасному етапі мистецького розвитку у композиторській творчості митців Внутрішньої Монголії.

Натомість, власне термін «степова музична школа», ініційований та уведений до наукового обігу китайської музикології, не отримав у згаданій роботі У Ланцзе чіткої дефініції та розгорнутого теоретичного обґрунтування. Дослідник лише констатує кристалізацію в автономному районі творчого об'єднання у складі поліетнічних за походженням фахівців-музикантів різних спеціалізацій і творчих сфер (композиторів, виконавців, викладачів, музичних критиків, дослідників, диригентів), а також представників суміжних мистецьких царин (представників образотворчого мистецтва, театральних діячів та ін.) з домінуванням у складі презентантів монгольського етносу – найчисленного серед етнічних груп АРВМ [413]. Важливими чинниками функціонування цієї школи У Ланцзе вважає комплекс стильових характеристик, що визначають специфіку її творчої екзистенції, детермінанти і умови становлення та художнього розвитку [413].

У своєму дослідженні У Ланцзе констатує ствердження у ВМ «степової музичної школи», творчий склад персоналії котрої включає музикантів поліетнічного походження, більшість з яких є презентантами монгольського етносу. Дослідник відзначив цю школу провідним явищем у межах АРВМ, пов'язаним з традиціями степової культури північного Китаю. Критерієм причетності до феномену «степової школи», У Ланцзе вважає опору творчості діячів мистецтва на ментальні основи монгольської культури, її провідні образи і символи, традиційну монгольську естетику та акцентуацію передусім пантеїстичних мотивів, оспівування концепта гармонії людини і природи, краси степових ландшафтів в усьому розмаїтті, відтворення давніх традицій, звичаїв, обрядів корінних мешканців, трансльованого ними способу життя та узгодження з оточуючим світом [413].

Спроби теоретичного осмислення «степової музичної школи» як значущого мистецького явища музичної культури АРВМ, що підкреслює охоронні тенденції у культурі, а також узагальнення досягнень творчої діяльності її фундаторів і

сучасних adeptів здійснює Лі Сінву у розвідці «Один погляд на музичну школу степів» [346]. Починаючи з 2010-х рр, на стадії самодетермінації питання вивчення традиції «степової музичної школи» почало обговорюватися в офіційних музичних колах, у межах проведення конференцій, симпозіумів, форумів та ін. заходів у АРВМ.

Одним із них став симпозіум «Степова музична школа ХХІ ст. та створення музики у прерійному стилі», присвячений проблемам успадкування фольклорної музики регіону та її розвитку у новітніх формах сучасної музичної творчості, котрий проводився за ініціативи фахівців Академії витончених мистецтв АРВМ (2014). Метою цього надзвичайно важливого й професійно організованого академічного заходу, що привернув до себе пильну увагу етномузикологів, композиторів та музикантів регіону, постала акцентуація необхідності усебічного та глибокого дослідження концепції цієї творчої школи та пов'язаної із нею музичної практики, створення методологічної підтримки до її вивчення, розвитку і сприяння подальшому розвитку авторської творчості у степовому стилі та розповсюдженню та популяризації її художніх результатів на національному та світовому рівнях.

Узагальнюючи ідеї сучасних китайських дослідників АРВМ, зокрема У Ланцзе, Лі Сінву, а також концептуальні положення, запропоновані у теоретичних працях Лі Шицяна [354–360], підсумуємо існуючі погляди на художнє явище, визнане у науково-дослідницькому колі музикологів як «степова музична школа», або «прерійна музична школа», та визначимо її концептуальні положення, що формують смислову сутність і цілісність. Серед таких базових параметрів відзначимо, зокрема:

- 1) спорідненість концептуальних основ та ідейно-тематичних векторів композиторської творчості на ґрунті осягнення та інтонаційного відтворення/переосмислення явищ степової культури, розуміння її світоглядної системи, етнокультурного змісту, ціннісних основ та духовно-смислових домінант, образності і фольклорних музичних традицій;

2) регіонально-територіальна єдність презентантів (композиторів, виконавців) – корінних мешканців степових районів АРВМ, представників різних етнічних груп регіону як спадкоємців музично-степових традицій, творчість котрих базується на спільних художньо-естетичних принципах та є об'єктивацією степового музичного стилю;

3) наявність професійних авторських творів з ознаками монгольської стилістики, явлених у різножанрових контекстах вокальної та інструментальної музики (від взірців мініатюри, художньої пісні до масштабних циклів).

Змістовно-тематичною та інтонаційною основою композиторської творчості є джерела етнофольклорного, передусім монгольського походження, котрі виражають музичні традиції регіону та базуються на перинно-семантичному рівні на жанрових і мовностилістичних засадах степової музики. Водночас, пряма цитація не є обов'язковою умовою творів даного стильового напрямку, проте передбачає зв'язок авторської музики з інтонаційно-жанровими, мовностилістичними елементами, що виявляють ментальну спорідненість з традиціями монгольської культури та може виявлятися на різних рівнях художньої цілісності, в якості сюжетно-тематичної основи, образної семантики, програмності.

Отже, основою кристалізації степової музичної школи як системної художньо-сміслової цілісності і самобутнього явища регіональної музичної культури, що зумовлює на формування регіонального стилю та пливає на індивідуальну стилістику творчості митців АРВМ, є принцип полікритеріальності, що враховує регіональний, світоглядний, культурно-ментальний, художньо-стильовий та інтонаційно-жанровий чинники. Враховуючи вищезазначені критерії, та з огляду на художні феномени внутрішньомонгольського музичного мистецтва, Лі Шисян доходить твердження про фактичну сформованість степової музичної школи в мистецтві АРВМ.

Одним з провідних жанрів, котрий уособлює специфіку «степової школи» як регіонального феномена, сформованого у контексті китайської музичної культури, є художня пісня із монгольськими стильовими властивостями.

Осмислюючи питання степової школи загалом та художньої пісні зокрема, як взаємозалежні явища, Лі Шисян вказує на два важливі, на його думку, параметри, сформовані в історії музики, відповідність котрим є підставою стверджувати про фактичну кристалізацію певного явища у музичній культурі: 1) наявність високо професійних і талановитих композиторів – авторів-творців, творчість котрих відповідає спільним художнім настановам; 2) наявність масштабного корпусу яскраво образних, оригінальних, художньо цінних та високопрофесійних музичних взірців відповідного жанру, актуалізованих у мистецькій практиці та прийнятих у колі музикантів-фахівців [358].

У визначенні естетичних засад та специфіки авторської творчості митців регіону у «степовому» стилі, відомий сучасний композитор і дослідник-етномузиколог Лі Шисян у ряді своїх публічних лекцій та теоретичних працях запропонував естетичні критерії до [358] створення пісенних взірців, атрибутивним елементом котрих є наявність «степового» стилю. На думку митця і аналітика, такі твори повинні мати семантичний зв'язок з історією і традиціями степового регіону, явищами кочової культури.

Пісенні взірці, створені у цьому стилі, мають в якості базової характеристики віддзеркалювати риси монгольської музики, ознаки її етнонаціональної музичної лексики (передусім інтонаційно-ладової), демонструвати у своєму художньо-змістовому полі семантичну опору на унікальні етнотрадиційні жанрові засади та характерні ритмічні лексеми тощо. У структурному аспекті, пісні з ознаками степового стилю мають бути оригінальними, художньо цілісними авторськими творами, що передбачають публічну виконавську звукореалізацію та подальше слухацьке сприйняття.

Етнокультурні особливості регіону Внутрішня Монголія, мовна специфіка (застосування мандаринської та монгольської мов, діалектів ін. етнічних груп), етногенетичні жанрові традиції, співочі стилі (хумай, манхан), народніпісенний мелос (з монгольськими фольклорними ознаками), склали підвалини унікального регіонально-вокального стилю з інтегративними характеристиками. З метою усвідомлення вокальної специфіки вокального мистецтва АРВМ у сфері

авторської вокальної творчості регіональних композиторів – презентантів «степоної музичної школи» та розкриття специфічних властивостей найпоказовішого для неї жанру авторської творчості – художньої пісні, здійснено характеристику степового музичного стилю з монгольськими етнічними характеристиками.

У відповідності естетики і художніх настанов «степоної музичної школи», в авторській творчості її репрезентантів викристалізувався «степовий» музичний стиль – специфічний регіональний стиль, що на ментальному, художньо-семантичному та інтонаційно-мовному рівнях демонструє зв'язки з музичними (жанрово-стильовими) традиціями степової культури, її аксіологічними константами, утворює складний перетин стильових рис давньої та сучасної етнотрадиційної монгольської лексики і стилістики. Цей стиль предстает як художнє вираження та «узагальнення-конкретизація музичного змісту на індивідуально-творчому рівні» регіональної стилістики [16, с. 5], явленої в індивідуально-авторських стильових системах. Степовий стиль сформований на інтегративних засадах внаслідок взаємодії різних типів мислення і музичних систем (європейської та азійської), з домінуючою опорою на традиції етнофольклорної (азійської, монгольської) та професійно-академічної музики (європейської, *bel canto*);

Парадигмальні ознаки степового стилю віддзеркалені у професійній композиторській діяльності митців Внутрішньої Монголії, творчість котрих сформована на естетичних засадах степової школи і є її художньою репрезентацією. Яскравим вираженням атрибутивних рис степового стилю та його стилістики є вокальна творчість композиторів АРВМ у пісенному жанрі.

Поняття «степовий стиль» застосовується у роботі щодо визначення стильової атрибуції вокальних творів композиторів ВМ, яуї акумулюють у своїй художній структурі його етнорегіональні характеристики і мовні ознаки, а також й у більш широкому змістовному діапазоні, розглядається у широкому сенсі – як вираження унікального стилю культури, пов'язаного з феноменом степової культури, її духовно-смысловими опорами, глибинними традиціями,

світоглядними домінантами і формами їх вираження. Зазначене усвідомлення з порозуміння Степу як сакрально-символічної системи, що містить глибинний культурний сенс, є центром образного осмислення регіональної монгольської культури, розриває трансцендентні плани буття.

Степовий стиль на світоглядно-смисловому рівні фокусує у собі ментальні основи, культурний код степової радиційної культури, єднає сукупність етногенетичних звукообразних начал, етнокультурних та етноментальних чинників, виявляє особливий етнонаціональний (передусім монгольський) дух і характер, розмаїто утілений у музиці, спирається на етножанрову систему, фольклорний інтонаційно-ритмічний виразовий комплекс, етнічний інструментарій та способи вокального та інструментального музикування, а також народну співочу практику.

З явищем «степового музичного стилю» в авторській практиці композиторів Внутрішньої Монголії, передусім вокальною, пов'язують твори яскравих презентантів «степової музичної школи» – Алатена Оле, Улан Туоги, Йонгрубу, Цуй Фенчуна, Ду Чжаочхи, Ін Січена, Хугецифу, Го Цзизце, Теїна, Сяохона, Ван Хешена, Лі Шисяна. Музика цих яскравих митців, відзначена етнохарактерними особливостями, написана під впливом традиційної монгольської музики, маркерами котрої постають тривала мелодія степових протяжних пісень (уртин дуо) та фольклорно-співочої практики горлового співу (хумай) – музичні репрезентанти степової культури. Вивчаючи проблематику вокальної творчості митців АРВМ, Лі Шужун інтерпретує авторські пісні з ознаками степового стилю, як «яскраво самобутню художню спадщину, удосконалену й розвинуту на сучасному етапі вокальною школою славетного регіону» [362].

Традиції «степової музичної школи» поступово закладалися митцями різних творчих генерацій, в музиці котрих різною мірою набув віддзеркалення степовий стиль. Здійснено огляд пісенної творчості найпоказових репрезентантів композиторської традиції Внутрішньої Монголії, що є уособленням художніх традицій степового музичної школи та репрезентативного для неї музичного стилю.

Фундатором композиторського професіоналізму у Внутрішній Монголії, засновником композиторської школи у регіоні, її найвпливовішим представником, а також ініціатором творчості у «монгольському стилі» є співак і широковідомий у Китаї автор вокальних творів Гей Ге (1928). Уродженець Внутрішньої Монголії (Сіаньської громади місцевості Керкін), Гей Ге належить до першої генерації композиторів АРВМ, сформованої у після його входження регіону до складу КНР.

Свою професійну кар'єру музикант розпочав у 1947 р. у вже раніше згадуваній творчій організації робітників літератури і мистецтва Внутрішньої Монголії. Під час праці у цьому об'єднанні, композитор мав плідні творчі контакти з монгольськими народними співаками та виконавцями на народних інструментах, зокрема таким блискучим музикантом, як Селасіє (1887–1968) – визнаним майстром гри на національному монгольському інструменті матоуцині. Під впливом вражень від виконавської творчості цього народного музиканта-вітруоза, Гей Ге отримав глибоке розуміння самобутності монгольської традиційної музики, закладеної у ній її культурної ідентичності, ментальних засад, етнічної культурної пам'яті. Це розуміння поступово склало основу його авторського самоусвідомлення, художнього світогляду та позначилося на специфіці композиторської творчості, що заклала основи композиторської традиції в регіоні.

У 1950-ті рр. Гей Ге отримав вищу музичну освіту Центральній консерваторії (1951–1956), у Пекіні, тде навчався по класу композиції. Протягом наступних двох років музикант поглиблював свої професійні знання з теорії і техніки композиції за кордоном. Після завершення навчання та роки набуття професіоналізму у сфері музичної творчості, Гей Ге у 1958 р продовжив свою плідну композиторську діяльність у Внутрішній Монголії.

Жанрово-стильовою основою авторської творчості митця є монгольська народнопісенна традиція, могольський етнічний стиль, котрий постав питомим джерелом авторських композицій Гей Ге. Музика композитора демонструє широкий діапазон його творчих інтересів, сфокусованих у різних сферах музичного мистецтва (вокальній, музично-сценічній та інструментальній). Палітра авторського волевиявлення майстра розкривається у масштабі

репрезентацій від взірців пісенного жанру – до національної опери, від дансантих творів (танцювальна сюїта) до численних опусів теле- та кіномузики. Створена Мей Ге монгольська музична драма «Мандухайсі Цинь» отримала у 2000 р. від Міністерства культури району премію IX огляду-конкурсу «Нова монгольська драма».

Особливе місце у композиторській спадщині Гей Ге посідають вокальні твори, прередусім пісенного жанру, що складають масштабний корпус – понад п'ятсот взірців, кількість котрих уможлиблює співставити із шубертівським доробком у цьому різновиді творчості. Природний мелодизм, притаманний пісенним творам Гей Ге, значимість жанру пісні у його художній палатрі викликає й семантичні аналогії з творчістю видатного австрійського композитора-романтика, майстра вопісенного жанру та надає можливості метафорично називати Гей Ге «монгольським Шубертом».

Найяскравішими серед вокальних взірців та творів композитора в інших жанрах, є пісні у монгольському, або, так званому, «степовому стилі». Серед найзначніших пісенних творів Гей Ге, що ілюструють своєрідність його композиторського художнього висловлювання та в узагальненому плані відзначаються монгольськими стилістичними римами, особливу значущість у Китаї та Внутрішній Монголії набула мелодично виразна ліро-епічна пісня «Сонце, котре сходить з лугів», створена у 1952 р. У цій пісні, написаній у період створення КНР, відбивається пафос будівництва нового життя, передаються поєднання ліричних емоцій та патріотичних відчуттів мешканців Внутрішньої Монголії, котрі уславлюють свій край, рідне місто Цзяцзя, одночасно демонструючи відданість лідерам держави і нації. Монгольська стилістика віддзеркалюється у цій пісні на рівні мелосу, ритміки, тощо. Етностильовий ракурс, основи степового музичного стилю проявляються у даному творі через застосування специфічного музично-виражального комплексу: пентатонічної ладової основи, інтонаційно-ритмічних лексем та художньо переосмисленої етнотрадиційної мелодій. Характерною властивістю вокальних опусів є

кантиленність та плавність мелодійних ліній, імпровізаційність та опора на варіаційний тип розвитку автентичних першоджерел.

3.2. Традиції «степової музичної школи» в системі творчості Ду Чжаочжи

Видатний внесок у розвиток у внутрішньомонгольське вокальне мистецтво зробив відомий китайський композитор національного масштабу, викладач, музично-суспільний діяч Ду Чжаочжи (1929).

Уродженець Панью (провінція Гуанду), Ду Чжаочжи (представник ханьської національності) провів дитячі та юнацькі роки в Пекіні, де здобув вищу музичну освіту в Центральній консерваторії по класу композиції (1949–1953). Його викладачами в цей період були відомі китайські музиканти, зокрема композитори Ван Чженьєй, Цзян Дінсянь, Ці Сясянь, Чжан Венган, Чжао Сіндао, Чень Пейсюнь, Янг Рухуйм. Натомість, композитор, рухаючись за власними прагненнями, відчуваючи духовну потребу, свідомо спрямував свою творчість у напрям степової музики, степового стилі, що природно відчувається корінними мешканцями регіону – нащадками традицій монгольської культури. Глибоко усвідомивши ментальну спорідненість з традиціями степу, природним комплексом «степового оточення», композитор стає дійсним презентантом степової композиторської традиції, автором музики з монгольськими етностильовими характеристиками, носієм у сучасній китайській музичній традиції степового музичного стилю.

Масштабна музично-суспільна діяльність митця була пов'язана з Національною Асоціацією музикантів, яку він очолював протягом багатьох років, виконуючи обов'язки директора. Також упродовж тривалого періоду композитор був виконавчим директором Асоціації музикантів Внутрішньої Монголії, сприявши зміцненню позицій академічного музичного мистецтва в цьому північному регіоні КНР, та здійснюючи координаційну роботу між творчими колективами, митцями тощо.

Авторська музична творчість Ду Чжаочжи була безпосередньо пов'язана з мистецтвом АРВМ. Свій художній шлях у регіоні композитор розпочинає в 1953, одразу після завершення курсу навчання в Пекінській консерваторії. З цього часу композитор обирає місцем своєї життєтворчості Внутрішню Монголію – край лугів, яскрава природа котрого та фольклорні традиції (особливо інструментальна практика гри народних музикантів на матуцині) глибоко вразили митця. На початку своєї творчої кар'єри Ду Чжаочжи працює у творчому колективі пісні і танцю АРВМ (1953), виконуючи обов'язки композитора і музиканта-виконавця. У цей період остаточно визначилися художні пріоритети композитора як носія монгольських музичних традицій, в руслі естетики «степової композиторської школи». Музикант поглиблює свої музичні враження знайомством з монгольськими інструментами, співочою традицією, зосереджуючись на інтонаційній специфіці «тривалої» та особливо «короткої» монгольської пісні, структуру котрої музикант відтворив у своїх вокальних взірцях. Прагнення створювати музику у монгольському стилі та сприяти розширенню регіонального музичного репертуару місцевих колективів і солістів автор реалізує у масштабній композиторській творчості, основу котрої складають різножанрові інструментальні (сольні для різних інструментів, зокрема скрипки і фортепіано; оркестрові), вокальні (художня пісня з інструментальним супроводом), хорові мініатюри, музично-сценічні (в традиціях Пекінської опери). В авторській свідомості композитора відрефлексовано яскраві образи монгольської культури, сторінки історії регіону, його природу, що для митця мали глибокий особистісний та культурний сенс. Широта степових просторів, синь неба, спів степових птахів – особливо жайворонка – стали джерелом творчого натхнення, утворили символічну систему у контексті його авторської творчості.

Ці творчі пріоритети композитор демонструє у тематиці та образності своїх опусів, декларує в їх назві. Звертаючись до різножанрових та різновидових музичних сфер, композитор віддає першість у своїх авторських музичних волевиявленнях інструментальній сфері з акцентом на масштабні оркестрові композиції (сюїта, симфонічна поема, фантазія, концерт). Серед особливо

значущих оркестрових опусів композитора, слід відзначити такі композиції, як фантазія «Сенджи Дема», сюїта «Ордос», симфонічні поеми «Свято Ченглін», «Будинок вітрів та снігових миль». Заслуговує уваги створений композитором оригінальний в образно-тематичному плані фортепіанний концерт «Дорожня пісня», назва котрого заявляє про епічну спрямованість твору, картинно-оповідальний тип музичного розгортання при наявності типової тричастинної структури та атрибутивних для цього «змагального» жанру складових (структури I-ї частини у вигляді сонатної форми та ін.). Обрана назва твору засвідчує нетипове для даного жанру звернення до програмності узагальненого типу, засвідчує зв'язок з традиціями степу, асоціюється з провідним жанром степової культурної традиції – протяжною дорожньою піснею (що є жанровим маркером культури монголів). Носієм протяжного мелосу у концерті постає переважно партія фортепіано, котра стає сольним інструментальним утіленням провідної мелодичної концепції.

Значний пласт у доробку композитора складають скрипкові опуси, також презентовані програмними взірцями. Серед них – сповнена лірики, кантиленна п'єса «Весна», ностальгічно-елегійний за настроєм твір «Згадка і туга». У цих творах скрипкова партія звучить витончено і зворушливо, автор трактує інструмент як ліричний, що постає аналогом людського голосу.

У панорамі авторських творів окрему позицію займає сюїта «Ордос», назва котрої апелює до історичної місцевості регіону Внутрішня Монголія, що характеризується глибокими народними традиціями (унікальним і давнім за походженням церемоніально-театралізованим явищем Ордоського весілля, котре вважається національним надбанням регіону та КНР). Твори за тематикою Ордоса складають масштаний пласт композиторських версій – авторських рефлексій давніх культурних традицій.

У композиторському арсеналі також широко представлена і дансантична музика, що переважно осмислюється автором у традиціях природного для цієї сфери – сюїтного жанру. Віддаючи данину традиціям, Ду Чжаочжи, як китайський композитор – вихованець Пекінської консерваторії та носій ханських

традицій, звертається до художнього світу національної китайської опери, зокрема її Пекінської версії, що набула особливого статусу у Піднебесній. Таким чином, крізь жанрову «призму», на рівні художньої рефлексії композитор осмислює різні етнічні традиції (монгольську і ханську, що є природним в історії регіону), привносячи в їх трактування суб'єктивно-авторське відношення, поєднане в системі силення творця.

Окрему ланку інструментальної творчості композитора складає теле- та кіномузикант. Серед найвідоміших візрців творчості у даному напрямі – музика до відомої у Китаї кінострічки «Лев у пустелі», а також саундтрек до багатосерійної телевізійної драми «Глибока пустеля». Кожний з представлених музичних візрців є візрцем монгольської етнічної звукообразності, наповненої вираженням її культурно-смыслових основ – передання гармонії особистості та світу.

Характерною ознакою авторського стилю композитора є програмність (переважно узагальненого типу), що пронизує усі інструментальні жанри його творчості, у тому числі фортепіанний концерт.

Серед масштабної за ідейним задумом і структурою інструментальної музики композитора, а також і камерно-інструментальної, що складає авторський стиль митця, знаходимо і візрці авторського висловлювання, зокрема презентовані у жанровій традиції китайської художньої пісні з монгольськими характеристиками. Репрезентація останніх в системі творчості презентантів степової школи, дає підстави висловити робочу версію про складання традиції монгольської художньої пісні.

До кола художніх пісень Ду Чжаочжи, що увійшли у збірку «Вибрані твори камерної музики», відносяться п'ять зразків сольної вокальної лірики, призначених для виконання співаками з різними тапами голосів. Так, серед вказаних опусів – три є прикладами жіночого вокального репертуару. Усі пісенні опуси автора пронизані пантеїстичними мотивами та, згідно образного змісту і масштабу наближаються до лірико-пасторальних мініатюр. Серед них: «Жайворонок у степу» (соло сопрано), «Ангел без крил» (сопрано соло),

«Колискова» (для меццо сопрано), «До неба» (для тенорового соло), «Як я зможу забути свої луки» (соло баритона).

За жанровими прообразом та типом вокалізації, ці взірці художньої пісенності наближаються до сфери степової буколічної пісні – одного з найпоширеніших фольклорних різновидів степового району. Натомість, створені на основі авторського мелосу, ці твори мають яскраво виражені оригінальні особливості. Так, стихія ліричної художньої образності, утілена у пісні «Жайворонки у степу», наповнена витонченою пейзажністю, що забарвлює музично-поетичний образ, підкреслюється через колористичне й ладотональне збагачення мелосу, зміну гармонічних барв та гнучке використання модуляцій. Вона підкреслюється найтонкішими динамічними відтінками, що передають нюанси смислу (Додаток Г, Приклад 1).

«Колискова» – яскравий взірець світлої лірики, образність котрої викликає аналогії з жанром ноктюрна. У цьому вокальному творі, що за структурними та мовностилістичними параметрами позиціонується нами як пісня-романс, Ду Чжаочжи виступає у подвійному авторстві: одночасно, як автор тексту, та творець музики, композитор. Митець створює цей вокальний опус для-меццо сопрано соло з діапазоном вокальної партії $b - fis^2$, що охоплює дуодециму. Створена у поетичному вимірі опусу атмосфера утаємниченої нічної прерії, що простирається під синім небом кристальної чистоти, сповненим срібними зірками, підкреслюється в музиці м'якою ліричною мелодією у тридольному метрі, що підсилює плавність, заокругленість лінії кантиленної вокальної партії, вирішеної на початку твору у повільному темпі, тихій динаміці (*mp*). Ритміка мелосу, з опорою переважно на восьмі тривалості у сполученні з м'яким пунктиром (чверть з крапкою та восьма), в умовах темпу *Andante* нівелює деяку ритмічну гостроту й сприймається як певний імпульс до розвитку. Ауру звуковідтворення образу нічного степу підкреслює динамічна палітра пісні-романсу, що витримується протягом усього твору в тихій звучності, утворюючи динамічну драматургію із звуковим забарвленням $p - mp - p - pp$ (Додаток Г, Приклад 2).

«Колискова», ладотональною основою котрої є Es-dur, побудована у тричтинній репризній формі з контрастним середнім розділом (що підкреслено тональною модуляцією у далеку сферу Fis-dur з теситурним підвищенням) та незначним темповим прискоренням (позначеним як *piu mosso*). Перша частина опусу, утворена з двох розділів, побудованих, у свою чергу, з неквадратних речень, у сполученні зі змінністю метрики (6/4, 3/4, 5/4, 6/4), мелодико-ритмічною варіативністю створює ефект вільно-імпровізаційного типу висловлювання. Легкість і прозорість вокальної партії, інтонаційно вирішеної на початку мелодії висхідним секстовим (типово романсовим) ходом на слабкій долі, підкреслюється стрункою лінією партії фортепіано, яка контурно підтримує основний наспів прозорою звучністю мелодизованих одноголосних послідовностей, котрі змінюються неповною акордиком з характерними, щільно секундовими вкрапленнями. Розріджена фактура, у сполученні із мерехтливим арпеджіато (у високому регістрі) посилює асоціативні зв'язки, сприяючи враженню сяяння нічних зірок.

3.3. Вокальна творчість Алатен Оле

Серед знакових композиторських особистостей автономного району Внутрішня Монголія та яскравих діячів музичної культури Піднебесної, мистецький доробок котрих пов'язаний з глибинними традиціями монгольської культури та набуває значення національного масштабу, виокремлюється творча постать Алатен Оле (1942 – 2011).

В історико-стильовому контексті розвитку музичного мистецтва автономного району, Алатен Оле – авторитетний фахівець у сфері професійного музичного мистецтва, видатний композитор, який представляє другу творчу генерацію внутрішньомонгольських митців. За роки своєї композиторської діяльності, Алатен Оле створив різножанрові взірці вокальної, інструментальної, танцювальної та теле- і кіномузики і став автором понад тисячі вокальних та інструментальних творів.

За період своєї мистецької діяльності Алатен Оле як відомий музично-суспільний діяч, талановитий організатор та керівник багатьох музичних колективів, обіймав різні посади (зокрема диригента і художнього керівника творчого об'єднання радіо та телебачення АРВМ) та очолював суспільно-музичні організації регіонального (п'ятий голова Асоціації музикантів Внутрішньої Монголії) та національного (директор Асоціації китайських музикантів) рівнів, координував питання мистецького розвитку, міжкультурної комунікації та художнього обміну у Внутрішній Монголії. За активну і плідну діяльність Алатен Оле був обраний пожиттєвим почесним головою Асоціації музикантів АРВМ [462]. Видатні творчі досягнення Алатен Оле були неодноразово відзначені високими державними нагородами та почесними званнями КНР. Так, у 1993 р. композитор отримав спеціальну державну стипендію. У 2007 році за досягнення у сфері музичного мистецтва Асоціацією музикантів АРВМ йому було присвоєне почесне звання «Видатний композитор Автономного району Внутрішня Монголія». За величезний внесок у розвиток літератури і мистецтва АРВМ Алатен Оле отримав премію «Сазнер» (2008). Роком пізніше (2009) – золоту медаль від Народного уряду АРВМ як один з найкращих діячів культури регіону серед 60-ті номінантів [462].

Багатогранна, винятково плідна і суспільно значуща культуротворча діяльність цього відомого митця монгольського походження, що охоплювала композиторську, організаторську, суспільно-музичну, творчо-виконавську (диригентську) сфери, сприяла піднесенню музичної культури регіону на новий рівень художнього розвитку.

Виключне значення для ствердженню традицій академічної вокальної школи АРВМ мала вокальна творчість митця. Вокальні твори композитора демонструють, за виразом Лі Лі, «особливий ліризм та естетику» та відзначені «м'яким мелодизмом, наспівністю», витонченістю гармонії [342]. Вони мають особливі риси, пов'язані з інтонаційним світом степової культури, монгольською стилістикою.

Занурення у світ вокальних образів композитор зумовлює необхідність звернення до стислої характеристики провідних етапів його життєтворчості.

Алатен Оле – корінний мешканець регіону Внутрішня Монголія, який народився в степовій місцевості Коркін (місто Тунляо). Його монгольське ім'я, отримане при народженні – Алтен Уул (Алатен Оле – китайське), що в перекладі означає «золота гора».

Творча біографія Алатен Оле є тотожною багатьом композиторським особистостям КНР та пов'язана із траєкторією становлення його композиторського професіоналізму. У 1956 р. Алатен Оле розпочинає навчання в середній школі міста Хух-Хото, паралельно вивчає теорію музики і отримує базові знання з музичної композиції під керівництвом першої генерації композиторів АРВМ, серед яких Деборх, Моргіху, Тонгфу. У 1957 р. п'ятнадцятирічний Алатен Оле створює свій перший вокальний опус з гумористичною назвою, який став дебютом у його композиторській кар'єрі, накресливши жанрові пріоритети майбутньої творчості майстра.

У 1960 р. Алатен Оле був прийнятий у школу мистецтв Внутрішньої Монголії, де вивчав музично-теоретичні дисципліни і теорію композиції в класі місцевої викладачки й композиторки Сінь Хугуан. Паралельно з композицією, Алатен Оле засвоював фольклорну музику і практикувався в мистецтві гри на народних музичних інструментах (засвоював матуцин, моринхур – «монгольську скрипку з кінською головою») під керівництвом народного майстра Селасіє (1887 – 1968). Саме під впливом особистості Селасіє композитор зазнав глибокого порозуміння монгольської етнічної музичної культури. Захоплення монгольським фольклором, народнопісенною спадщиною, вокально-виконавською традицією хумай, а також народно-інструментальним мистецтвом постане важливим підґрунтям для творчої діяльності Алатен Оле та реалізації його композиторського таланту.

За виняткові музичні здібності, відмінні результати в навчанні та захоплення мистецькою цариною Алатен Оле було направлено в середню спеціальну музичну школу при консерваторії Тяньцзина для поглиблення знань у сфері теорії і

практики композиції під керівництвом композитора Чень Цілі. Захоплення народною музикою спонукало Алатен Оле в цей період до активної фольклористичної діяльності, збирання та фіксацію фольклорних взірців, а також практики художнього опрацювання пісенних наспівів. Набутий досвід у царині композиторської інтерпретації фольклорних першоджерел вплинув на формування авторської індивідуальності Алатен Оле та монгольського національного стилю музики. Запропонований композитором метод роботи з фольклорним інтонаційним матеріалом, ініційовані ним творчі пошуки сприяли збагаченню професійної музики Внутрішньої Монголії та визначили нові горизонти в розвитку вокально-жанрової палітри, зокрема сфери художньої пісні і романсу.

Креативна спрямованість творчої свідомості митця, який відчуває світ інтонаційно й прагне творити звукові образи, сприяли заглибленню Алатен Оле у сферу композиції. У період з 1964 по 1968 рр. Алатен Оле навчається в консерваторії Тяньцзина на відділення композиції. Серед наставників митця були досвідчені майстри композиції Сюй Юйсан та Чжан Юйцин. Роки навчання стають важливим етапом у творчій кар'єрі музиканта в аспекті розширення мистецького тезаурусу і набуття досвіду, зокрема диригентського), отримання ґрунтовних фахових знань у сфері композиції.

Під час навчання розкривається талант Алатен Оле як вокального композитора, орієнтиром творчості котрого є народно-національне підґрунтя. У період студентства прийшло перше визнання композиторського таланту Алатен Оле. Цьому сприяло створенню епічної пісні «Безмежна вдячність Мао за довголіття» (1967), яка стала одним з найвідоміших вокальних творів композитора, принесла йому широку популярність у КНР. Характерною ознакою цієї куплетної за будовою пісні є монгольська етнічна скерованість стилю, що стане авторським знаком більшості вокальних творів композитора. Ця пісня створена на початку доби культурної революції, під впливом її ідей. Зазначений опус підкреслив вокальний вектор творчості композитора, опору на монгольські фольклорні джерела, пісенний мелос. При цьому, важливим є принципове ставлення автора до фольклорної традиції з охоронних позицій, збереження

лексичних властивостей цитованого першоджерела як цілісності, а також створення вірців у фольклорному монгольському стилі, наближених до автентичної традиції.

Після завершення консерваторії (1968) Алатен Оле був призначений головним диригентом та керівником трупи Пекінської опери ім. Лянглу в окрузі Шулу, провінції Хубей. У 1971 р. маестро запросили до творчого об'єднання радіо та телебачення Внутрішньої Монголії, де він обіймав адміністративну посаду (заступника директора) та одночасно виконував функції художнього керівника цього мистецького колективу і штатного композитора. Творча праця у вищезгаданому колективі стала для Алатен Оле справжньою художньою лабораторією, місцем реалізації його композиторського таланту та організаторських здібностей. Музичні твори, написані ним у цей період, набули виконавської реалізації, здобули популярність та визнання в суспільстві. 1970-ті роки виявилися для композитора інтенсивним періодом у його мистецькій кар'єрі.

Інтенція творчої свідомості Алатен Оле на авторську самореалізацію сприяли усвідомленню ним необхідності вдосконалення своєї професійної майстерності. Наслідком цього прагнення стало продовження митцем навчання по класу композиції і проходження стажування в Шанхайській консерваторії (1973–1978) під керівництвом відомих у КНР композиторів Вей Вей, Дін Шанде, Санг Тонг, Чень Мінчжи, Ши Ікан та ін.

Досвід спілкування з видатними майстрами китайського мистецтва, заглиблення в царину музичної композиції надали новий потужний імпульс для авторської творчості та розширення її художніх горизонтів (жанрових, виразових тощо). Наслідками засвоєння композиторських технологій постало збільшення уваги митця наприкінці 1970-х років до сфери інструментальної музики та створення масштабних оркестрових опусів з ознаками національного монгольського стилю, написаних у жанрових традиціях симфонічної поеми («Тема Угігера», 1978), оркестрової сюїти («Пісні степу», 1973), а також теле- та кіномузики, що має власну специфіку тощо.

Творчість у сфері телевізійної музики та кіномистецтва, яка є вагомою і значущою складовою авторського доробку композитора, включає більше 60-ти робіт, високо відзначених численними нагородами в регіоні та в КНР загалом. Широкий мистецький резонанс у суспільній свідомості Піднебесної викликали такі взірці кіномузики, як: «Джерело пустелі», «Легенда про Гада Мерлін», «Материнське озеро», «За машиною вбивств», «Осінній злочин», «Родина, що продає їжу», «Сенджи Дема», «Принц Алашан», «Уланфу» та ін.

До найзначніших інструментальних творів композитора належать симфонічна сюїта «Весна пустелі», створена на основі музики до однойменного кінофільму (1978), Тріо для скрипки, матуцина і фортепіано «Рідне місто Бурчанова» (1992), симфонічна картина «Історія минулого дня» (1993), Перша симфонія (1997), епічний вокально-симфонічний твір «Степові пісні» (2007), Каприччіо для скрипки соло «Ранок у степу» та ін.

Важливою стильовою рисою інструментальної музики Алтен Оле є опора на асоціативну програмність, що виявляє зв'язки з національними монгольськими образами і сюжетами, які підкреслюються на інтонаційно-стильовому рівні через використання етнічно забарвлених лексем. Програмність як характерна властивість інструментальної музики митця, враховуючи її національно-ментальні орієнтири, розкриває також специфіку його романтичного світовідчуття. Тенденція до програмності викликана прагненням Алатен Оле безпосередньо виразити мовою музичного мистецтва певний образ, характер, авторський задум, сюжет, зблизити музику з іншими мистецько-художніми сферами, зокрема образотворчим, а також літературно-поетичною цариною (що є властивістю художнього вираження в китайській культурі в цілому). Програмність віддзеркалення складних явищ, котрі потребують певної конкретизації, пояснення, авторського коментарю, та скерована на порозуміння й розкриття сенсу твору. У цьому сенсі, вона слугує постає певним інструментарієм, ключем до розшифрування авторського задуму. Скерованість на програмність кореспондує його у творчості у сфері теле- та кіномузики, що унаочнює зв'язок музичного, драматичного візуального мистецтва.

У музичному доробку Алатен Оле програмність віддзеркалюється переважно в наданні інструментальному твору характерної узагальненої назви, що виражає поетичну ідею, настрій та вказує на конкретний зміст. У цьому плані цікавим є й назви вокальних творів як взірців утілення образно-поетичної програми в музиці. Свідченням новаційності більшості інструментальних опусів митця є їх діалогічна скерованість, віддзеркалена у поєднання в художній тканині монгольських етномузичних знаків (ладових, інтонаційний, ритмічних тощо), зумовлених національно-ментальними чинниками, з принципами мислення, композиційними прийомами та нормами фактурної організації, породженими європейською професійно-музичною свідомістю.

Новаційну властивість інструментальних творів Алатен Оле посилюють синтезування національного монгольського мелосу з принципами симфонічної розробки, експериментальні пошуки в тембровій царині, віддзеркалені в художньому поєднанні монгольського національного інструментарію (моринхур), з його самобутніми темброфонічними виразовими особливостями, з академічним оркестровим складом європейського типу. Зазначені аспекти є проєкцією концептуальних засад неофольклористичної тенденції, значущої і розвинутої в європейській музичній культурі ХХ ст., яка також набула своєї національно-стильової модифікації у китайському мистецтві.

Сміливі спроби сполучення народних монгольських (моринхур, мотуцин) та класичних інструментів західної оркестрової музики у музичній тканині масштабних інструментальних опусів були вперше у Внутрішній Монголії здійснені композитором у симфонічній поемі «Тема Улігера» (1978). Експерименти подібного роду мала суттєві творчі наслідки і впливи на подальший розвиток національного симфонізму та принципів інструментального мислення у регіоні із залученням етнічної специфіки.

За виняткову художню цінність цього твору та враховуючи його роль у розвитку внутрішньомонгольського мистецтва, цей опус отримав численні премії та винагороди, зокрема премію регіональної художньої виставки у номінації «Видатний твір», що традиційно проводиться у Внутрішній Монголії, та «Приз

заохочення» на першому Національному конкурсі симфонічної музики (1982). Показовим є факт включення симфонічної поеми Алатен Оле у програму концерту Національної класичної музики Внутрішньої Монголії, що відбувся у 2007 р. у столиці Австрії під назвою «Китайський Новий рік у Відні». Цей захід проводився в межах реалізації культурного проекту Going Global, спрямованого на презентацію мистецтва Внутрішньої Монголії у світовому просторі. Завдяки цьому, європейські слухачі уперше отримали можливість долучитися до скарбниць музичного мистецтва регіону (співочої традиції хумай, мистецтва гри на мотуцині).

У концерті взяли участь більше двохсот артистів та художніх колективів АРВМ. Під керівництвом китайського диригента Пен Цзяпена та за участю австрійського симфонічного оркестру в Граце виступили музиканти творчого об'єднання радіо та телебачення регіону, Національного монгольського театру пісні і танцю. У програмі концерту з великим успіхом прозвучали найпоказовіші різножанрові твори національного мистецтва ВМ, які визнані кращими у регіоні та вразили австрійських слухачів: хорова мініатюра а cappella «Вісім коней» Се Енкабаера, інструментальна п'єса «Схід сонця у степу», симфонія «Птаха Лігель», відомі у КНР монгольські художні пісні «Біла кобила» у виконанні Чао Лу, «Прекрасний луг» у вокальній інтерпретації Алтая, «Мій дім» у відтворенні Ляо Чанюна.

Творча спадщина Алатен Оле набуває семантичного значення для музичного мистецтва АРВМ і відіграє сутнісну роль у китайській художній історії другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. Біографія цього видатного китайського композитора монгольського походження та перелік основних музичних творів увійшли у загальнозначущі словарно-енциклопедичні видання Піднебесної. Деякі твори стали хрестоматійними та склали основу є навчально-педагогічної літератури АРВМ. Масштабний за обсягом, авторський доробок Алтен Оле відзначається змістовною глибиною, жанровою багатогранністю та структурно-композиційною довершеністю. Творчу спадщину митця складають більше тисячі вокальних і біля ста інструментальних творів. Переважну більшість художнього

доробку композитора становлять взірці камерно-вокальної музики, тісно пов'язані з монгольським мелосом, що постає її та образно-смісловим та інтонаційно-лексичним підґрунтям. Саме у вокальному жанрі найяскравіше розкрилися такі риси композиторського стилю Алтен Оле, як м'який ліризм, мелодична виразність. Особливу значущість у творчості композитора набувають взірці споглядальної лирики, сповнені витонченої звукописної палітри.

Суттєвий вплив на авторську творчість композитора мали старовинні монгольські обрядові традиції, фольклорна спадщина (пісенна та інструментальна), співоча практика хумай, що стали підґрунтям індивідуального стилю з окресленими етнохарактерними властивостями. Найбільшим на творчу свідомість композитора виявився вплив монгольські протяжні народні пісні, в мінорном ладу (Ван Лілі, 2008) з ознаками, так званого, «довгого» і «короткого» наспіву.

Вокальна творчість Алтен Оле як взірець поєднання монгольської пісенної традиції і засад музичного професіоналізму, є широко відомою у регіоні, у цілому в Піднебесній та далеко за її межами. Цей факт засвідчує включення вокальних творів композитора у концертну програму, присвячену святкуванню китайського нового року, проведену у Відні (1978 р.)

Розмаїття творчих пошуків Алтен Оле у вокальній царині надає широке поле щодо вивчення різних граней його пісенної лірики. Творче обличчя монгольського композитора як автора вокальних творів формувалося у процесі звернення до поетичних текстів різних митців, а також фольклорних першоджерел. Актуальними, у цьому сенсі, є питання образно-емоційного та інтонаційного утілення вербального тексту у камерно-вокальних опусах композитора, утворення в них музично-поетичного синтезу як підґрунтя досягнення художньо-сміслові цілісності. Саме прагнення до посилення внутрішнього зв'язку між музичним та поетичним образами Алтен Оле вважав своїм головним завданням у вокальній творчості.

Кожний вокальний твір композитора має неповторну своєрідність, є проявом його яскраво самобутнього таланту, фантазії, які зумовлені специфікою

його авторської свідомості і типу художнього мислення, здатністю наділити індивідуальними музично-стилістичними рисами образний світ поетичних першоджерел та закладеної у них метафоричності, символіки тощо.

Літературну основу пісень композитора становлять зразки монгольської та китайської народної поезії та вірші видатних поетів Внутрішньої Монголії, зокрема Малацифу, Номін, Хо Хуа.

Пісні Алтен Оле характеризуються тонкою інтерпретацією поетичного слова і передають різноманітні його смислові відтінки. Поетичні тексти, обрані в якості образно-змістовного підґрунтя музичного, передусім вокальної інтерпретування, різні за змістом та емоційним забарвленням. У них відтворюються захоплення красою рідної степової природи, степове життя, почуття кохання, та роздуми про життя, патріотична тематика.

Обрані поетичні першоджерела вимагали від композитора використання широкої палітри засобів музичної виразності. Найбільш значущими серед них виявились інтонаційність і ритміка вокальної мелодії – головних носіїв образно-емоційного змісту й смислового навантаження твору. Важливими є також виражальні можливості гармонії та фортепіанної фактури. Кожному вокальному образу у пісенних взірцях Алтен Оле відповідає відповідне інструментальне оформлення. Зі зміною настрою у поетичному тексті відбувається зміна мелодико-ритмічного малюнку, що підсилюється оновленням типу викладу фортепіанного супроводу.

Виходячи з характерних рис вокального стилю пісень композитора, можливо виокремити деякі закономірності, що визначають семантику взаємозв'язку типу мелодики із змістовним шаром твору. У передмові до збірки пісень Алатен Оле сучасний китайський дослідник Хуань Янь характеризує вокальні твори монгольського автора як шедеври національної музики. Дослідники творчості композитора (Лі Лі, Ван Лей, Цуй Фенчун, Чжао Цзюньчень), підкреслюють їх благозвучність, гармонійність, органічність вербального та музичного первнів. Деякі науковці, зокрема Цуй Фенчуна – автор публікації «Музична краса пісні «Мій прекрасний луг» [445] вважають твори Оле

безпосереднім емоційним відгуком на його вокальну музику, що демонструє глибинний зв'язок з монгольською народнопісенною традицією, відзначається доступністю слухового сприйняття та зручністю виконання [Хуан Янь, 1985, с. 2].

Монгольський фольклор, який глибоко і усебічно вивчав та пропагував Алатен Оле у своїй творчості, був для нього уособленням етноментального начала та духовно-сисловою опорою. Композитор вважав народну музичну творчість основою професійної музики. Саме в особливостях монгольського національного музичного мислення коріняться основи індивідуально-авторського стилю Алатен Оле, склад його мелодики, формотворення, ладова основа, метро-ритмічні структури. Національний монгольський колорит проступає у пентатонічній ладовій організації, характерних інтонаційно-мелодичних та ритмічних зворотах, типовій інтерваліці (низхідні ходи на октаву, нону у передкаденційних зонах, наприкінці фраз тощо), специфічному фразуванні мелосу, тонкій штриховій палітрі, орнаменталізації та ін. лексемах, застосованих у вокальній музиці Алатен Оле.

Пісенні твори Алатен Оле як художнє ціле є взірцями гармонічного поєднання довершеності художньої форми та глибини розкриття образного змісту, віддзеркаленого шляхом утворення вокально-поетичного синтезу. Вони відзначаються високою професійною майстерністю в аспекті композиційного вирішення, характеризуються філігранністю техніки створення вокального образу (із застосуванням широкого кола засобів музичної виразності та виконавських прийомів) та глибоким знанням особливостей співочого голосу. Ї

Сповнена зображальності, картинності, вокальна лірика майстра ілюструє пантеїстичної спрямованості музичної творчості автора і є художнім віддзеркаленням вокально-жанрового утілення естетики споглядання. Особливим проявом такої скерованості слугує прагнення вокального, музично-поетичного звуковідтворення картин природи степу, колористично-звукового утілення лугових пейзажів, сповнених мелодичної краси і ладогармонічної гармонічної "свіжості", поетизації повсякденних проявів життя монгольського етносу.

Твори Алтен Оле 2000-х р. пов'язані з подальшим глибоким розвитком провідної й концептуально значущої для самовираження композитора та

розкриття системи його художнього мислення – монгольської національної тематики і образності. Водночас вони є демонстрацією високого рівня професійної майстерності та уособлення зрілого авторського стилю, в якому виявляється особлива синергія й семантична єдність творчо переосмислених в авторській свідомості майстра етнічних, східно-азійських (монгольських) стилістичних рис з традиціями європейської вокальної музики.

Яскравою ілюстрацією високої оцінки творчості композитора з боку професійної музичної спільноти та визнання художньої значущості на державному рівні є низка присуджених йому почесних нагород та престижних премій. Зокрема у 2002 р. Алтен Оле за створені ним пісні «Будь ласка, випийте кухоль кумису» та «Монгольське серце» одержав VII премію «Артин», котру присуджують у Внутрішній Монголії митцям за високу майстерність і видатні досягнення у художній творчості. У 2008 р. за значний внесок у розвиток мистецтва регіону Алтен Оле одержав 5-ту премію «Сарна». Роком пізніше пісня «Дерево тополь» здобула Премію «П'ять проектів» в автономному регіоні (2009). У цьому ж році урядом АРВМ була також премійована грандіозна вокально-оркестрова фреска композитор «Пісні степу».

Широку популярність у вокально-виконавській практиці та визнання у слухацькій аудиторії здобули такі пісні як «Ущелья, чому ви нещасливі?», «Золота пустеля», «Пісня грайливого вина», «Кохання Навін Ріверсайд» та ін. вокальні твори Алтен Оле, відомі у множинності художніх інтерпретацій.

Розглянемо найпоказовіші взірці вокальної творчості Алатен Оле, що є взірцями «степової музичної школи», дозволяють скласти уявлення про особливості його індивідуально-авторського стилю, а також виявити специфіку композиторської інтерпретації вербального першоджерела, розкрити сутність музично-поетичної взаємодії у новій художній цілісності.

Яскравою репрезентацією творчої індивідуальності Алатен Оле та взірцем органічного утілення музично-поетичного синтезу у царині вокальної музики Піднебесної є лірична пісня «Мій дім – прекрасні степи» (1977), котрий відносять до класичних, довершених взірців вокальної музики з ознаками монгольського

стилю, презентованих в автономному районі у ХХ – поч. ХХІ ст. Цей твір позиціюється як один з довершених творів, написаних композиторами Внутрішній Монголії за добу «культурної революції» (поряд з піснею «Безмежна вдячність Мао»)

Це засвідчує той факт, що у 2019 р., з нагоди святкування 70-річчя утворення КНР, пісня «Мій дім – прекрасні степи», пройшовши усі складні стадії конкурсного відбору, була визнана одним з кращих зі ста творів в історії Піднебесної. Завдяки цій пісні Алатен Оле вийшов на авансцену національного та світового мистецтва, заявивши про себе як самобутній композитор – носій традицій монгольської музичної культури.

Виняткова художня цінність і яскравість образності цієї пісні привернули пильну слухацьку увагу та зумовили визнання національного та міжнародного масштабів. Пісня отримала численні національні та зарубіжні винагороди та була включена у зібрання видатних музичних творів Азійської-Тихоокеанського регіону та визнаний всесвітньою організацією ЮНЕСКО як художній твір світового значення. Як класичний витвір музичного мистецтва із монгольськими етностильовими характеристиками, цей твір входить у навчальні посібники з вокальної музики Китаю.

Своїми інтонаційно-жанровими джерелами вокальна мініатюра «Мій дім – прекрасні степи» Алатен Оле сходить до фольклорної традиції степової оспівування ландшафтів Внутрішньої Монголії, передається буколічної (пастушої) пісні, що посідає особливе значення в монгольській культурі, та є джерелом численних композиторських інтерпретацій. Наближення до монгольської народної пісенності та успадкування естетичних характеристик степової буколіки засвідчують пантеїстична образно-тематична спрямованість твору, зумовлена його поетичною основою, насиченою художніми метафорами, яскравими епітетами у вербальному зображенні мальовничих пейзажів.

У цьому пантеїстичному за тематикою вокальному творі, що є утіленням ліричного світосприйняття, та присвяченого традиційне для монгольського світогляду схиляння перед неосяжністю степових просторів, величчю природи

дивовижної краси, сповненої відчуття тиші і одвічного спокою. Властива поетичному першоджерелу деталізація мальовничого пейзажу, акцентуація його яскравих і соковитих барв і традиційних образів, ментально значущих для світосприйняття монголів (блакитного неба, білих хмар, зеленої трави, безкраїх степів та невід'ємних супутників степових мешканців – скакунів та ін. тварин) знаходить відповідне вирішення у композиторській інтерпретації, відбивається у системі вокально-виразових засобів, що підсилюють звукозримість вербального тексту. Світлий настрій пісні, вирішеної у пентатонній ладовій організації, підкреслює опора на тональну сферу A-dur, що сприяє утворенню особливої звукової аури, відповідної пасторальній образності.

У своєму бутті пісня «Мій дім — прекрасні степи» має дві змістовно відмінні музично-поетичні версії, автором вербального тексту котрих (в обох варіантах) є сучасний китайський поет, каліграф і видавець, відомий під псевдонімом Хо Хуа (справжнє ім'я Чжен Гуйфу). При цьому музичні утілення поетичної основи належать різним композиторам (Амін Бухе та Алтен Оуле). У змістовній площині першого варіанту поетичного тексту, музику на який у 1976р. створив композитор Амін Бухе, переважав суспільно-політичний аспект, відповідній настановам того часу. Вокально-виконавську інтерпретацію цієї музично-поетичної версії китайській публіці представила співачка Ван Хуанфен (сопрано). Роком пізніше цей поетичний текст дістав яскраве музичне втілення у творчості Алатен Оле. В новій композиторській інтерпретації пісня прозвучала у виконанні Де Дема (меццо-сопрано), привернути увагу широкої слухацької аудиторії. Але справжнє визнання у публіки і широку популярність вокальний твір «Мій дім – прекрасні степи» отримав лише після суттєвих змін у змісті вербального тексту, здійснених на прохання одного із слухачів.

У новому поетичному варіанті пісні, написаному вже без політично забарвленого змісту, Хо Хуа посилює пантеїстичну лінію та відтворив мальовничу картину монгольської природи. В нових поетичних рядках тексту автор сконцентрував увагу на передачі образів луго-пастбищної, степової природи та звукопогляданні її краси. В них з'явилися й символічні, ментально значущі

для монгольської культури образи природи (хмар, степу та його оточення – зеленої трави, квітів), монгольського життя (юрта), та його неодмінних супутників (скакуна, домашніх тварин, птахів).

У фінальній поетичній версії твір із музикою Алтен Оле, представлений у виконавській інтерпретації Де Дема та, пізніше, інших вокалістів, постав взірцем пейзажної лірики, пройнятої світлим світосприйняттям і задушевністю, тонким відчуттям природи і набув епічного звучання. У цій художній версії «чарівний образ сповнений життям і яскравими барвами безкрайого степу, пробуджує любов до рідного краю»

*Мій дім – прекрасні степи,
Де вітром рухомі зелена трава і квіти
Кольорові метелики літають, співають птахи
У вигині смарагдової річки видніється сонця захід
Швидкі скакуни уподібнені хмарам, що мчать,
Корови і вівці нагадують розсип перлин.
Ах, молода пастушка голосно співає,
Радісне звучання її пісні розноситься всюди.
Ах, молода пастушка голосно співає,
Радісне звучання її пісні розноситься всюди.
Мій дім – прекрасні степи,
Вода, що заросла травою, як же я люблю її.
Степ подібний до зеленого моря,
Юрта подібна до білого лотоса.
Пастухи вихваляють красу природи,
Мальовнича весна розтягнулася на тисячі міль
Молода пастушка голосно співає,
Радісне звучання її пісні розноситься всюди.
Молода пастушка голосно співає,
Радісне звучання її пісні розноситься всюди.*

У новій поетичній версії віддзеркалена важлива особливість східного типу художнього мислення – яскраво образне сприйняття дійсності та символічний характер її відтворення, що є природними для музичного мистецтва. Єдність естетичних принципів зближує поезію і музику, а також інші види мистецтв (окрема живопис). Так, у музичному інтерпретуванні поетичного джерела, сповненого роздумів і спрямованого на діалог людини з природою, панує картинність, зображальність, співставлення образів, що підкреслюються легкістю та узагальненістю форм, м'якістю звукових ліній і контурів мелодії, акварельною прозорістю звукових барв, підкресленою просторовістю. Літературний образ, створений поетом Хо Хуа, відбивається у солоспіві Алтен Оле переважно через

емоційно узагальнений характер мелодики, застосування окремих звукообразальних елементів (у вокальній та фортепіанній партіях), котрі наслідують в інструментальній тканині звуки природи (імітування шум вітру).

Солоспіви Алтен Оле характеризуються лаконізмом висловлення та довершеністю форми. Означена стильова якість музики монгольського композитора притаманна й вокальній мініатюрі «Мій дім – прекрасні степи», котра є взірцем художньої завершеності, естетичної досконалості та водночас хвилюючої простоти, ясності і виразності. Щирість, задушевність у створенні музичного пейзажу, домінуючий у вокальному творі. Емоційно-семантична визначеність створеного композитором образу природи монгольських степів досягається гармонічністю співвідношення вокально-поетичних первнів, структурною чіткістю та ясністю інтонаційно-мелодичної та метро-ритмічної організації. Мелодійно яскравий вокальний опус Алтен Оле побудований у типовій для жанру художньої пісні строфічній формі куплетно-приспівного типу. Обрана композиційна структура зумовлена специфікою розгортання поетичного тексту, змістовно розподіленого на дві строфи з тотожним початком першого рядка та повторюваним рефреном, що в композиторській версії став основою інтонаційно незмінного і виразного приспіву.

Структура кожного з двох нетотожних за масштабами періодів, які утворюють куплет і приспів пісні, складається з чітко сформованих й відокремлених цезурами речень і фраз. Перший період (куплет пісні) кількісно об'єднує у своїй будові три речення й шість фраз. Другий (приспів) – будований з двох речень, диференційованих на парні фрази. Початкова фраза вербального тексту – «Мій дім – прекрасні степи», що виявляє його узагальнену образно-смыслову програму, зумовила назву цього вокального твору. Солоспів відкривається десятитактовим фортепіанним вступом, побудованим на інтонаційному матеріалі приспіву, який постає головним музичним образом твору. Проведена у партії фортепіано двохдольна тема формує загальний світлий й піднесений настрій цього ліричного твору та відтіняє експонування вокального голосу куплету.

Інструментальна інтерлюдія розгортається у неквапливому темпі (*moderato*) в динаміці *mf* з широким епічним розмахом та набуває quasi-оркестрового звучання. Це підкреслюється характером експонування образності, передусім виразної мелодії, а також гармонічної основи. Провідна тема-мелодія вступу викладена в партії правої руки в октавно-акордовій фактурі з підкресленням сильної долі прийомом *apedjato*. Її образно-смісловим та колористичним підґрунтям слугує виразна партія лівої руки, що диференціюється на два пласти, які утворюють двоголосну якість, – верхній, основу котрого складає висхідна гармонічна фігурація шістнадцятих, та нижній, утворений внаслідок витриманого й функційного значущого басового тону, який надає звучанню особливої глибини й повноти звучання. Басовий голос розташований у великій октаві із переваженням гармоній субдомінантової групи (II, VI, IV).

У музичному втіленні вербально-образності основи твору засобами музичної експресії, автор посилює пантеїстичну спрямованість його змісту та підкреслює пасторальний характер. Це позначається на характері побудови художньої цілісності, композиційно-драматургічному і мовностильовому рівнях солоспіву, виявляється у застосуванні виконавських засобів. Музичну концепцію твору віддзеркалює у динамічна драматургія твору, що розгортається поступово від експонування вокального образу куплету у помірних відтінках (*mp*), розвитку сюжету пісні й досягнення кульмінації у приспіві (*mf*) до завершення «тихою», згасаючою кодою (*pp*) у фортепіанній партії, демонструючи звукову розчинність у дивовижному пейзажі.

Органічної цілісності мелодії куплету (такти 11 – 37) надає його структурна організація, що формується з трьох речень квадратної побудови (8+8+8), які відзначені чіткими кадансовими зонами, побудованими з дотриманням класичної функційно-гармонічної логіки. Так, 1-е речення завершується напів автентичним кадансом. Останнє – повним автентичним кадансом з поверненням до тонічного устою. Центральне речення, як і наступне, побудоване на варіантній основі та демонструє інтонаційну спорідненість із останньою фразою першого та початком третього речень (5-та фраза). Друге речення виконує у періоді-куплеті функцію

своєрідного внутрішнього розвитку, підтвердженням чого є його завершення на мінорно забарвленому II-му ступені, на фоні субдомінантової гармонії з ознаками II₆/5, що відтіняючи цим ладовим колоритом крайні речення, вирішені у мажорі. Варіантність мелодичного розвитку речень куплету, арковість, що виявляється внаслідок тематичного повторення окремих фраз і мотивів надають особливість інтонаційного розвитку, утворює внутрішні зв'язки та виявляє семантичну спорідненість з монгольським фольклорним мелосом.

Дві чотиритактові фрази, на які диференціюється кожне з трьох речень, відзначаються симетричним масштабуванням мікротематичних структур (2+2 тт) та утворенням інтонаційного діалогу за типом питання-відповідь. Шість фраз куплету мають різні закінчення на витриманому звуці, переважно половинної тривалості й чітко розмежовані між собою цезурами.

Важливим синтаксичним елементом є двотактова тема-зв'язка між куплетом та приспівом пісні (тт. 36–37), що в гармонічному аспекті постає домінантовим предиктом до останнього. Вона звучить на фоні бравурного ритурнеля у фортепіанній партії, викладеного засобами розгорнутої гармонічної фігурації, що рухається по звуках тризвуку у вигляді арпеджіо. Короткий зв'язуючий мотив, доручений вокальній партії, вербально підкреслюється характерним, типово фольклорним у стильовому аспекті вигуком «ох», який аудіально сприймається як прояв народного типу мислення, явленого на знаково-символічному рівні.

Образно-сміслові навантаження пісні «Мій дім – прекрасні степи» сконцентровані передусім у вокальній партії, що постає носієм провідного й цілісного звукового образу твору. Мелодія куплету цієї пісні (тт. 11–35) характеризується широтою дихання, виразністю й узагальненістю передачі поетичних образів. Тематична основа підкреслена світлим і прозорим тонально-гармонічним забарвленням, мажорною ладовою забарвленістю та висхідною лінією мелодії, що слугують індивідуальним зображенням музичного пейзажу. Мелодія 1-го речення починається з квартової інтонації на сильному часі з домінанти та розгортається з епічним розмахом у висхідному русі, досягаючи у 2-му такті тонічної вершини D 2-ої октави (Додаток Г, Приклад 3).

Вокальний образ куплету цього солоспіву інтонаційно споріднений монгольській фольклорній пісні «Любов матері». На цей факт вказують різні китайські дослідники, зазначаючи збереження композитором ладотональних й метроритмічних особливостей фольклорного першоджерела. Наспівний характер мелосу сполучається з оповідальністю, що виявляється в послідовному варіантному викладенні фраз, підкреслених також деталізованим та варійованим фортепіанним супроводом. Так, зокрема початковий матеріал другого речення будується на інтонаційному повторенні останньої фрази попереднього речення, утворюючи особливий тип вокальної оповіді, властивий старовинним фольклорним жанрам (передусім епічним). Характерною ознакою у викладенні куплету є виокремлення речень фортепіанною зв'язкою, що будується шістнадцятими тривалостями по акордових звуках у хвилеподібному русі та звучить на фоні витриманого звуку наприкінці кожного речення.

Гармонія першого речення становить послідовність I – I₆ – V – VI – I – IV – V, яка варіюється у наступних колах розвитку пісенного періоду, з підкресленням мажоро-мінорної світлотіні у другому реченні (I – IV – VI – III, тт. 19 – 22).

Розгортання вокальної партії є хвилеподібним, що виявляється у висхідному спрямуванні мелодичного руху перших та низхідному спрямуванні наступних двотактових фраз квадратної чотиритактової будови. Характерною ознакою мелосу наспіву є застосування наприкінці фраз національно забарвленої орнаментики (морденти та ін.), що є маркером народнопісенного начала. Вільно-імпровізаційний характер наспіву, що є наслідком фольклорного типу мислення, віддзеркаленням народнопісенної традиції, стає тип фразування, виокремлення мікромотивів, відзначених актикуючію-штриховими позначками у нотному тексті (тт. 11–13; 19–21), які зумовлюють свободу виконавського дихання.

Ритміці мелосу властивий плавний характер, із рівномірним розподілом тривалостей та регулярною акцентністю. Домінує типова формула (восьма й дві шістнадцяті) у сполученні із «м'яким» пунктиром (чверть з крапокою й восьма), що припадає на мелодичні вершини фраз. Однак, таке вирішення не сприяє

ритмічному загостренню мелодичної основи та сприймається як логічного ознака помірною, внутрішньо мелодико-ритмічного розвитку.

Фортепіанна партія виконує значну роль у формуванні звукообразу твору і є вагомим сегментом в утворенні художньої цілісності. Вона виконує не тільки функцію супроводу, але й потужного чинника художньої виразності. Звертає на себе увагу різноманітність фактурного викладу фортепіанної партії, що увиразнює й відтінює вокальну лінію твору та слугує засобом посилення образно-емоційну виразність мелодійної основи. Оновлення прийомів гармонічної фігурації у фортепіанній партії (при збереженні функційно-гармонічної опори) супроводжує появу кожного нового речення, підкреслюючи зміну образних планів у створенні ліричного пейзажу, підкреслених у вербальному тексті.

Характерною ознакою пісні є мелодико-ритмічна варіантність вокального мелосу і фактурного викладу партії фортепіано. Викладення перших двох речень куплету пісні спостерігається почергово з V і III ступенів, та з характерним оспівуванням стійких ступенів головного мотиву. У внутрішній побудові першого пісенного періоду виявляються варіантні повторення, що посилюють внутрішні зв'язки, виявляючи такі закономірності: 2-ге речення є варіантним повторенням 2-ї фрази 1-го речення, завершення 2-го речення є ремінісценцією початку 1-го речення. Означені інтонаційні зв'язки надають побудові пісенного куплету структурної завершеності, симетрії й пропорційності, слугують утіленням естетики краси як гармонії вищого порядку. Усе це слугує утіленню лірико-пасторального настрою, замилування степової природи (Додаток Г, Приклад 4).

Митець не дотримується повної стилістичної достовірності у відтворенні народнопісенної мелодії та акцентує творчу увагу її художньому узагальненні. Пентатонічні ладові звороти, трихорди у сполученні із квартовими інтонаціями та характерна мелізматика наприкінці фраз, застосовані у вокальній лінії у сполученні з активністю ритмічного руху підкреслюють його національно-специфічну забарвленість цього солоспіву. При цьому характерні фольклорні ладоінтонаційні звороти, притаманні типово монгольському музичному стилю, у колористичному вокальному звучанні зливаються в художньо-органічне ціле.

Колористично-живописне відображення в музичній площині солоспіву зазнали метафоричність, властива обраному поетичному тексту, застосовані у ньому образні паралелі (швидки скакуни ніби хмари, що мчать; корови і вівці як розсип перлин на лузі, степ ніби море зелене, юрта подібна до білого лотосу тощо). Кожний деталь пейзажу, його окремий образний елемент, вербально опоезизований автором вербального тексту, у вокальному опусі ускладнюється ліричним підтекстом, позначається тонами суб'єктивного настрою. При цьому композитор не прагне у вокальній партії рухатися за кожним словом у пошуках повного злиття слова і його звукового утілення. Натомість, мелодія куплету яскраво демонструє здатність реагувати на різні звороти вербального тексту, відтворювати його нюанси та смислові відтінки в музичних інтонаціях та ритміці.

Характер розгортання куплету цієї вокальної мініатюри логічно підготовляє появу емоційно виразного, кантиленного за природою приспіву, що структурно утворює другий період, проте у драматургічному плані є провідним музичним образом пісні, її семантичним центром. Вокальна партія приспіву – утілення світлого настрою ліричних почуттів, емоційно піднесення, зумовленого відчуттям духовного злиття людини з природою. Мелодія приспіву відзначається широкою дихання, легкістю, польотністю (що підкреслено у музичному тексті її появою на слабкій долі із висхідною спрямованістю) та передбачає відкрите, ясне виконання у повний голос в динаміці *mf*.

Приспіву в контексті інтонаційної драматургії пісенного твору сприймається в якості образно-сислової кульмінації. Її маркерами є підвищення теситури вокальної партії (порівняно з мелодією куплета), виклад у більш гучній динаміці (*mf*) та розширення теброво-регистрового діапазону звучання фортепіанного супроводу. Ці умови надають мелосу об'ємності, широти й просторовості звучання та посилюють асоціативні зв'язки з природними ландшафтами, неосяжними просторами монгольських степів. Наспівно-кантиленний характер теми приспіву підкреслюється плавністю контурів його мелодичної лінії, позбавленої великих стрибкових ходів, висхідною спрямованістю руху (в амбітусі сексти). Його інтонаційною опорою слугує

рухлива етнохарактерна поспівка терцієво-секундового типу, що набуває варіантно-варіаційного розвитку.

Інтонаційне співвідношення куплету і приспіву в солоспіві засвідчує про застосування композитором драматургічного принципу контрасту зіставлення, що підкреслюється на рівні жанрового нюансування, виконавсько-стильового прочитання (в аспектах динаміки, агогіки, теситури).

Деяка спорідненість двох мелодій виявляється на ритмічному рівні (домінування ритмоформули восьмої та двох шістнадцятих), обігрування окремих інтоном і субмотивів з елементами мелодичної фігурації (предйому, допоміжних звуків). Характерною ознакою інтонаційної драматургії пісні стає низхідний торцевий рух зі слабкої до опорної, сильної долі. Мелодія приспіву, на відміну від мелосу куплету, починається з викладення висхідного мотиву, гармонічною опорою якої у першому реченні слугує послідовність з домінуванням плагальності: I–IV–VI–VI–I–II–V.

Друге речення приспіву, побудованого за канонами класичного періоду повторної будови, відтіняється динамічним контрастом (*mp*), на фоні фактурно оновленого інструментального супроводу, в якому акцентується басова лінії партії фортепіано (як носій функційно-гармонічної складової), викладеної октавами у партії лівої руки у сполученні з повнозвучними акордовими нашаруваннями, гармонічним підґрунтям яких слугують тризвуки та обернення: I–IV–VI–IV–I–V–I, представлені у висхідному русі.

Емоційно відкритий, мелодично розгорнутий приспів є зразком наспівної, теплої лірики. Емоційно відкритий, мелодично розгорнутий приспів є зразком наспівної, теплої. Контраст співставлення мелосу куплету та приспіву вирішується автором у інтонаційно-драматургічній, динамічній, фактурній площинах. Зокрема, зміна типу фактури та розширення регістрового діапазону фортепіанної партії приспіву надає образності останнього більшої масштабності, звукової насиченості й посилює епічний характер. Це підкреслюється опорою на октавний бас та гармонічну фігурацію, що утворює висхідні рухи подвійними нотами (переважно терціями) у партії лівої руки на фоні об'ємних чотиризвучних акордів, витриманих

половинними тривалостями у партії правої руки, що дублюють основні, опорні тони вокальної мелодії, підсилюючи їх смислову значущість. Зупинка мелосу на витриманому, протягнутому тоні наприкінці вокальних фраз підкреслює авторське прагнення посилити стан емоційного заглиблення у сферу споглядальності, замилювання натхненими образами степового пейзажу. На інтонаційному матеріалі приспіву побудований інструментальний вступ, який обрамляє строфи твору, надаючи йому образно-тематичної єдності й структурної цілісності.

Отже, пісня «Мій дім – прекрасні степи» – один з найкращих зразків пейзажної лірики, витонченої вокальної акварелі, що ілюструє зв'язок з національно-ментальними архетипами монгольської національної культури, та послідовно розкриває ідею духовного злиття людини з природою, що переростає у глибоке почуття любові до рідного краю.

Здійснений у ході наукового дослідження аналітичний нарис найпоказовіших вокальних творів Алтен Оле як репрезентанта вокального мистецтва Внутрішньої Монголії, дає підстави щодо узагальнення рис його вокального стилю як художньої цілісності та стильової домінанти в системі авторської творчості. Наявність означеного стилю як особливої субстанції, що суттєво еволюціює, проте зберігає стійкі, константні риси, уможливорює вважати Алтена Оле як яскраво самобутньою композиторською особистістю видатним майстром, котрий віддзеркалює себе у просторі творів, демонструючи семантичну єдність світоглядних орієнтирів та індивідуального творчого методу.

Вокальним взірцем іншої образно-тематичної спрямованості є пісня «Золота пустеля», написана Алатен Оле на слова китайського поета Малацифу. Солоспів «Золота пустеля» відноситься до творів, образний зміст котрих пронизує патріотичний, громадський підтекст. Водночас, ця пісня сповнена властивої для взірців китайської музично-поетичної творчості кольорової семантики й символіки (зокрема весняного оновлення).

Народжена під впливом грандіозного духовного піднесення у китайському суспільстві, ця пісня ідейно-політичного змісту постала художнім взірцем епічного узагальнення революційних перетворень й солідарності мас з цими

процесами. В емоційно-піднесеному й урочистому за настроєм вокальному творі, сповненому революційного пафосу, оспівується відданість справі боротьби за світле майбутнє й уславлюється могутня постать її лідера Мао, вчення якого вивазається як «джерело сили».

Характерною ознакою поетичного тексту солоспіву «Золота пустеля» є метафоричність, насиченість алегоріями, художніми паралелями і яскравими епітетами (маркером чого слугує образно-символічна назва твору). Зокрема, у вербальній складовій пісенного твору застосовуються метафори революційних звершень з весняним вітром, зеленими хвилями у пустелі, що є художнім уособленням духовного пробудження нації. Образ весняного вітру, застосований у тексті пісні, символізує світлу надію, очікування змін. Художньої символізації набуває постать лідера революції, ідеї котрого, спрямовані на духовне оновлення країни, власне Китай порівнюють з «червоним сонцем» (Додаток Г, Приклад 5).

Особливе значення в художньому змісті тексту зазнає кольорова семантика, яка з давніх часів посідає важливу роль у культурній традиції Китаю, віддзеркалюється в поетичній царині та мистецькій сфері, у тому числі в музиці, отримуючи образну символізацію. У загальнокультурному аспекті, колір є засобом художньої виразності й культурної комунікації, предметом релігійних, суспільно-історичних, космогонічних, естетичних й духовних уявлень певного етносу. Колір постає символічним виразом соціально-політичних, духовно-етичних цінностей та має національну специфіку трактування. У світовій художній практиці склалася традиція семантизації кольору у зв'язку з визначенням божественних сил і сакральних смислів, природних стихій і явищ, а також вираження певних подій та ідей.

Різноманітні асоціації з кольоровою палітрою виникають у китайській культурі. Так, з точки зору кольорової семантики, відтінки зеленого кольору в Піднебесній є уособленням весни – символу пробудження природи та в широкому сенсі – символом будь якого оновлення, відродження (духовного, культурного, соціального тощо). Червоний колір символізує вдачу, радість, щастя. У контексті суспільно-політичних подій ХХ ст., він асоціюється з революційно-ідеологічними

настановами у Піднебесній, зміною суспільної формації. Також він семантично пов'язується з національним прапором країни, базовим кольором якого є червоний.

Декількома семантичними значеннями в китайській культурній традиції наділяється золотий колір. У зв'язку з кольоровим трактуванням Світобудови та визначення частин світу, жовтий (жовто-золотий) колір у китайській системі уявлень уособлює центр та постає символом власне Китаю. Також у контексті кольорової семантики Піднебесної, жовтий символізує міцну владу, сили перемоги.

Китайські поети, будучи визнаними майстрами у семантизації кольорової палітри та її відтінків у вербальному вираженні, широко застосовують у власних поетичних текстах кольорові асоціації в образно-символічному аспекті. Так, поет Малацифу у створенні поетичного образу спирається на семантику золотого, червоного й зеленого кольорів, які є символічним уособленням Піднебесної та ідейного оновлення в цій країні.

У відповідності до художнього змісту вербального тексту-першоджерела, солоспів «Золота пустеля» вирішено у вокально-жанровій традиції урочисто-піднесеного гімну. Узагальнений образ революції та пов'язані з нею нові світоглядні позиції та ідеї щодо корінних суспільних змін набуває специфічне віддзеркалення в художній структурі та музичній мові оптимістичної пісні Алатен Оле. Комплекс виразових засобів слугує засобом емоційної насиченості в розкритті образності твору.

Вокальний твір написаний у простій двочастинній формі, доповненій інструментальним вступом. Помірний контраст між частинами, що композиційно утворюють заспів та приспів (внаслідок розподілу поетичних строф), відзначається на рівні тематизму й типу вокального мелосу. Зазначений контраст зіставлення, натомість, демонструє органічну взаємодію вокальної декламаційності (куплет) та наспівності (приспів).

Музично-драматургічна логіка побудови пісні «Золота пустеля» розгортається за принципом *diminuendo* – від найвищої точки до тихої кульмінації. Обрана концепція підкреслюється також і динамічною драматургією твору, що демонструє поступового рух від яскравої звучності *f*, заданої у

фортепіанному вступі і витриманої у 1-му періоді (пісенному куплеті) до проведення тематичного матеріалу 2-го періоду (приспіву) в динаміці *mf* та фінального згасання звучності, підкресленого у тексті твору позначкою *pp*.

Урочисто-піднесений характер пісні «Золота пустеля», її епічний тон задається з перших тактів появою фактурно насиченої інструментальної інтерлюдії, що виконується у повільному темпі (*lento*) партією фортепіано. Вступ починається зі слабкої долі стрімким пасажем (септоль тридцятьвторих у партії правої руки на акордовому фоні), що підкреслює виразний мотив, побудований на тематичному матеріалі приспіву. Тема вступу з'являється у партії правої руки в октавно-акордовому викладі й розгортається повнозвучно, в динаміці *f* на фоні зворушливого руху гармонічної фігурації шістнадцятих (у партії лівої руки). Фактурна варіантність, зосереджена у фортепіанній партії слугує засобом динамізації вихідної образності.

У вокальному мелосі цієї ліричної мініатюри гнучко переплітаються різні типи висловлювання: розспівна речитативність, мелодекламаційність (властива куплету) і кантиленність (притаманна приспіву). Жанровим джерелом тематизму слугують монгольська народнопісенність, з опорою на епічний жанровий пласт, монгольська протяжна пісня (лексми короткого та довготривалого мотивів), а також деякі окремі елементи вокально-виконавської практики традиційного монгольського співочого стилю хумай.

У мелодико-тематичній царині куплету пісні переважає наспівно-декламаційне начало, підкреслене ясністю структурної організації побудови восьмитактового періоду, складений з двох квадратних речень, які утворюють симетричні двотактові фрази з чіткими кадансовими формулами). В процесі розвитку мелосу куплету з'являються елементи вільного імпровізаційного розспіву (тт. 13–14) з тенденцією до метроритмічної змінності (розміри 4/4, 5/4, 4/4).

В енергійній вокальній партії солоспіву сполучається світла пентатонічність та енергійність гімнічно-маршового характеру, що передається пружньою пунктирною ритмікою в умовах складної чотиридольної метрики. Ключовою інтонею мелодії куплету є гнучка трихордова поспівка в амбітусі кварта, що постійно оновлюється

методом мелодико-ритмічного варіювання. Рельєф мелодії утворюють ламані інтонації, що сполучають поступовий висхідний рух з широкими низхідними стрибками (на октаву й дециму) наприкінці фраз із зупиненням на витриманому опорному тоні (D – у середині періоду, T – наприкінці).

Вокальний мелос як виразник задуму композитора, прояв інтенцій його авторської свідомості є провідником головної інтонаційно-художньої ідеї пісенного твору, його емоційного навантаження, але й постає носієм етнохарактерного, національно-ментального начала. Маркером зв'язку з народно-національними джерелами монгольського співочого мистецтва, зокрема довготривалим мотивом, співочим стилем хумай є варіантне оспівування пентатонічних зворотів, застосування орнаментативної в каденційних зонах мелосу заспіву і приспіву, залучення елементів розспівності у сполученні з силабікою у викладі вокальної партії, що надає останній деякі риси імпровізаційності (тт. 13-14). Асоціація з народнопісенністю підсилюється завдяки використанню в мелодії першого періоду етнохарактерних інтоном – широких октавних ходів у низхідному напрямі наприкінці фраз із зміною теситурно-регістрового положення (тт. 8), а також типових ритмоформул, пронизаних характерними сполученням груп шістнадцятих і восьмих тривалостей у сполученні з пунктивною ритмікою.

У створенні художньо-смісловий цілісності пісні набуває значення синергія вокальної та інструментальної партій, які складають важливий інтонаційно-семантичний комплекс. Завдяки функційному розмежуванню фактури твору на два художньо-сміслові пласти (сольно-вокальний та інструментально-підтримуючий) відбувається їх темброве взаємодоповнення, регістрове збагачення та розкриття діалогічного потенціалу.

Вокально-мелодична лінія підтримується фортепіанною партією, яка постає виразним коментарем вокального голосу, гнучко реагує на зміни поетичного тексту шляхом безперервно змінюваного фактурного малюнку у фортепіанній партії. Віддзеркаленням такої реакції в музичному тексті твору слугує застосування варіантно-варіаційних принципів розвитку, імпровізаційності з характерними ознаками quasi-фольклорного варіювання. Серед них – різноманітні

прийоми гармонічної фігурації, презентовані у фактурі фортепіанної партії, які збагачують образ, забезпечуючи йому повноту звучання.

Фортепіанна партія відіграє важливу роль у художньому оздобленні вербального тексту пісенного образу, підкресленні урочисто-піднесеного настрою і створенні загальної емоційної атмосфери твору. Водночас фортепіанна складова слугує ґрунтовною гармонічною опорою й супроводом вокальній партії, постає засобом її розвитку і сферою збагачення образності, зокрема завдяки посиленню колористично-звукотображального потенціалу. Так, важливу звукотображальну функцію виконують хвилеподібні інтонаційні рухи по акордових звуках у життєстверджуючому висхідному напрямі, що підкреслює заявлені в поетичному тексті образні асоціації з «піщаними хвилями у золотій пустелі», «зеленими хвилями» тощо.

Завдяки розвинутій та деталізованій фактурі інструментальний супровід посилює експресію в розгортанні інтонаційної драматургії пісні, сприяючи динамізації вокально-поетичної образності та наданню загальному звучанню рис масштабності й стереофонічності. Драматургічну функцію фортепіанної партії підкреслює уведення в її структуру мелодико-тематичних елементів вокальної лінії, що сприяє посиленню інтонаційних зв'язків та об'єднанню пісні в художню цілісність. Свідченням змістовних змін у поетичній царині пісні є активність фігуративного руху фортепіанної партії, що посилює розкриття подієвого контексту вокального твору.

Друга, частина цього вокального твору, контрастуюча попередній, вирішена у формі періоду, контрастує та позиціюється як приспів, утворює кульмінацією пісні. Тематичний матеріал частини водночас слугує йому доповненням, складаючи єдину художньо-семантичну цілісність. Вокальна лінія приспіву, при загальному збереженні ритмічних контурів мелодії куплету (що споріднює обидві теми), має більш пластичний наспівно-кантиленний характер. Ця якість теми підкреслюється плавністю абрису мелодичної лінії, відсутністю широких стрибків, переваженням розспівності над силабікою, а також розширенням вокальної орнаментики, особливо в каденційних побудовах, що утворює алюзії та сприяє

асоціативні зв'язки з монгольською народнопісенною традицією. Тема приспіву викладається в більш високій, напруженій теситурі вокальної партії та проводиться на фоні фактурно збагаченого й гармонічно насиченого фортепіанного супроводу, що додає повноти звучання, яке набуває ознак оркестральності. Це відбувається завдяки розширенню діапазону та збільшенню звукового об'єму фортепіанного супроводу, досягнутого шляхом реєстрового віддалення партій правої і лівої рук, а також його розщепленню на два семантичних пласти – акордово-гармонічний та фігураційно-гармонічний. Перший із вказаних пластів підкреслює опорні тактові долі у басовому голосі засобами октавного дублювання та розгорнутими тризвуками, розташованими у 2-й та 3-й октавах верхнього шару (тт. 15–16). Другий пласт – фігураційно-гармонічний – слугує виразним коментарем вокальній лінії та водночас чинником фактурного збагачення фортепіанної партії в напрямі посилення глибинної координати.

Свідченням звернення до традицій довгого монгольського наспіву є каденційний зворот приспіву (тт. 26 – 27), що характеризується розгорнутою імпровізаційністю інтонаційного комплексу із складною ритмікою (сполучення пунктирності, триольності з шістнадцятих, орнаментики).

Вагомим чинником динамізації пісенного образу слугує гармонія приспіву, що спирається на пентатонічність та семиступеневу ладоорганізацію. Гармонічною опорою приспіву слугує переважно терцева акордика (повнозвучні розгорнуті тризвуки, сектакорди, що сполучаються з окремими октавними ходами та рухливими елементами гармонічної фігурації). Композитор віддає перевагу тоніко-субдомінантовим нашаруванням із використанням VI ступеню на початку речень, та наприкінці структурних побудов звертається до домінантової сфери. У процесі інтонаційного розвитку пісні автор застосовує окремі альтеровані акорди S та відхилення (в домінантову сферу). Гармонію приспіву характеризують також ладова мінливість, прояви поліладовості (одночасне сполучення ознак F-dur та d-moll у партіях правої та лівої рук фортепіано), що є також наслідком сполучення пентатонічності й діатоніки. Суттєвою ознакою є деталізація фактурно-гармонічного комплексу, фактурна варіантність, що слугує

засобом образно-сміслового розвитку та розкриття поетичного сюжету пісні. Наскрізним фактурним елементом пісні стає рухлива, гармонічна фігурація у партії фортепіано, що утворює хвилеподібний рух, сприяючи утворенню асоціацій з рухом зеленого степу, що порівнюється з морськими хвилями.

У мелодичній лінії приспіву, що розгортається у масштабі розширеного десятитактового періоду, утвореному з двох різних за будовою речень (4+6 тт.), переважають фрази широкого дихання з опорою на витримані звуки наприкінці фраз. Інтонаційний рух вокальної партії спирається на пентатонічну мажорну основу (*f-g-a-c-d*) з оспівуванням центрального тону (*f*), підкресленого пунктирною ритмікою та етнохарактерною терцево-квартовою поспівкою (з ритмічним варіюванням терцевого ходу та низхідним квартовим завершенням), що виявляє деяку ритмічну спорідненість з мелосом куплету.

Розвиток інтонаційної основи приспіву супроводжується варіантно-варіаційним оновленням, розширенням інтерваліки (з досягненням секстових інтонацій в кульмінаційній зоні) та фактурно-гармонічним збагаченням. У процесі розгортання мелосу спостерігається його емоційне та динамічне зростання, що сягає звукової якості *mf*.

У заключній каденції мелодія приспіву проводиться із суттєвим оновленням вокальної інтонації та фактурно-гармонічного чинника (у партії фортепіано). Завершальні слова поетичного тексту підкреслено ритмічно вільним, імпровізаційним за характером мелізматичним розспівом у вокальній партії, який посилює ефект завершальної фази твору зупинкою на витриманому домінантовому звуці із позначкою *fermata*. Варіантне обігрування мелодичних тонів вокальної партії протягом півтакту звучить а *cappella* та надалі супроводжується поодинокими акордовими вертикалями у партії фортепіано, позначеними половинними тривалостями, та підкресленими прийомом арпеджіато, що сприяє враження хвилеподібності й підсилює асоціації з народно-виконавською традицією гри на струнно-щипкових інструментах. Остання фраза уповільнюється (згідно авторській ремарці *ritenuto*), вокальна мелодія дублюється в октаву партією фортепіано, утворюючи гетерофонний виклад з подальшим

переходом у гармонічну площину субмедіантовості (тризвук VI ст) та поверненням до стійкої тонічної сфери.

Драматургія фіналу пісні вирішена автором у традиціях «тихої» кульмінації. Означене трактування у вокальній партії позначається звуковим згасанням, розчиненням завершального витриманого звуку в динаміці *pp*, що корелюється з властивою для східно-азійської філософської традиції символізації досягнення піку вищої досконалості (точки Дао) через зникнення, розчинення об'єкту, його злиття з вічністю. Ознакою зазначеної кульмінації є тритактова каденція, підтримана хвилеподібним рухом у партії фортепіано на тонічній гармонії, утвореним за допомогою виконавського прийому арпеджіо.

Підсумовуючи аналітичний нарис цього вокального опусу, який дослідники відносять до одного з найвиразніших у музичній спадщині Алатен Оле, відзначимо притаманну йому природність перетину національно-своєрідних (монгольських) та загальноєвропейських професійних елементів у стилістиці твору (тип фактурного викладу, авторські ремарки темпових позначень, елементи гармонічної мови, засоби інтонаційного розвитку, структурні засади тощо).

Опора композитора на поетичні тексти із значущими для монгольської музичної культури архетипами і символи, звернення до монгольської народнопісенної лексики (трихордових інтоном, колористики ладово-мінливих зворотів, виконавсько-стильових прийомів, використаних на знаковому рівні у тексті вокальних творів) посилює асоціативні зв'язки з глибинними фольклорними пластами монгольської етнотрадиційної культури, що постає підґрунтям вокального стилю композитора.

Художній зміст цього ліро-епічного твору визначається багатогранністю, специфічним віддзеркаленням національно-патріотичної тематики, національної символіки, образності (природи і людського життя), які набули семантичного значення.

Пластична, наспівна й інтонаційно розгорнута мелодія, сповнена відкритої емоційності та водночас прихованих смислів, тонка взаємодія образно-поетичного і музичного змісту і форми, гармонічне співвідношення вокальної та

інструментальної партії, тональна визначеність і структури чіткість, національно-стилістична орієнтованість характеризують цей вокальний твір, уможлиблюють довготривале мистецьке життя і популярність даного твору [463, с. 25].

Іншу грань репрезентації вокальної лірики у творчості Алтен Оле демонструє твір «Зникнення біля річки Наван», що за художніми властивостями, структурною організацією та узагальненням поетичного змісту музики може бути позиційована як взірць романсового жанру. розкриває глибоке почуття любові юної дівчини й сумні роздуми героїні про розлуку з коханим юнаком на набережній річки Наван. Вокальний твір створений на частково запозиченому інтонаційному матеріалі народної пісні (використаному в першому розділі авторського твору) та характеризується контрастністю емоційних станів, сполученням різних нюансів почуттів: пристрасті та світлої лірики. Проникливий ліричний опус «Зникнення біля річки Наван» увійшов до збірки «Вибрані твори Алатен Оле» та був вперше виконаний у 1997 р. співачкою Даура (сопрано), відомою в окрузі Го Ліру. Романс удостоєний четвертої премії уряду автономного району в номінації «Трансляція нової пісні».

Твір вирішений автором у мінорній ладотональній сфері (d-moll) з опорою на пентатонічну ладоорганізацію. Поетичний текст зазнав музично-композиційного утілення в тричастинній репрізній формі з ознаками динамізації. Середня частина вокального твору контрастує крайнім розділам, що виявляється на драматургічному, інтонаційно-тематичному, фактурному і темповому рівнях та підкреслюється засобами виконавської поезики – агогікою, динамікою та артикуляцією.

Перша частина твору, відповідно логіці розгортання сюжету поетичної основи, структурно оформлена у період, що утворюється з трьох речень (6 + 6 + 8 тт., з розширенням останнього), диференційованих, у свою чергу, на інтонаційно контрастні двотактові фрази. Мелос цієї частини розгортається в неквапливому темпі (*Andante*) у шестидольній метриці (розмірі 6/8) (Додаток Г, Приклад 6).

Зміст поетичного тексту крайніх частин переданий у наспівних інтонаціях вокального мелосу, що має фольклорну природу. Домінуючим у характері

інтонаційно-тематичної основи крайніх частин є наспівно-декламаційне начало з опорою на силабічний принцип музично-поетичної організації, підкреслений лаконічним викладом у гомофонній фактурі.

Вокальна мелодія 1-ї частини презентована в постійному варіантному оновленні, що підкреслює її народнопісенний генезис, та супроводжується фактурно урізноманітненою фортепіанною партією. Перша фраза вокальної партії утворює лаконічну триходову речитацію в пунктирній ритміці в динаміці *mp* та підтримується прозорим акордовим супроводом, доповненим неполіфонічними імітаційними «репліками» в партії фортепіано (тт. 3–4).

Друга фраза, що починається з т.5, становить моноритмічне вокальне «обігрування» терцієво-квітнкової інтерваліки восьмими тривалостями, підкреслене прийомом *staccato*, вносить значний інтонаційно-ритмічний контраст і загостреність звучання. Гостроти вокальній пульсації мелосу додають відривчасті, лапідарні кварто-квінтови нашарування, лаконічно застосовані в партії фортепіано на сильних долях з паузуванням та підкреслені штрихом *staccato* (тт. 5–6), що слугує підтримці єдності мелодії та супроводу.

Завершальна фраза першого речення з'являється повнозвучно в динаміці *mf* після створеного автором ефекту тиші (завдяки застосуванню фермати між проведенням фраз). Ця фраза побудована на повторенні інтонаційно тотожних, але динамічно контрастних (*mf* – *p*) терцевих ходів з характерною синкопованою ритмікою з характерною *p* низхідного напрямку, стверджуючи тонічний устій *d*. Проведення вокальної лінії в цьому епізоді дублюється у фортепіанній партії регістрово віддаленими між собою квінтовими та квартовими співзвуччями, що посилюють фонічну просторовість та об'ємність звучання.

Друге речення, структурно тотожне попередньому, складає шести тактову побудову. При збереженні зовнішніх ритмічних контурів і структури, подібної першому реченню, воно містить ознаки варіантно-варіаційного оновлення мелодико-інтонаційної основи та гармонічної контрастності, що підкреслюється альтераційним загостренням акордики супроводу (тт. 11–12) та відхиленням у домінантову сферу.

Третє речення вносить риси динамізації у розвиток 1-ї частини та сприймається в драматургічному контексті як кульмінаційний етап. Ознаки динамізації спостерігаються на інтонаційному рівні шляхом залучення нового тематичного матеріалу, попереднім фазам музичного розгортання, застосуванням виразних ходів на широку інтерваліку. Суттєво збільшується діапазон вокальної партії, що досягає октави (на відміну попереднім реченням, мелодія котрих охоплювала малооб'ємні структури, й не перевищувала кварта). Спостерігається його структурне збагачення, здійснене за рахунок розширення побудови в каденційній зоні. Ознакою динамізації слугує метрична змінність, увиразнена викладенням другої фрази третього речення у розмірі 4/8 (тт. 17–18), що сприяє враження деякого часовому уповільнення й свободи мелодичного висловлювання (з подальшим поверненням у шестидольну метричну пульсацію). Чинником збагачення вокально-поетичного твору слугує фактурно-гармонічний комплекс, зосереджений у фортепіанній партії, що увиразнюється акордикою субдомінантової групи з мажорним ладовим нахилом і фактурно-регістровим розширенням інструментальної складової, при збереженні основної тональності.

Загалом, попри темповій і динамічній контрастності, тональній рухомості, перший розділ завершається тонічною гармонією.

Наступна фаза інтонаційно-драматургічного розвитку пісні зосереджена у центральному розділі (B), що утворює в межах художньої цілісності твору контраст зіставлення частин. Цей факт підкреслює авторська ремарка *Moderato*, надана на початку середньої частини вокального твору, що вказує не лише на темпову зміну, але й переключення в інший емоційний стан – сферу танцювальності з ознаками періодичності та метроритмічної чіткості. При загальній ладовій зосередженості на мінорну сферу *d-moll*, в мелодії спостерігається ладова змінність, гра мажоро-мінорних фарб при опорі на пентатонічну народно-ладову основу (Додаток Г, Приклад 7).

Середній розділ твору відкривається семитактовою інтерлюдією у фортепіанній партії. Двосегментна структура вступу розподіляється на два контрастних елементи, підкреслені на фактурному (фігураційно-гармонічний та

акордово-гармонічний), ритмічному (плавний рух – гостра пульсація, синкопованість), динамічному (*mf – mp*) та артикуляційно-штриховому (*legato – non legato*) рівнях музичної виразності.

Перший елемент інтерлюдії, окреслений структурними межами п'ятитактової будови (тт. 23–27), утворює рівномірний моноритмічний рух восьмими тривалостями по звуках неповного тонічного септакорду і його обернень (у партії лівої руки), котрий являє собою хвилеподібне гармоніко-фігураційне коливання шістнадцятих, виконане почергово у партії правої рук, що посилює атмосферу емоційної схвильованості.

Двотактова акордово-гармонічна побудова, що формує другий елемент інтерлюдії, складається з виокремленого басового звуку, що рухається у партії лівої руки опорними ступенями тонічного тризвуку (I ст. –30-й т, III ст. – 31 т.) на сильних долях з повторенням у регістровому віддаленні (на відстані двох октав), виконуючи функцію гармонічної підтримки та доповнюється репетитивним повторенням щільних трихордових нашарувань формульного типу (у партії правої руки), підкреслених сполученням ритмічної групи з двох шістнадцятих і восьмої, гострої синкопованості, посиленої паузуванням). Цей двотактовий елемент є безпосередньою підготовкою до вступу вокалісту й частково основою супроводу початковому викладу вокальної партії, підкреслюючи своїм фактурним малюнком і ритмікою настрою грайливої танцювальності.

У центральній частині, підкреслюючи думки і заглиблені ліричні переживання героїні (про важкість розлуки та мрії про спасіння коханого), автор використовує принцип контрастного співставлення різних типів фактурного викладу і принципів музичної поетизації яскраво образного вербального тексту, сповненого художніх метафор.

Лірична мелодія цього розділу, вирішена в амбітусі октави, має підкреслено плавний, наспівний характер. Кантиленна природа інтонаційного висловлювання виявляється у контурах мелодичної лінії, закругленості фраз, опорі на терцево-квартову інтерваліку у субмотивах, відсутності різких стрибків, та підкреслюється переважно рівномірним рухом восьмими тривалостями у шестидольній

метроритмічній пульсації. Тип мелосу, інтервальні будови, особливості фразування походять зі змістової основи тексту та зумовлюють особливості вокально-виконавського дихання. Варіантно змінюючись на усіх етапах розвитку, наспівна вокальна інтонація поступово досягає кульмінації в четвертому реченні, розширюється в діапазоні. Тематичний матеріал другого розділу (періоду з чотирьох речень), починаючи з викладення вокальної партії (т. 30), набуває варіантно-варіаційного розвитку, властивого як для вокальної, так і для інструментальної площин. Варіативному оновленню підлягає мелодико-інтонаційна основа і ритміка вокальної лінії, а також фортепіанний супровід.

Варіативна фактура цього розділу сполучає фігураційний рух та дублювання вокальної теми (у партії правої руки) на фоні хвилеподібного руху шістнадцятих (у партії лівої руки), що переходить у почерговий виклад арпеджіо у висхідному напрямі (почергово у партіях правої та лівої рук) з переходом надалі у чотири тактову акордову послідовність діатонічного походження, що виконує колористичну функцію та включає неповні септакорди, акордику з додатковими тонами, які ущільнюють звучання секундовими інтонаціями підсилено виконавським прийомом арпеджіато.

Фінал твору – збагачена реприза тричастинної форми, з'являється після нетривалої інструментальної інтерлюдії (тт. 47 – 50). Остання частина солоспіву повертає русло розвитку у початковий темповий вимір (*Andante*). Незмінним виявляється інтонаційний матеріал трьох речень (тт. 70 – 81), запозичених з першої частини, який надає творові симетрію та логічну завершеність. Ознакою динамізації фіналу слугує поява додаткового речення, що не лише збільшує його масштаб (29 тактів замість двадцятитактової будови 1-ї частини), але, згідно з драматургічною концепцією твору та сюжету пісні, виконує роль кульмінації, як результату цілеспрямованого інтонаційного розвитку.

Динамізація фінальної частини досягається завдяки ладотональному збагаченню образності (шляхом відхилення в світлу мажорну сферу *C-dur*), розширенню діапазону, підвищенню теситури й посиленню динаміки, доведеної до градації *f*, що припадає на вищий кульмінаційний звук *c* 2-ї октави. Засобом

збагачення також слугує фактурний та гармонічний чинники, які сприяли глибокому розкриттю образного змісту через зіставлення мінорної тоніки з тризвуками III, IV, VI ступенів, пререміщення акордики у різні регістрові площини, використання лінійно-мелодизованих нашарувань у сполученні з акордовими вертикалями, опору на quasi-фольклорні квінтові співзвуччя у сполученні з традиційною гармонією.

Заключна фраза композиційного розвитку презентована у вокальній партії переважно витриманими звуками, що стверджує у коді тонічну сферу *d-moll* на згасаючій динаміці *pp* – тихому фіналі, котрий передає безкінцевість думки.

Характеризуючи риси вокального стилю Алтен Оле, зазначимо:

Алатен Оле – відомий композитор КНР, в системі авторської творчості якого величезне значення посідає вокальна складова, опора передусім на камерно-вокальні жанри (пісенний і солоспів) та кантиленно-наспівний тип інтонації. Саме в цій царині знайшли вираз його світоглядні орієнтири, тип світовідчуття, властиве авторові емоційне начало, особливий ліризм.

Вокальна музика композитора, як і його авторський доробок в цілому, складає вагомий частку національної спадщини регіону Внутрішня Монголія та загалом КНР. Автор збагатив національне музичне мистецтво регіону та країни в цілому новими образами при опорі на регіональні надбання та національні традиції китайської музики та європейську професійну творчість, сприяв долученню широкої аудиторії до ментальних глибин монгольського музичного мистецтва та його вокальної складової. Самобутньо усвідомлюючи та засвоюючи національний музичний та попередній професійний мистецько-культурний досвід, власні творчі напрацювання, Алатен Оле, як видатний творець і композитор-інтерпретатор картини світу, зокрема національної, створює свою індивідуально-особливу версію етнорегіональної та національної музичної (і ширше – мистецької) традиції, переломлену крізь призму авторської свідомості та індивідуального стилю. Інтерпретована в означеному ракурсі, етнотрадиція сприяє збагаченню світової художньої, зокрема музичної культури, розширення її тезауруса.

Процес кристалізації вокально-авторського стилю Алатен Оле відбувається на засадах новаторського творчого переосмислення успадкованих явищ та окремих елементів етнонаціонального та світового музичного мистецтва в контексті культурного діалогу Схід – Захід.

Аналіз вокальних взірців камерно-вокальної музики Алатен Оле засвідчив, що головними образно-тематичними сферами творчості композитора стає загальнозначуща для китайського мистецтва загалом зокрема національно-патріотична, історико-героїчна та лірична царина, передана в різних відтінках та переживаннях. Особливе місце посідає тема природи, споглядання її краси, безкраїх степових просторів, передана крізь призму етнонаціонального світосприйняття, національних символів, традиційних інтонаційно-жанрових явищ, ментально значущих для монгольської художньої традиції.

Діапазон ліричної тематики у пісенній творчості композитора надзвичайно широкий. Ця сфера презентована різноманітністю образів та почуттів, утілює повноту емоційних проявів. Провідною у творчості майстра є тема природи, що представлена в усьому різноманітті їх відтінків. Важливу роль у камерно-вокальній музиці Алатен Оле посідає революційно-громадянська тематика, опoетизована у ліро-епічному плані.

Лірична сфера образності, представлена у вокальному доробку майстра, його вокальних мініатюрах, презентована переважно пасторальністю й пейзажністю, настроями споглядання за красою природи, витонченістю її ліній та різнобарв'я кольорів. Ліричні спостереження за красою гірських долин та квітучих лугов сприяє розкриттю внутрішнього світу людини, її ліричних почуттів та зумовлює посилення музичної експресії як засобу інтонаційного відтворення стану емоційного злиття людини з образами пейзажу.

Традиційна для східного мистецтва (зокрема китайського і монгольського) тема природи як натхненого джерела музичної творчості є найвагомішою в музичній спадщині Алатен Оле. Лірична споглядальність, домінування піднесених, світлих й одухотворених образів природи, розчинення в її прекрасному світі,

замилування степовими пейзажами є провідними орієнтирами вокальної творчості композитора та віддзеркаленням ментально-світоглядних настанов.

У вокальній ліриці композитора переважають життєстверджуючі мотиви, викликані відчуттям радості буття, світлої надії на соціальні перетворення. Вокальна музика сповнена світлих споглядальних й ідилічних образів, оспівування краси степових пейзажів, ідеї втілення вищої гармонії через злиття почуттів людини і природи. Образ природи у творчій спадщині Алатен Оле є не лише колористичним фоном, вона наділена образною символікою, відповідним колоритом і якостями, впливовими на настрій людини та її емоційний стан.

Крізь призму ліричних почуттів, віддзеркалених у царині солоспівів, композитор висловлює інтонаційно-музичними засобами своє авторське Я, особистісне відношення до світу природи, культури, соціального буття. Акцентуація сфери ліричного позначилися на домінуванні у вокальній музиці композитора наспівного мелосу кантиленного типу.

Інтонаційні джерела вокальної музики композитора виявляють пісенну природу, пов'язану з монгольською фольклорною традицією, а також лірико-романтичну основу, зумовлену жанровою поетикою романсу. Опора на цитований та опосередкований народнопісенний мелос зумовлюють принципи мелодичного розгортання, відповідні пісенній жанровій традиції. Фольклорні сюжети і образи, жанрово-стильові ознаки монгольської національної музики, застосовані у творах етнохарактерні національні інтонемі, інтонаційно-ладові звороти, ритмічні лексеми переосмислені композитором крізь призму індивідуально-авторського начала. Утілені в музиці композитора національно-ментальні жанрово-стильові та інтонаційні джерела зазнають образно-сміслового узагальнення та віддзеркалюють взаємозв'язок загального, національного та регіонального своєрідного та індивідуального стильових модусів.

Апелюючи до національних архетипів і символів, властивих монгольській культурі, Алатен Оле творчо переослює їх у професійно-авторському стильовому контексті, уводить нові художні образи і сюжети. Скерованість на осягнення та художньо-стильову індивідуалізацію народно-національної музики з яскраво

вираженими ментальними ознаками у її синтезі з професійним сприяла оновленню стилю і стилістики вокальної музики, розширенню інтонаційної (мелосної) і ритмічної палітри, ладогармонічного та фактурної сфери, збагаченню ресурсів художньо-виразової системи вокального мистецтва новими виконавськими прийомами й засобами вислову музичної думки.

В основі вокального мелосу більшості солоспівів Алатен Оле покладено характерні інтонеми (насамперед трихордові субмотиви), котрі застосовуються переважно у висхідному русі проростають у довготривалу й вільну наспівну мелодичну лінію кантиленного типу. Велике значення при цьому має вільне ритмічне «обігрування»-імпровізування з переміщенням тонів усередині ритмічної моделі-ячійки. Слід зазначити, що змінним є не тільки вид ритму, певна ритмоформула, але й ладове значення тонів. За цих умов значущості також набуває певний ладовий звукоряд, передусім пентатонічний. Вокальні мелодії чітко структуровані за канонами класичного періоду, розподіленого на речення та переважно двотактові фрази.

Серед характерних фольклорних лексем, застосованих композитором, особливо відзначаються сполучення плавного (поступового) секундowego руху та квартових і терцевих інтервальних зворотів із низхідними стрибковими ходами на великі інтервали (октава, но́на, септі́ма), застосованих переважно у вокальних каденціях. Поряд з цим, основу мелодії вокальних творів композитора також складають принцип побудови опорних інтервалів, що утворюють головні тризвуки, рух по тонах тонічного та субдомінантового тризвуків та послідовне завоювання кульмінаційного звуку. Загальний напрям руху вокальних мелодій – до досягнення вершини та наступний закруглений спад мелодії єднає різні фрази в одну динамічну лінію, що сприймається як варіант першої.

Вокальним творам Алатен Оле властива різноманітна метроритмічна організація, епізодичне використання метричної змінності, застосовується ритмічна подібність мотивів при інтонаційній варіантності. В них сполучається гостра пунктирна ритміка та плавний ритмічний рух, що поєднується

дробленням переважно на слабких, а іноді й на сильних долях такту групою восьмої та двох шістнадцятих, триоллю тощо.

В аспекті формування музичної тканини, у вокальних мініатюрах автора переважає типовий для пісенного жанру гомофонно-гармонічний тип фактури, з характерною функційною диференціацією на головну вокальну мелодичну лінію та гармонічний супровід, наданий у партії фортепіано – провідному супроводжуючому пісенний наспів інструменту. Переваження пісенного у вокальній ліриці композитора проявляється в опорі на типові фактурні формули фортепіанного супроводу при майже відсутності або меншій значущості віртуозно-піаністичних елементів.

У гармонізації мелодії домінують тризвуки головних і побічних ступенів з оберненнями, неповні септакорди. Серединні побудови завершуються домінантовими нашаруваннями, підкресленими відхиленнями. Гармонічний чинник утворюється на перетині пентатонічної ладоорганізації, притаманної монгольській та китайській музиці в цілому з принципами побудови вертикалі, що властиві європейській професійно-академічній традиції. Автор спирається на функційні ладотональні звороти класико-романтичного типу, типові гармонічні формули, проте з розширенням сфери медіантовості. У структурному відношенні взірці вирішенні автором переважно у типово пісенній (куплетно-приспівного типу), або тричастинній формі з характерним розподілом частин на речення, відповідно поетичній основі.

Важливою ознакою художнього цілого вокальної лірики Алатен Оле є фортепіанна партія, котра виконує низку функцій та впливає та характер формоутворення. В цьому контексті особливу роль набувають фортепіанні вступи (по суті – міні прелюдії), котрі уводять в емоційну атмосферу твору, окреслюють контури провідного музичного образу. Характерною рисою вокальних мініатюр є експонування в інструментальних вступках найвиразнішої у мелодико-тематичному аспекті теми-образу, що складатиме основу приспіву. Важливу роль відіграють в масштабах цілого інструментальні інтерлюдії між строфами пісні та куплетом і приспівом, що відтіняють тематичний матеріал, доповнюють образ

новими барвами. Важливим сегментом твору також постає інструментальна постлюдія, що доповнює авторську думку, виконує роль каденції.

У вокальних мініатюрах митця фортепіанна партія застосовується багатоаспектно: виконую підтримуючу функцію (супроводу вокальної лінії), передає провідний емоційний зміст та змінюваність настроїв, прихованих відчуттів та смислів. У деяких окремих творах чи їх частинах роль партії фортепіано зростає, переакцентується на самостійно значущу, виразну, що рухається самостійно або паралельно вокальній, утворюючи єдину музичну тканину й підкреслюючи органіку художнього злиття

Вокальна творчість Алатен Оле спрямована на художнє віддзеркалення характерних національних образів, етнографічного сюжету, живописної природи та етнохарактерної музичної мови і мовлення як результату засвоєння монгольських народнопісенних традицій. Світ пасторальних образів у вокальній музиці композитора постає як утілення краси оточуючих людину ландшафтів, квітучого степу, що усвідомлюється як об'єктивна гармонія, взірець досконалості та одвічної цінності. У специфічному розкритті образів панує відтворення настрою весняної радості, захоплення красою природи.

Аналіз вокальних творів композитора засвідчує, що у підході до музичного утілення поетичного тексту, композитор прагне досягти гармонічного злиття слова і музики. У художньому вирішенні цього завдання автор демонструє в плані організації цілісності принцип переваження закономірностей мелодії, метроритму, тематичного розвитку, властивих музиці, та підкорення їм форми й структури вербального тексту.

Опора на поетичні взірці в якості вербальної основи вокальних творів композитора, зумовило дотримання автором в жанрових взірцях художньої пісні силабічного принципу з деякими національно забарвленими рисами мелізматичного. Означена домінанта вплинула на фактурну організацію. При цьому відчуття органічності національно-своєрідного стилю, а саме монгольського етнічного колориту забезпечується передусім через опору на особливості мелодико-ритмічного розгортання наспіву, а також завдяки використанню

використання елементів монгольського національного стилю, зокрема фольклорної пісенності з характерною гнучкістю мелодичного контуру й ритміки.

Інтегративно-синтезуючий підхід Алатен Оле до художнього утілення етнохарактерного монгольського мелосу та національного вокального стилю, (утвореного на ґрунті співочих традицій в контексті переосмислення можливостей застосування художніх принципів та виразових прийомів роботи з архетиповими інтонаційно-ритмічними моделями) виявився новаторським для композиторської практики Внутрішньої Монголії, зокрема у царині професійного вокального мистецтва регіону.

3.4. Вокальна музика в системі творчості Улан Туоги

Усвідомлення характеру репрезентації вокального мистецтва Внутрішньої Монголії у новітню епоху актуалізує звернення до художнього доробку Улан Туога (1958 р.) – одного з найяскравіших та найвідоміших сучасних сучасних композиторів Внутрішньої Монголії і митець національного масштабу, який плідно розвиває етнонаціональні традиції у сфері вокальної музики, сприяючи її художньо-змістовному збагаченню. Як автор-творець унікального обдарування, Улан Туога досяг вершин професійної музичної майстерності й широкого визнання далеко за межами регіону і КНР.

Творчість Улан Туоги як презентанта традицій «степової школи» є характерним взірцем утілення «прерійного стилю», яскравими свідченнями якого є пісні «Степове кохання», «Батьківський луг та материнська річка», «Місце, де горої ходять верхом», а також оркестрові твори, зокрема танцювальна сюїта «Гробниця неба» та симфонічна поема «Хулунбуїр».

Авторський феномен Улан Туога розкривається у двоєдності мистецьких вимірах – музичному та візуально-художньому, образотворчому. Музична сфера самовираження мистця охоплює композиторську та диригентсько-виконавську діяльність. У своїй музичній творчості митець спирається на архетипи і символи монгольської етнокультури та віддзеркалює першооснови національного естетичного світосприйняття. Характерним є звернення автора в музичній царині

до провідних концептосфер національного мистецтва – світу степової природи, національної обрядовості, ритуальності і міфології, гармонійного злиття людини і природи степу. Як харизматичний музикант і диригент-інтерпретатор, Улан Туога демонструє прагнення проникнути у духовно-змістовну сутність відтворюваних ним образів музичного мистецтва та презентує оригінальний підхід до трактування обраних художніх взірців та створення їх нових виконавських версій.

Улан Туога уособлює тип митця, для якого властиве творче самовираження сукупними мистецько-художніми засобами, зокрема візуальними та музичними (емоційно-асоціативними). У художньому світі творчості Улан Туоги утілено яскраві візуальні образи в різних жанрових вимірах: абстрактному живописі, каліграфії, гравюрі, графіці, що окреслюють естетичні доміанти митця, виявляють його мистецький синкретизм та зв'язок з музичною творчістю, сповненою кольорової семантики. Подібні прояви мистецького екфразису, перетинів інтонаційно та візуального мистецьких первнів як проявів еманцій художньої свідомості, притаманні багатьом композиторам (Чюрльоніс, О. Мессіан, А. Шенберг та ін.), набуваючи індивідуального прояву.

Зазначені риси мистецької полідіяльності віддзеркалюють синкретизм, що йде від східної мистецької традиції, зокрема китайської (в якій живопис являє складну єдність каліграфії, гравюри, власне живопису), та є свідченням особистісного універсалізму. Мистецька скерованість натури композитора підкреслює його поетичність мислення, забарвленість художнім світовідчуттям є ознакою національного сприйняття картини світу, репрезентативного у китайсько-монгольському духовному просторі. Означена скерованість набула специфічного віддзеркалення музично-авторській творчості композитора та відбилася у вокальній царині.

У вокальній творчості Улан Туога яскраво відбилися особливості стильового розвитку внутрішньомонгольської музики, тенденції динамізації жанрової традиції художньої пісні з ознаками монгольського стилю, які притаманні періоду останньої третин XX – поч. XXI ст.

Авторська творчість Улан Туога відзначається високою художньою майстерністю і вишуканою технікою композиторського письма. Самобутній та оригінальний стиль композитора є результатом складного синтезу, що спирається на засади музичного професіоналізму європейського типу і глибинні традиції народного мистецтва (передусім монгольського), регіонально-фольклорну тематику і образність, глибоке вивчення та засвоєння інтонаційно-ритмічних властивостей та структурно-композиційної організації монгольського етнотрадиційного мелосу, що віддзеркалює риси національного характеру, ментальні основи національного світосприйняття. Шукаючи натхнення в народній музиці, що пов'язана з давньою історією монгольського народу, старовинними обрядами, міфологічними уявленнями, закоріненими в надрах степової культури, Улан Туога демонструє прагнє до художнього відтворення її духовно-сислової сутності, емоційної виразності і психологічної глибини. Митець скеровує свою творчу діяльність на відбиття ентостильової природи монгольських наспівів та розкриття їх інтонаційної семантики професійно-музичними засобами крізь призму індивідуального сприйняття та авторської картини світу.

Творча зрілість видатного майстра припала на період «реформ та відкритості» у китайській культурі – знаковий, ренесансний період, що виявився в інтенції на широкий мистецько-культурний діалог із зовнішнім світом, та позначився на поглибленому засвоєнні національних традицій активізації творчого інтересу до етнотрадиційного художнього досвіду, освоєння регіональних мистецьких традицій та музики національних меншин Піднебесної. У цьому контексті плідно постає наполеглива творча праця Улан Туога у сфері засвоєння музично-етнографічних матеріалів внутрішньомонгольського мистецтва. З іншого боку, в межах згаданого періоду виникла тенденція інтеграції національного мистецького надбання в світовий художній простір з метою його оновлення та осучаснення.

Орієнтація в авторській творчості на національне мистецьке підґрунтя, монгольський народний мелос, осмислений із сучасних професійно-технологічних позицій, сприяло значному розвитку музичного мистецтва

Внутрішньої Монглії та висуненню митця в якості однією з центральних композиторських постатей регіону у новітній період китайської художньої історії. Порозуміння особливостей вокальної творчості композитора та потребує аналітики його провідних творів, показових для індивідуального авторського стилю і властивостей вокально-художнього мислення.

Своєю вокальною творчістю митець репрезентував та популяризував у національному та світовому культурному часопросторі глибоку, натхнену степовою природою й стародавньою культурою монгольську пісню, сповнену величності, душевності і ліризму. Виняткову художню цінність становлять такі вокальні твори композитора, як «Степове кохання», «Батьківський луг та материнська річка», «Місце, де герої ходять верхи», зумовлена фольклорними впливами, опорою на монгольський традиційний і мелос, що виявляє особливості музичної ментальності етносу, його глибоку мудрість та емоційну щирість, що є оригінальним утіленням монгольської національної стилістики (Додаток Г, Приклад 8).

Більшість вокальних творів здобули популярність у китайському суспільстві та визнання у професійно-музичних колах регіону та КНР в цілому. Вокальні взірці композитора, його художні пісні, є довершеними прикладами з яскраво вираженими етноментальними характеристиками, постають вагомим творчим ресурсом і художнім матеріалом для виконавського інтерпретування у сольній вокальній практиці співаків АРВМ, надаючи їм можливість розширення концертного репертуару.

Вокальна творчість Улан Туога, поряд з взірцями інших жанрів, в яких працює маестро, сприяла збагаченню музики регіону та вплинула на розвиток композиторського професіоналізму у Внутрішній Монголії у новітній період її художньо-історичного буття. Вокальні твори митця стають об'єктом виконавської інтерпретації та складають вагому частку репертуару сучасних монголо-китайських співаків.

Вокальна музика Улан Туога відзначається стильовою вираженістю індивідуально-авторської та водночас монгольської національної картини світу. Її можна позиціонувати як взірець художньої інтеграції національних та

регіональних вокальних традицій, зокрема монгольських, із європейським співочим стилем *bel canto*, визнаним в якості художнього еталону та аксіологічної константи вокально-академічного професіоналізму. Відтворення взаємодії цих складових в сучасних вокальних композиціях є відбиттям актуальних художньо-стильових процесів у китайській музиці загалом та регіоні Внутрішня Монголія зокрема, а також загострення сучасного репертуарних потреб у співацькій сфері щодо наявності національно орієнтованої вокальної музики високого професійного рівня, відповідного сучасним виконавсько-технічним та художнім вимогам у сфері академічного мистецтва.

Самобутні вокальні твори композитора є прикладом інноваційності та результатом плідної й послідовної інтеграції внутрішньомонгольського та західноєвропейського музичного мистецтва. Саме в інтенсифікації означених проявів мистецької взаємодії, що є наслідком культурного діалогу Схід – Захід, сучасні дослідники й митці Піднебесної вбачають перспективи подальшої еволюції вокального мистецтва автономного району Внутрішня Монголія та китайської музики загалом.

Вокальні твори, написані Улан Туога в жанрі художньої пісні, відзначаються значними естетико-художніми та виражальними властивостями та містять високий креативний потенціал, що впливає на популяризацію вокальної музики в Піднебесній та сприяє підвищенню естетичних смаків широкої слухацької аудиторії, зокрема аматорської. Своїми вокальними творами автор сприяв збагаченню жанрової традиції художньої пісні в китайському мистецтві, піднявши її на новий рівень професійного розвитку та поглибивши образно-сміслову та художньо-виражальну складові. Автор сприяв ствердженню видової модифікації жанру з ознаками монгольського стилю і стилістики.

В аспекті новаційності, вокальні твори Улан Туога є результатом індивідуально-авторського втілення нових музично-художніх ідей, спрямованих на модернізацію і збагачення етнонаціонального вокального стилю і музичної мови новими характеристиками на основі органічного синтезу теоретико-практичних засад професійної музичної композиції та особливостей

монгольського національного мелосу, інтонаційного лексики, жанровості, формотворення, як своєрідного звукового відбиття національно-ментальних ознак та монгольської етнічної картини світу.

Досвід вивчення монгольського музичного фольклору, здійснений Улан Туога, глибоке порозуміння ним сутності жанрово-стильових особливостей, мовних характеристик монгольської музики та її вокальної виконавсько-виражальної специфіки надає широкий діапазон художніх можливостей ефективного їх застосування (а також творчого експериментування) у просторі вокальної композиції та виконавства. Сполучення професійних академічних та етнонаціональних монгольських прийомів співу та засобів виконавської колористики збагачує та розширює сферу художньої експресії співочого мистецтва.

Мелодична виразність вокальних образів, створених Улан Туога, їх емоційна щирість та глибина, структурна чіткість і гармонійна довершеність, зумовлені орієнтацією на естетику краси, сприяла їх загальному визнанню та поширенню в значній слухацькій аудиторії.

Експериментальні пошуки композитора у сфері оновлення вокального стилю та його плідні ідеї щодо органічності інтеграції монгольської національної музичної мови з професійною музичною системою, принципами, методами та техніками музичної композиції набули творчої реалізації в пісенній творчості та надали імпульс до розвитку вокального виконавства, зокрема в аспектах пристосування академічних вокально-співочих технологій до вокально-артистичного утілення етнічних звукообразів монгольського національного мистецтва, можливого на підставі їх свідомої інтерпретації та глибокого порозуміння семантичної сутності та виражальної специфіки.

Осягнення сутності вокальної музики Улан Туога детермінує необхідність звернення до загальної характеристики етапів життєтворчості митця, окреслення рис його творчої індивідуальності та стилю.

Відомий сучасний композитор Улан Туога народився в багатодітній родині (1958) в живописному місті Хайлар, розташованому на теренах автономного району Внутрішня Монголія. Творча свідомість Улан Туога як корінного мешканця

степового регіону, формуввся під впливом краси природних ландшафтів рідного краю і традицій лугостепової культури, які він успадкував та розвинув у своїй різножанровій творчості. Етнотрадиційна монгольська музика, пісенна лірика, епос, звучання фольклорного інструментарію з раннього віку постали природною стихією композитора, були його постійним оточенням та зумовили глибокий творчий інтерес до народного мелосу та його стильової специфіки.

Формування творчої свідомості митця відбувалось в осередку, сповненому музикою, в атмосфері творчості, постійного вокального та інструментального музикування, глибокого занурення в національну музичну культуру, художній світ народного та професійного мистецтва. Розвитку музичного таланту композитора значною мірою сприяло оточення митця. У великій родині Улан Туога, в якій він був наймолодшим з шести дітей, було шанобливе ставлення до національного мистецтва, культивувалася любов до музики, яка звучала постійно й була важливою складовою виховання. Музично обдарованими були сестри і брати композитора, більшість з яких професійними музикантами (виконавцями та викладачами музики).

Любов до музики, народного співу, мистецьких традицій національної героїчної історії майбутньому композиторові прищепили представники старшого покоління його родини, зокрема дідусь У Наджиджила – відомий у регіоні народний художник і музикант, який грав на багатьох народних інструментах (ху, саньсян), майстерно володів флейтою, знав монгольські наспіви, взірці давні героїчного епосу. Схильність до музикування виявляв батько композитора – керівний посадовець у місцевості Хулун Буір, котрий грав на флейті, матоуцині, виразно співав народні пісні. Його рання смерть стала трагедією в родині, яка особливо вплинула на Улан Туога.

Глибоке відчуття краси і величі фольклорних монгольських наспівів, особливо протяжної пісні з її характерними довготивалими розспівами Улан Туога сприйняв від матері – уродженої на пасовищах Керкін – у місцевості славнозвісної своїми міцними фольклорними традиціями, старовинними обрядами, епічною спадщиною та ліричними піснями. Кожне сімейне свято в

родині Улан Туога перетворювалось на імпровізований домашній концерт супроводжувалось зі співом та на музикуванні народних інструментах соло і грою в ансамблях різних варіативних складів.

Улан Туога з дитинства виявляв гоостроту образно-інтонаційного чуття світу та виняткові музичні здібності. Він захоплювався музикою, народним співом, демонстрував яскраву музичну пам'ять та чистоту вокального інтонування. Зі змістовно різноманітних фольклорних пісень, які співала його мати та інші члени родини, особливо вражали юнака взірці лірики з сумними емоціями, що транслювали глибокі і сильні почуття.

Музичний талант набув прояву у ранньому віці та реалізувався у першому вокальному творі, який Улан Туога написав, коли йому виповнилося вісім років. Цей твір став для майбутнього композитора доленосним, вплинув на подальшу траєкторію його творчої діяльності та орієнтацію на професійну музичну кар'єру. У досягненні своєї творчої мети і формування індивідуального авторського стилю, Улан Туога поступово і впевнено протягом башатьох років проходив усі стадії професійної музичної освіти. Першим етапом на шляху реалізації своїх творчих планів постало отримання Улан Туога системних знань на факультеті музичного мистецтва Харбінського педагогічного університету (1978–1983) за двома спеціалізаціями – композиція та диригування.

Після завершення університету митець протягом одинадцяти років працював у художньому об'єднанні радіо та телебачення Внутрішньої Монголії, сполучаючи в одній особі іпостасі композитора та диригента. Праця в об'єднанні сприяла набуттю професійного досвіду та надала імпульс для подальшого творчого саморозкриття Улан Туога. Можливість композитора долучитися на цій посаді до масиву різноманітної у стильовому аспекті музики різних шарів (академічної, естрадної та народної), заглибитися в образно-змістовну сутність та мовну специфіку передусім народнопісенної творчості, через аудіальне сприйняття та диригентсько-виконавську інтерпретацію, ознайомитися з творчістю багатьох сольних виконавців та колективів Внутрішньої Монголії сприяло цілісному його

уявленню про музичне мистецтво регіону у всіх його стильових, у тому числі етностильових, інтонаційних, жанрових та виконавських характеристиках.

Потужнім імпульсом для подальшого розвитку авторської особистості митця постало заглиблення у мелосферу монгольської пісенності, світ пастушої музики з її щирістю та ліризмом. Загальний інтерес до національно фольклору, властивий творчій свідомості Улан Туога, є віддзеркаленням панівної у ХХ ст. неофольклорної стильової тенденції, що набуває різних національних модифікацій та творчого відбиття в музиці останньої третини ХХ ст. У цей період, переживаючи другу хвилю, неофольклоризм, зокрема в європейській музиці, розширює свої художні горизонти й прагне охопити фольклор як цілісну систему мислення, засвоїти етнорегіональний музичний досвід, фольклорно-семіотичну систему, манеру й атмосферу народнопісенної стихії. В цьому руслі актуалізується увага до феномену обрадовості, естетики і поетики фольклорних дійств тощо.

Подібні процеси спостегіаються в мистецтві Піднебесної та набувають прояви у творчості Улан Туога, який прагне долучитися й опанувати регіональної специфіки музики усіх областей Внутрішньої Монголії, долучитися до етнотрадиційного музичного досвіду в усьому його творчому діапазоні, сприйняти й відтворити у професійній творчості особливу вокальну манеру й духовну атмосферу, особливості колористики внутрішньомонгольської музики з опорою на найдавніші її шари – фольклорну архаїку степової культури, буколічні пісні, давньоєпічну традицію, монгольський довготривалий мотив тощо.

З метою долучення до фольклорного досвіду регіону, з одного боку, та збереження національних традицій як культурного коду нації та можливості трансляції наступним поколінням, – з іншого, Улан Туога здійснив серію подорожей, quasi-фольклорних експедицій різними місцевостями Внутрішньої Монголії, відомими своєю первісною красою природи, самобутнім мистецько-культурним надбанням. Зокрема, композитор відвідав гірські долини й річки Шеньчжоу та ін., записував місцеві легенди, свідчення національної історії про

подвиги легендарних героїв, епічні й ліричні пісні, відзначені регіональним стильовим колоритом, фіксував біографії видатних митців.

Композитор цікавиться особливостями її художньої коннотації, презентованої у виконавських версіях музикантів-аматорів – яскравих представників народно-співочої культури Внутрішньої Монголії. Особливо вражаючими виявилися для Улан Туоги виступи народних виконавців, які розкривають специфіку музики різних місцевостей автономної області. Композитор, зокрема відзначав самотність виконавської манери співаками Ікечжао та Айк Чжаоменг, які представили інтерпретацію фольклорних звукообразів різних регіонів Внутрішньої Монголії.

Народні пісні Желіму особливо вразили митця проникливим ліризмом наспівів, елегантністю й глибоким сумом. Музичні традиції місцевості Силін-Гол – простотою й гармонічністю етнотрадиційного звуковираження, як утілення вищої краси, романтики людських почуттів, сповнених любові й відданості. Кожний з музикантів вносить у виконавський процес свій неповторний творчий імпульс, натхнення, передає у звучанні життєву енергію, створює откровення.

Творчі контакти з виконавцями різних місцевостей та національностей сприяли порозумінню різних мистецтвких традицій та вплинули на диригентсько-інтерпретаторську та композиторську творчість митця. Співдружність композитора з виконавцями сприяла поглибленню комунікативних зв'язків та вплинула на інтерпретацію його музики.

Отже, мистецтво співу музикантів Внутрішньої Монголії, презентоване в національно-своєрідній інтерпретації, у різних відтінках та індивідуальних виконавських манерах, постало для Улан Туоги джерелом глибокого порозуміння звукового світу монгольського етносу, специфіки його світовідчуття та особливої єдності з лугопастбищною природою. Народнопісенні монгольські взірці та фольклорно-виконавська практика значною мірою виявилися міцним підґрунтям формування творчої свідомості Улан Туоги, його духовним орієнтиром та художньо-естетичним виміром.

Прагнення до мистецько-культурного самодійснення, постійного самовдосконалення є однією з рис творчої індивідуальності Улан Туоги та підставою кристалізації його авторського стилю.

Важливою складовою особистості композитора є пієтет до щирої дружби, поцінування своїх друзів, котрі поділяють його думки, творчі погляди, співпрацюють та допомагають один одному. Така особистісна домінанта уможливила на усіх етапах шляху митця згуртувувати навколо себе значну кількість сторонників, однодумців, створити (у тому числі у творчих колективах) атмосферу довірливості й співдружності. Митець знаходить у дружніх стосунках, створенні й міцну психологічну підтримку.

Життєтворчість композитора є віддзеркаленням його індивідуально-особистісних рис, системи світоглядних орієнтирів, поглядів, творчих установок і типу світовідчуття, особливостей темпераменту і характеру, морально-етичних якостей, ставлення до явищ соціального буття, природи, міжособистісних стосунків тощо. У цьому аспекті творча особистість Улан Туоги відзначається комплексом якостей і характеристик, які підреслюють його людську привабливість. Серед них, зокрема доброта, щірість, скромність, емпатійність, серйозність та відповідальність, урівноваженість, наполегливість у досягненні мети. При цьому науковці підкреслюють такі якості, як душевність, емоційна глибина, чуттєвість сприйняття світу, що підкреслює в ньому творчу натуру, схильність до лірико-елегійного сприйняття образів. Незважаючи на яскравий талант і широку визнаність, композитор залишається скромним, цінує справжню дружбу та не прагне влади й гучної слави.

Особистісні якості та риси натури Улан Туоги, пережитий ним досвід, особисті трагедії постали основою глибокого сприйняття ним внутрішньої краси та образів природи та її специфічного інтонаційного вираження – монгольської народної музики, особливо протяжної ліричної пісні.

Улан Туога виражає свій мистецький потенціал не лише в музичних, але й у візуальних образах, демонструючи значний художній досягнення в різних жанрах зображального мистецтва – живописі, гравюрі, графіці, малюнку, а також

мистецтві каліграфії. Зазначена візуально-художня скерованість вказує на мистецький синкретизм, властивий східному типу художнього мислення, притаманному китайським і монгольським митцям. Автор працює над абстрактними образами, котрі віддзеркалюють його внутрішню свободу й спрямованість на асоціативність сприйняття й гру уяви. Композиції автора живописних полотен відзначаються гармонічністю вирішення композиції, м'якістю кольорової палітри, що передає відчуття природних ландшафтів та має своєрідний зв'язок з вокальними пейзажами майстра.

Його музика, як і живописні картини – нескінченні сцени степового життя, картин соковитої лугової природи. Виходячи з художньо-образної системи творчості Улан Туоги, його живопис – музика у фарбах, його музика – озвучений пейзаж. Музика пронизує все життя композитора, стає основою його життєтворчості та аналогом його авторської особистості. У ній утілюються його ментальності основи як презентанта монгольського етносу. Наспівна, мелодійно ясна, велична, й водночас демократична в сприйнятті, вокальна музика композитора є втіленням філософії серця, естетики краси та віддзеркаленням злиття людини і природи як вищої гармонії.

Монгольська природа створила унікальну красу природи й вокальне мистецтво як її звукове втілення, художня мова монгольської нації. У вокальній музиці композитора втілені архетипи монгольської національної культури – степ, небо, річка, кінь, зелені луги, юрта, які стали її найзначнішими символами. Дослідники творчості Улатога пов'язують його музику з нескінченним потоком душевних емоцій, котрі резонують з монгольською народною музикою – душею, серцем нації.

Плідними в контексті еволюції композиторської діяльності Улан Туоги виявилися 1980-ті роки. До цього періоду відноситься перша, створена автором, масштабна інструментальна композиція – симфонія «Лицар» (1984), яка привернула увагу фахівців на талановитого митця. Серед визнаних художніх вершин цього періоду творчості композитора є також збірка художніх пісень «Монгольська паморозь», зразки якої пронизані народнопісенним мелосом та

віддзеркалюють етнотрадиційні риси національної монгольської стилістики. Прагнення до саморозвитку спонукало Улан Туогу наприкінці 1980-х поглибити знання з теорії та практики композиції та вдосконалити набутий професійний досвід у Центральній консерваторії (Пекін, Китай).

Таким чином, прослідковуючи творчий шлях митця, можна стверджувати, що протягом 1980 – 1990-х Улан Туога віднайшов головну свою тему в мистецтві – монгольська співоча культура, пісенний жанр, сформований у єдності народно-національного та європейського стильових сегментів з отриманням нової професійної якості.

3.5. Лі Шисян – виразник традицій «степової музичної школи»

Усебічне дослідження вокально-композиційних методів та характеристика пісень у степовому стилі, створених Лі Шисяном на основі монгольської традиційної музики, дозволяє окреслити етнонаціональний комплекс з ознаками монгольської музичної стилістики, інтегрований композитором у художню тканину пісень, є важливим завданням для аналітика сучасних взірців у степовому стилі.

Лі Шисян як один з масштабних і значимих сучасних композиторів АРВМ – презентантів «степової музичної школи» та науковець-дослідник, представник сучасної китайської етномузикології, глибоко вивчає традиції степової музики, монгольські народнопісенні жанри та етнічний мелос (травалий мотив тощо), демонструючи у своїй авторській творчості новітній досвід звернення до степового стилю, з позицій сучасного розуміння унікального характеру і духу степової культури. Будучи автором значної кількості сучасних пісенних взірців, у котрих відбиваються «степовий» образ світу, відтворений сучасними мовними засобами. Лі Шисян походить з ініціативно-творчого розуміння традиції та сполучає у тексті авторських творів різноманітні художньо-стильові елементи монгольської народнопісенної практики із професійно-композиторськими прийомами і методами авторського письма (Додаток Г, Приклад 9).

Композитор спирається на ознаки етнічної музичної ментальності, враховує етностильові особливості фольклорних першоджерел, закладені у них лексеми давньої степової культури, пов'язані із технікою звукоутворення і звукоколеристикою «горлового» співу, а також виконавською стилістикою монгольської протяжної пісні. Мелосна основа взірців має не лише ознаки монгольського етнічного стилю, але й містить у собі риси поліетнічних музично-регіональних стилістик, що узгоджуються із сучасними мультикультуральними тенденціями, панівними у світовому культурному просторі, що сприяють розвитку й розповсюдженню лугостепової музичної традиції, зокрема пісенно-жанрової.

Вокальна музика Лі Шисяна відкриває новий погляд на монгольську фольклорну спадщину в її композиторській та науковій інтерпретації, ілюструє поєднання сучасного індивідуального стилю зі стилем «степової музичної школи» та розкривається в дихотоміях «автор – традиція». У своїй творчості автор спирається на новаційні прийоми розробки інтонаційного першоджерела при опорі на західні технології композиції, що значною розширяє художньо-виразний потенціал пісенних взірців, сприяючи їх стильовому збагаченню. При цьому самотутнім, принципово важливим у цих творах є опора на етнонаціональні мелодико-ритмічні й фонічні елементи, творче переосмислені та використані в мелодико-гармонічному комплексі художнього твору. Активний розвиток національних першоджерел та створення на їх засадах оригінальних творів у «степовому стилі», у різножанрових контекстах, уможливорює широке розповсюдження останніх та трансляції закладеного в них глибинно-сміслового потенціалу, що йде від народних першоджерел як носіїв степової культури.

Висновки до третього розділу

Оригінальна авторська творчість композиторів АРВМ у жанрі художньої пісні з монгольськими характеристиками зумовила ствердження яскраво самотутнього явища – степового/монгольського вокального стилю, як одного з

регіональних стилів, що складає сутнісну палітру національної вокальної традиції Китаю, унаочнює стильові тенденції в музиці Піднебесної.

Даний стиль є показовим для митців степової композиторської школи (як регіонального мистецького явища з етнічним забарвленням) та є концентрацією внутрішньомонгольського регіонального музичного стилю.

Найвиразніше царина художньої пісні з монгольськими етностильовими властивостями презентована у творчості Алатен Оле, Ду Чжаожи, Улан Туоги, Лі Шицяна – носіїв «степової музичної школи».

У вокальному мистецтві АРВМ віддзеркалені різноманітні стилістичні тенденції, котрі увиразнились наприкінці 1990-х рр., та зумовлювались впливом різних регіональних стилів, властивих окремим районам Піднебесної.

На засадах системного вивчення світової композиторської практики і технік письма, монгольські творці активно досягають європейську музику та створюють музичні взірці в системі традиційних жанрів професійного музичного мистецтва (камерно-вокальних, інструментальних, хорових). За цих умов, у вокальній сфері творчості китайських майстрів з'являються глибоко оригінальні твори, що вбирають у себе суто національні риси монгольської народної музики та жанрові традиції європейської камерно-вокальної лірики, зокрема романсу та пісні. Внаслідок складної художньої інтеграції виникає національний вокальний феномен –художня пісня з монгольськими етнічними рисами, котра сформувалася на підставі регіональної адаптації національної жанрової традиції китайської художньої пісні. Суттєву роль має жанр художньої пісні у творчості монгольських композиторів (Йонгрубу, Алатен Оле), які поєднують етнотрадиційний мелос із західними техніками композиції.

Образний зміст і духовна аура вокальних взірців художньої пісні композиторів АРВМ є віддзеркаленням ментальних ознак монгольської, переосмисленої композиторською свідомістю, та власне авторського волевиявлення. Він пов'язаний зі світом традиційної поезії, в якій відтворено образи води, неба, туманів, квітів та безкраїх степів і лугов, що символізують глибокі людські почуття, утілюють ідею вічної краси природи і її споглядання.

Інтонаційно-художня концепція пісенних творів базується на емоційній передачі картин природи монгольського краю та відтворенні його традиційних звукових символів (дуновіння вітру, звучання верблюжих дзвоників, гупотіння коней).

Художні взірці авторської вокальної музики композиторів ВМ, утілюючи традиції монгольської фольклорної пісенності, відзначені широким диханням мелосу, що розгортається у значному діапазоні, та підкреслюється витонченою мелізматиною, прийомами глісандо та вільною нерегулярно акцентною ритмікою. Етнохарактерний інтонаційно-стильовий комплекс, що слугує мотивно-тематичним підґрунтям народного наспіву, складається з чергування інтервалів великої секунди, терції й чистої кварта. У композиторській інтерпретації сучасних монгольських авторів зазначений народний мелотип набуває специфічного тембрового забарвлення, суттєво переосмислюється згідно з індивідуальною художньою концепцією та жанровим орієнтиром. Підсиленню етнотрадиційного забарвлення та поглибленого розуміння народної образності сприяє використання композиторами у вокальному мелосі прийомів звуконаслідування традиційних народних інструментів (матуцин, сиху, хуобусі, хуцзя).

Вокальність, як характерна ознака монгольської картини музики, пронизує не лише вокальну творчість композиторів Внутрішньої Монголії, але й складає сутнісно-сміслову основу хорового мистецтва, утвореного на засадах монгольської співочої традиції. Вокальна природа охоплює простір інструментальних творів, що складає окрему, ще мало вивчену в науковому дискурсі ланку художнього надбання внутрішньомонгольської музики.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети і окреслених завдань, результати дослідження вокального мистецтва Внутрішньої Монголії дозволяють дійти таких висновків:

Здійснено комплексне музикознавче осмислення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії в контексті розвитку китайської музики ХХ – початку ХХІ століття та концептуалізовано його регіональну специфіку.

Уперше в українському музикознавстві вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії постало як об'єкт наукового аналізу і досліджено комплексно як феномен та складова китайського музичного простору ХХ – поч. ХХІ ст. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії осягнуто з позицій сучасної регіоналістики і музичної регіоніки.

1. У ході проведеного дослідження визначено вектори осягнення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії й доведено, питання вивчення вокального мистецтва Піднебесної та його регіонів посилюється з огляду на транскультурні процеси сучасності, що активізують дифузні прояви у художній творчості, сприяють інтенсифікації вокально-виконавської діяльності китайських співаків, їх визнанні на світовій арені, а також посиленні вокально-освітніх зв'язків Китаю і Європи та експансії вокальної музики Піднебесної у світовий та українській художній простір.

Активність вивченні вокальної сфери зумовлена зростанням уваги у мистецьких колах Китаю до європейської академічної традиції, стилістики бельканто та корелюється новими викликами часу та ідеями китайської культури щодо опанування світового мистецького досвіту і долучення до еталонів співочого мистецтва. Відзначена скерованість базувалася на прагненні осягнути національні вокальні надбання, осмислити етнічні співочі традиції Китаю як джерело вокальної творчості і виконавства.

Доведено, що активізація музикознавчого осягнення китайської вокальної музики на сучасному етапі зумовлена її інтеграцією у світовий художній простір внаслідок посилення діалогічних взаємовідносин у системі Схід – Захід та

інтернаціоналізацією вокального виконавства та вокальної освіти. Виявлено, що сучасна музикологія зосереджена на питаннях специфіки вокального виконавства і фахової вокальної освіти у Китаї та Внутрішній Монголії, розкритті особливостей мистецького синтезу академічного й народного співу в музиці цієї країни, висвітленні мовнохудожніх особливостей взірців у жанрі художньої пісні.

Підкреслено, що динамізація музикознавчого осмислення феноменологічної специфіки китайського академічного вокального мистецтва та його важливої регіональної складової – внутрішньомонгольського мистецтва, стилю *bel canto*, презентованого у національній версії, резонує з активністю його мистецької репрезентації у таких дослідницьких векторах:

1) Висвітлення аспектів еволюції та особливостей фахової вокально-академічної освіти, що аргументована науковцями у зв'язку із: а) значущістю етнонаціональних музичних традицій, філософсько-естетичних ідей видатних діячів китайської культури, ідеологічної компоненти; б) спрямованістю на забезпечення духовного розвитку творчої особистості виконавця; в) системністю і ґрунтовністю; г) важливістю впливу інонаціональних іноземних, у тому числі українських виконавців та педагогів (Е. Летягиної);

2) Осмислення історико-культурно, національно-ментально зумовлених проблем виконавства, пов'язаних із культурно-діалогічними процесами («Схід – Захід»), інтернаціоналізацією вокального виконавства та вокальної освіти, специфікою китайської мови, відмінністю статусу інтонації у музичному мисленні Сходу та Заходу, синтезуванням сукупності прийомів академічного та національного і регіонального вокального виконавства (народного співу та мистецтва китайської опери), формуванням особливого типу вокальної практики – народно-академічного співу АРВМ та Китаю;

3) Визначення особливостей виконавства видатних співаків ВМ.

Зазначено, що теоретико-методологічні засади дослідження вокального мистецтва Внутрішньої Монголії спираються на концептуальні положення культурної регіоналістики та музичної регіоніки, теорії ментальностей, культурного діалогу «Схід – Захід», дослідження у сфері етнології,

музикознавства національної та проблематики, питань вокальної творчості, виконавства та вокальної педагогіки. Доведено, що регіональний аспект аналізу сприяє розширенню когнітивних горизонтів осягнення історико-культурних, філософсько-естетичних, комунікативних аспектів функціонування вокального мистецтва у вимірах музичної культури Піднебесної.

Підкреслено, що комплексне осмислення питань вокального мистецтва з позицій інтегративної методології, застосування системного підходу у єдності з мистецтвознавчим підходом, методами регіоніки та комплексом музикознавчих методів сприяє розширенню горизонтів осягнення специфіки функціонування вокального мистецтва автономного району Внутрішня Монголія в історико-культурному, естетико-художньому, комунікативному, жанрово-стильовому аспектах та розуміння його як регіонального явища у бутті китайської музичної культури ХХ – початку ХХІ ст.

Теоретико-методологічне значення запропонованої у дослідженні концептуалізації регіональної специфіки вокального мистецтва ВМ полягає у відкритті нових векторів осмислення художнього доробку митців. Доведено, що екстраполяція методологічних засад сучасної регіоніки та української музичної регіоніки на осягнення сфери вокального мистецтва автономного району АРВМ відкриває перспективи його подальшого усебічного вивчення.

2. Простежено динаміку становлення та еволюції вокального професіоналізму на теренах АРВМ і доведено що вокальне мистецтво АРВМ пройшло складний шлях професійної детермінації та стрімкої художньо-історичної еволюції в динаміці смислорозгортання від допрофесійної форми, аматорства до становлення, кристалізації та ствердження стадії академізму та набуття художньої специфіки. Цей інтенсивний культуротворчий процес, відзначений своєю специфікою, відбувався у складних культурно-історичних умовах упродовж ХХ ст. – поч. ХХІ ст.

В історико-культурному контексті виокремлюються два етапи розгортання вокальних традицій на теренах Внутрішньої Монголії, що репрезентують різні стадії екзистенції вокальної культури регіону, зокрема: допрофесійний –

накопичення фольклорного інтонаційно-жанрового фонду, етномузичних традицій і форм співочої практики (до ХХ ст.); професійний – становлення, кристалізації і розвитку вокального професіоналізму та академічних традицій. Кожний з етапів власну логіку та внутрішню диференціацію.

Специфіка першого етапу обумовлена зв'язком із давніми традиціями монгольської культури, фольклорними жанрами та співочими практиками протомонгольських народів – носіїв степової культури. У контексті цього етапу виокремлюються три періоди: 1) мисливський (II–I ст. до н.е. – I ст. н.е.), у межах котрого сформувалися мисливські пісні, традиції горлового співу, ритуальні пляски, пов'язані із шаманськими культами і обрядами; 2) степовий (I до н.е. – V ст. н. е.), наслідком котрого стала протяжна монгольська пісня та практика гри на моринхурі – «коневголовій віолі» монгольського етносу; 3) землеробсько-степовий (з V ст. н.е.), презентований інтегрованим стилем манхан (поєднання монгольської та ханської стилістик).

Другий етап – професіоналізації і розвитку вокального мистецтва АРВМ – диференціюється на чотири періоди: 1) становлення і кристалізації вокального професіоналізму і традицій *bel canto* (1946–1966); 2) кризи і стагнації (1966–1976) за часів «пролетарської культурної революції» та загальмуванням процесі музичної професіоналізації; 3) відродження традицій *bel canto* у контексті культуротворчих ідей «реформ та відкритості» (кінець 1970-х – 1990-ті рр.); 4) якісних змін, мистецької інтенсифікації в умовах культурно-діалогічних процесів (2000-х).

У процесі дослідження виявлено етнонаціональні, ментальні, регіональні, історико-культурні та музично-стильові детермінанти становлення та функціонування вокального мистецтва ВМ як художньої традиції та регіонального явища, сформованого внаслідок складної мистецько-культурної взаємодії «свого» і «чужого», кореляції етнонаціональних та загальноєвропейських і світових вокальних традицій, що є проявом міжкультурної комунікації та віддзеркаленням діалогу «Схід» - «Захід». Підкреслено, що специфіка становлення та функціонування внутрішньомонгольського вокального мистецтва у китайському музично-

культурному просторі детермінована впливами світової вокальної практики, та синтезом європейської академічної вокальної традиції, творчих принципів вокальної школи *bel canto* в їх національній адаптації (китайське *bel canto*) та регіональної вокальної музики, пов'язаної з етнокультурними джерелами, монгольською музичною етнотрадицією та вокальною стилістикою.

Зазначено, що еволюційний характер розвитку вокально-академічного мистецтва АРВМ детермінований особливостями адаптації засад вокального професіоналізму, накопиченого у світовій та національній музичній культурі та його реалізації у вокальній творчості та виконавстві в єдності з регіональними та національними співочими традиціями. За роки стрімкої еволюції у період другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії перетворилося на яскраво самобутній феномен у контексті національного світовідчуття із іманентною системою смислообразів, змістовно-тематичних сфер, жанрових домінант та інтонаційно-художніх концепцій, збагатилась виконавським досвідом, отримала широке світове визнання.

Підкреслено, що на сучасному етапі художньої еволюції, в умовах плюралістичності музично-художнього простору, вокальне мистецтво АРВМ являє собою відкриту художню систему, що демонструє здатність:

1) акумулювати регіональні та національні мистецько-культурні надбання, систему етнонаціональних духовних символів, ціннісно-смислових констант та художніх орієнтирів;

2) адаптувати мистецький досвід провідних світових академічних вокальних шкіл, універсальні принципи *bel canto* як взірця «світового культурного універсуму» та інтегрувати їх у стильову систему виконавської творчості митців регіону;

3) об'єктивувати світові професійні традиції вокально-педагогічного процесу при опорі на національні/регіональні вокальні надбання та здійснювати кореляцію традиції та новаторства у різних площинах вокальної творчості та виконавства;

4) виявляти своєрідність та оригінальність в системі авторської та виконавської творчості діячів ВМ – корінних мешканців регіону, презентантів «степоної музичної школи», мистецтво котрих засноване та монгольських

етнотрадиціях, монгольській фольклорній стилістиці, що збагачує вокальну культуру Піднебесної, презентує регіональний «степовий» музичний стиль з монгольськими етнонаціональними елементами.

3. Визначено, що вокальне мистецтво автономного району Внутрішня Монголія є ваговою і значущою складовою музично-культурного простору Китаю, що виявляє складну і багаторівневу інтеграцію з національною культурою Піднебесної, спирається на регіональні етнокультурні джерела та фольклорну стилістику (монгольську і ханську).

Підкреслено, що вокальне мистецтво АРВМ виникло на перетині різних пластів (фольклору та професійної музичної творчості), мистецьких (етнорегіональних, національних та інонаціональних) традицій та сфер музичної культури, і є результатом багатокагнального діалогу Схід – Захід.

Доведено, що вокально-академічне мистецтво Внутрішньої Монголії, - багатогранний, історично детермінований та інтегративний у своїй основі феномен з власним етногенезисом та унікальними регіональними особливостями, що функціонує у культурному континуумі Китаю, містить ціннісний художній контекст, демонструє значні здобутки у сфері вокальної творчості, виконавства і педагогіки та виявляє особливий стиль і стилістику, позначену монгольським етнічними характеристиками. Вокальне мистецтво АРВМ вписано у магістральні тенденції розвитку музичної культури Китаю та відбиває складну взаємодію системних ознак світового, національного та регіонального мистецтва та прояви культурного діалогу Схід – Захід.

4. У ході дослідження акцентовано, вокальне мистецтво ВМ має полікультурне підґрунтя, виявляє глибинні духовно-ментальні коріння, пов'язані з успадкуванням традицій степової культури та музичних явищ монгольської культури, спирається на самобутню співочу практику, стилістику і жанрові взірці монгольського музичного фольклору.

Доведено, що особливості історико-культурного розвитку та геополітичне положення автономного району Внутрішня Монголія обумовили синтез різних культурних джерел, етнічних мистецьких традицій і музичних явищ.

Монгольський музичний фольклор визначається як домінуюча у регіоні фольклорна генеза і константна основа внутрішньомонгольської вокальної стилістики, що коріннями сходиться до традицій до степової музичної культури та є різновидом. Сміслова багатовимірність монгольського музичного спадку віддзеркалюється у мистецтві горлового співу хумай, та народнопісенних жанрах, що охоплюють протяжні степові пісні (утрин-дуо – з тривалим мотивом та богіно-дуо – з коротким мотивом), епічні («тууль»), пасторальні, обрядові, дорожні, застольні, ліричні (чандяо) та ін. взірці, що на глибинно-ментальному рівні є носіями історичної пам'яті етносу та етнотрадиційної картини світу.

Підкреслено, що в монгольських пісенних жанрах утілюється система стійких ментальних ознак етносу, його вікові духовно-аксіологічні накопичення, національні індекси і стильові маркери, що походять зі східного світогляду і притаманного їм споглядального типу мислення, синтезують уявлення про кочову традицію та її спадкоємність, йдуть від особливостей природоцентричності у сприйманні світу.

Доведено, що звукомузичною маніфестацією корінної причетності вокального мистецтва Внутрішньої Монголії до монгольської музичної традиції та феномену степової культури є хумай – практика горлового співу, детермінована антропологічними, етнокультурними та ментальними чинниками. Хумай постає інтонаційною символізацією монгольського національного характеру та усвідомлюється як звукомодельюче смислове вираження космогонічних уявлень про тривимірність світового простору та сакральну роль співочого голосу як медіатора між світами. Космогонічні уявлення утілюються у числовій символіці, яка зазначається у контрастно-регістровому розташуванні граничних темброво-фактурних пластів (нижнього, у вигляді опорного тону, та верхнього, мелодично розвиненого та імпровізаційного), які, згідно шаманському трактуванню, символізують бінарну опозицію небесної та земної сфер. Вокально-виконавський «механізм» співочої техніки хумай базується на різночастотній вібрації інфра- та ультразвукової якості та передбачає тривимірність звукоутворення з функційною та фонічною нерівнозначністю, ієрархічністю «голосів», підкреслюється регістровим положенням та звуковисотністю.

Зазначено, що монгольська протяжна пісня є одним із найзначніших і глибинних явищ монгольської культури, що відбиває корінні культурно-сміслові і ментальні основи монгольського етносу, природоцентризм як концепт, що виражає гармонійне злиття людини і природи. Тривала протяжна пісня позиціюється як музична модель Світобудови, сформована давніми монголами в системі їх космогонічних уявлень. Це відбилося у структурній організації, виконавській естетиці монгольської протяжної пісні, принципах її музичної композиції, що реалізує ідею кола як прагнення традиційної свідомості до циклічності світосприйняття та відтворення закономірного коловороту життєвих подій.

На специфіку вокалізації «довгих пісень» вплинуло прагнення звукового осягнення відкритого рівнинно-степового ландшафту, яке зумовило тривалість насиченого і виразного звучання вокального мелосу, підкресленого широтою співацького дихання, сполученням вільної речитації та мелодичної свободи під час неквапливого розгортання музичної думки. Маркером часової тривалості цих масштабних пісень є сам процес вільного виконання, позначений імпровізаційністю, віртуозною розспівністю окремих складів тексту та монгольських голосних звуків наприкінці фраз, прикрашених розвиненою мелізматикою. Монгольська протяжна пісня вплинула на розвиток усієї системи музичного культури і вокального мистецтва Внутрішньої Монголії, зумовила його звуковий світ, коло тематики і образності, корпус сюжетів, які стали підставою національної поезії і професійної композиторської творчості.

Підкреслено, що унікальні співочі стилі (хумай та манхан) та жанр монгольської протяжної пісні – найзначніші художні феномени й інтонаційні символи традиційної монгольської музичної культури, що відкривають трансцендентні плани етнічного буття, виражають унікальні культурні смисли монгольської етносу, мають іманентні музично-стилістичні відмінності, широкий художньо-смісловий контекст, звуковиразові характеристики та виконавські властивості і постають інтонаційним уособленням монгольської етнічної картини світу та специфічним вираженням образів степової культури. У цих взірцях концентруються образи-символи степової культури (степу, коня), що виявляють

культурний сенс і постають джерелами творчості. Власне степ, образ степу як сакрального універсуму, духовного джерела й водночас життєвої сили носії степових традицій, виступає в якості смислової системи і головного об'єкта монгольської традиції.

5. Досліджено особливості регіональної адаптації і розвитку принципів *bel canto* в художньому просторі Китаю та регіоні Внутрішня Монголія. Зазначено, що вокальна школа *bel canto* Внутрішньої Монголії – самобутнє явище музичної культури Китаю, специфіку котрого визначають: сприйняття світового досвіду академічного вокалу як сформованої цілісності педагогічно-методичних і виконавських настанов, значуща роль зарубіжних, зокрема українських вокалістів і викладачів в опануванні *bel canto*; активний розвиток вищої фахової вокальної освіти; єдність науково-теоретичних, мистецько-творчих (авторських і виконавських) та методико-педагогічних компонент, активна репрезентація та пропаганда національного та регіонального варіанту *bel canto* в просторі світової культури, синтез у виконавській діяльності вокалістів принципів *bel canto*, народного й естрадного співу тощо.

Сформовано уявлення про специфіку функціонування вокального мистецтва АРВМ в єдності теоретичних, мистецько-творчих (авторських і виконавських) та методико-педагогічних компонент.

Розкрито смислову сутність та естетичні засади «степової музичної школи» та визначено її специфіку. Визначено роль представників цієї школи в мистецтвому просторі Внутрішньої Монголії. Окреслено параметри степового музичного стилю, властивого композиторам – презентантам степової музичної школи.

Складено творчі портрети та висвітлено особливості креативної діяльності композиторів АРВМ – презентантів «степової музичної школи», серед яких Улан Туога, Алатен Оле, Лі Шисян, Ду Чжаочжи. Розкрито стильову специфіку вокальних творів Алатен Оле, Ду Чжаочжи, Улан Туога на жанровому матеріалі художньої пісні. До наукового обігу української музикології уведено низку вокальних творів композиторів Внутрішньої Монголії, які раніше не входили до кола аналітичного матеріалу при дослідженні китайського мистецтва.

Вокальні твори митців Внутрішньої Монголії, насамперед пісенного жанру, що вбирають глибинно переосмислені авторами народнопісенні традиції, фольклорні інтонаційні первні, є художнім втіленням історичної пам'яті монгольського народу – носія духовних традицій кочової культури, Звуковий світ є своєрідним ретранслятором етнонаціональних музичних традицій, філософсько-світоглядних і ментальних засад, та сферою мистецького віддзеркалення культурного діалогу «Схід – Захід».

Підкреслено, що вагомими й взаємопов'язаними смислотворними складовими професійного вокального мистецтва АРВМ як системної цілісності та структурного сегменту музичної культури Китаю є композиторська творчість, вокально-виконавство та педагогічна діяльність, котрі демонструють на сучасному етапі високі творчі досягнення національного та світового масштабу.

Під час дослідження виявлено, що здобутки вокального мистецтва АРВМ у сфері вокальної творчості доповнюють загальнонаціональну картину вокальної музики Китаю новими художньо цінними творами, збагачують тезаурус музичної культури оригінальними концепціями, етнічно увиразненими звукообразами, інтонаційно-жанровими явищами, етнічно забарвленою (монгольською) стилістикою та впливають на процеси сучасного музичного смислоутворення в універсальному й плюралістичному художньому просторі світової музичної культури.

У процесі дослідження вокального мистецтва ВМ виявлено розширення художніх контекстів авторської творчості композиторів регіону у сфері пісенного жанру та активізацію міжстильового та міжжанрового діалогу в художньому просторі сучасної музики.

За результатами дослідження вокального мистецтва ВМ як феномена і регіонального художнього явища, висновуємо наявність розмаїття художніх проявів його репрезентації, значний культуротворчий потенціал в аспектах композиторської творчості у вокальній сфері та царині вокальної педагогіки, що має аксіологічне значення та суттєвий мистецько-культурний вплив на еволюцію вокального мистецтва Китаю, його виражальний потенціал, художню мову і тип мовлення, специфіку виконавського інтерпретування в культурних умовах сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А Гудаму. Академічне вокальне мистецтво Китаю у контексті сучасної музикології. *Культура України* : зб. наук. праць / Харків. держ. акад. культури. Вип. 67. Харків : ХДАК, 2020. С. 89–97.

2. А Гудаму. Сучасна регіоналістика: вектори розвитку в музикологічному дискурсі. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. педагогічного університету ім. Івана Франка. Вип. 57. Том 1. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 59–64.

3. А Гудаму, Коновалова І. Національно-ментальні детермінанти вокального мистецтва Внутрішньої Монголії. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. педагогічного університету ім. Івана Франка. Вип. 55. Том 2. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 46–53.

4. А Гудаму. Ідеї розвитку китайської національної музики в системі музично-естетичних поглядів Ван Гуанци // *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матер. всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених, 18–19 квітня 2019 р. Харків : ХДАК, 2019. С. 174–175.

5. А Гудаму. Етапи розвитку вокального мистецтва Внутрішньої Монголії Китаю // *Культурологія та соціальні комунікації* : матер. міжнар. наук. конф., 21-22 листопада 2019 р. Харків : ХДАК, 2019. С. 315–316.

6. А Гудаму. Китайська школа *bel canto* як репрезентація взаємодії світової та національної культур // *Духовна культура України перед викликами часу* (до 30-річчя кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого) : тези III наук.-практ. конф., 16 квітня 2020 р. Харків : Право, 2020. С. 101–102.

7. А Гудаму. Художні детермінанти вокальної творчості сучасних композиторів Внутрішньої Монголії Китаю // *Культурологія та соціальні комунікації* : матер. міжнар. наук. конф., 26–27 листопада 2020 р. Харків : ХДАК, 2020. С. 343–344.

8. А Гудаму. Проблеми академічного вокалу в культурному просторі сучасності // Духовна культура України перед викликами часу (до 30-річчя кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого) : тези III наук.-практ. конф., 16 квітня 2021 р. Харків : Право, 2021. С. 108–110.

9. А Гудаму. Китайська вокальна школа на сучасному етапі розвитку // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матер. всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квітня 2021 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2021. С. 142–143.

10. А Гудаму, Коновалова І.Ю. Національно-культурні виміри вокального мистецтва Внутрішньої Монголії КНР // The latest problems of modern science and practice. Proceedings of the I International Scientific and Practical Conference. Boston, USA. 2022. Pp. 52–53. Available at : DOI: 10.46299/ISG.2022.I.I

11. А Гудаму. Становлення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії в контексті еволюції музичного професіоналізму в КНР // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матер. всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 травня 2022 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 89–90.

12. А Гудаму. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в художньому контексті сьогодення // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.) / За ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2022. С. 354–355.

13. А Гудаму. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в контексті міжкультурної комунікації // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матер. міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / За ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 350–351.

14. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Таращук. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основа». Київ, 2002. 518 с.

15. Азарова Ю. Діалог традиції Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Чис 3 (63) / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рилського. Київ, 2018. С. 7-31.
16. Алімова Е. Кримськотатарська пісня і романс: риси національної стилістики : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
17. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : ВПОЛ, 2007. 174 с.
18. Антошук В. Українська вокальна школа на перехресті етнокультурних доріг. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,. Вип. 18. Кн. 7. Київ : НМАУ, 2001. С. 26–36.
19. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
20. Антошко М. Музична культура Китаю від витоків до сучасності : взаємопроникнення художніх традицій та новацій : монографія. Переяслав (Київська обл.) : Домбровська Я.М., 2022. 210 с.
21. Арутюнян Г. Національно-стильові аспекти дослідження оперного образу. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Вип. 32. Том 1. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 12–18.
22. Афоніна О. Коди культури і подвійне кодування в мистецтві : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.
23. Афоніна О. Особливості коду в культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Вид-во НАКККіМ, 2015. С. 95–99.
24. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2016. 246 с.
25. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. :

17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 16 с.

26. Бацевич Ф. Словник термінів міжкультурної комунікації. Київ : Довіра, 2007. 205 с.

27. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в XXI столітті. Київ : Інститут культурології АМУ, 2009. 184 с.

28. Березін А. Психологічні чинники генезису етнічної свідомості особистості : дис. ... канд. психол. наук : 19.00.07. Київ, 2002. 208 с.

29. Бойко А. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 250 с.

30. Бойко А. Жанрово-стильова динаміка розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. // Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України : матер. міжнар. наук.-практ. конф., 22–23 бер. 2018 р. / Міжнар. гуманітарний ун-т. Одеса, 2018. С. 115–117.

31. Бойко А. Китайське естрадно-вокальне мистецтво початку третього тисячоліття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 449–456.

32. Бойченко О. Філософська антропологія давнього Китаю : монографія. Київ, 2003. 213 с.

33. Ван Дуангунь. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики Китаю та України : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 16 с.

34. Ван Дуангунь. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики Китаю та України : дис. ... канд. мистецтвозн. / 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків 2019. 200 с.

35. Ван І. Діяльність українських педагогів академічного співу в Китаї на поч. ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Сер. : Мистецтвознавство. № 2. Вип. 35. Київ, 2016. С. 134–140.
36. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ – початку ХХІ століття в контексті міжнаціональних зв'язків : дис. канд. ... мистецтвозн. 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 190 с.
37. Ван Те. Явище національного стилю в контексті поезики опери : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 17 с.
38. Васюта О. Музична культура Чернігівщини Х – початку ХХІ століття: еволюційний вимір : монографія. Чернігів : Десна Поліграф, 2017. 295 с.
39. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / НМА України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.
40. Верменич Я. Історична регіоналістика в Україні: теоретико-методологічні проблеми : автореф. дис. ... д-ра істор. наук : 07.00.01. Історія України / НАН України; Інститут історії України. Київ, 2005. 32 с.
41. Власов В. Глобалістика і глобалізація: терміни і поняття (короткий словник). URL: http://inb.dnsgb.com.ua/2010-4/10_vlasov.pdf
42. Внутрішня Монголія. Ел ресурс URL <https://www.wikiwand.com/uk>
43. Вокально-учбова секція Баотоуського педагогічного коледжу [Електронний ресурс] // Баотоуський педагогічний коледж: вебсайт. Режим доступу: <https://ууху.bttc.edu.cn/info/1049/1546.htm>.
44. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2006. 14 с.
45. Гаценко Г., Ковмір Н., Юрчук В. Європейські школи академічного співу: специфіка взаємоді. *Імідж сучасного педагога*. № 1 (196), 2021. С. 106 –109.

46. Гетало Т. Онтологія ментальності: філософсько-культурологічний аналіз: автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04. / Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. Харків, 1999. 19 с.
47. Герчанівська П. Дихотомія Схід – Захід: історико-культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1. Київ, 2019. С. 3–8.
48. Герчанівська П. Культурологія : термінологічний словник. Київ : НАКККіМ, 2015. 439 с.
49. Герчанівська П. Етнічна та національна ідентичності: вектори розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 4. Київ, 2021. С. 3–8.
50. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 1994. 320 с.
51. Гобова Є. Контекстні зміни тонів у китайській мові. *Сходознавство*. №60, Київ, 2012. С. 11–20.
52. Говорухина Н. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Вип. 19. Харків, 2007. С. 76–87.
53. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія / Г. Стасько, О. Шуляр, М. Сливоцький та ін. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2010. 336 с.
54. Голубовська І. Константи національної ментальності у дзеркалі китайської мови. Спадщина Омеляна Пріцака і сучасні гуманітарні науки. Київ, 2009. С. 83–93.
55. Горелік Л. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 185 с.

56. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психологопедагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
57. Гринь Л. Історичний аспект розвитку української вокальної школи ХХ сторіччя. Вісник Запорізького нац. ун-ту, 1 (17), 2012. С. 45–49.
58. Грица С. Трансмсія фольклорної традиції : етномузикологічні розвідки. Київ ; Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
59. Грица С. Фольклор у просторі та часі : Вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2002. 224 с.
60. Данканич Г. Професійне вокальне мистецтво Закарпаття другої половини ХХ - початку ХХІ століття в аспекті міжкультурної комунікації : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. 19 с.
61. Дедусенко Ж. Школа і традиція у виконавському мистецтві. *Культура України. Вип. 7*. Харків : ХЛАК, 2000. С. 158–166.
62. Демчук Т. Базова лексика сучасної китайської мови: структурно-функціональний аспект. Мовні і концептуальні картини світу. Вип 41. Ч. 1. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2012. С. 357 –365.
63. Дей О. Народнопісенні жанри. Київ : Музична Україна, 1983. 112 с.
64. Ден Кай Юань. Вокальні мініатюри Чжу Цзяньера: жанровостилістичні риси. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 47. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. С. 223-236.
65. Ден Кай Юань. Втілення внутрішнього світу героя в камерно-вокальній ліриці: стилістика жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 46. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. С. 247–257.
66. Ден Кай Юань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–1990-х років: жанрова стилістика : дис. ... канд. мистецтвозн. :

17.00.03. Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 205 с.

67. День Кай Юань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості Цинь Йончена: стилістика жанру // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 48 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. С. 130–144.

68. День Кай Юань. Особливості національної стилістики в камерно-вокальній музиці китайських композиторів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 44 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. С. 58–70.

69. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. 220 с.

70. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 23 с.

71. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис... канд. філософських наук : 09.00.03 / Південноукраїнський державний педагогічний університет імені К. Д.Ушинського. Одеса, 2003. 24 с.

72. Додонов Р. Соціально-філософський аналіз процесу формування та функціонування етноментальності : автореф. дис. ... д-ра філософських наук : 09.00.03 / Інститут філософії НАН України. Київ, 1999. 36 с.

73. Драганчук В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип 18. Львів : Сполом, 2008 С. 11–18.

74. Дуда А. Основи постановки співочого голосу. Тенор. Одеса, ОДМА, 2005. 116 с.

75. Євтушенко Д. Питання вокальної педагогіки: історія, теорія, практика. Київ : Мистецтво, 1963. 340 с.

76. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків, 2008. 18 с.
77. Заверуха О. Історико-типологічні принципи хорового письма в українській музиці. *Художня культура. Актуальні проблеми* : щорічний науковий журнал, 16 (2). 2020, С. 36-40.
78. Заверуха О., Гмиріна С., Ланіна, Т. Хронопис діяльності кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. Вип. 3. С. 40–46
79. Захарчук Т. Художній принцип метафоричності у сучасному вокальному виконавстві : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеса, 2008. 16 с.
80. Ігнат'єв П. Країни Азії: особливості культури і побуту. Чернівці : Книги ХХІ століття, 2011. 339 с.
81. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і Сучасність*. № 2. Київ, 2014. С. 88–94.
82. Кавун В. «Історико-теоретичні аспекти становлення вокального мистецтва Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Вип 1 (8), 2017. С. 160–164.
83. Кавунник О. З історії та сьогодення музичної регіоналогії України. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : матер. П'ятої міжнар. наук.-практ. конф. (4–6 лист. 2021 р., м. Київ). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 100–107.
84. Калашник М., Зав'ялова О., Стахевич О. Синтез мистецтв у фокусі музичного тезауруса виконавця. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*: наук. журнал СумДПУ імені А.С.Макаренка. Суми, 2023. № 3 (127). С. 44–55.
85. Калашник М., Лошков Ю. Музичний тезаурус як сховище музичних знань. Riga, Latvia : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2020. 119 с.

86. Калугіна Т. Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харківський держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 3. Харків, 1999. С. 26–31.

87. Карась Г. Музична регіоналістика у фокусі сучасних досліджень. *Українська музика*. Число 3. Львів, 2017. С. 179–180.

88. Карпенко А. Аспекти цілісності виконавської інтерпретації камерно-вокальних циклів (На прикладі романсів для високого голосу на слова Т. Г. Шевченка Левка Колодуба) // *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Вип. 39. Київ, 2013. С. 242–256.

89. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2000. 173 с.

90. Кіктенко В. Дослідження Китаю в незалежній Україні. *Україна – Китай*, № 1 (7) ; Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України. Київ : «Вітал – Пресс, 2017. С. 108–117.

91. Кіктенко В. О. Огляд історії аналітичної філософії в Китаї (XX – початок XXI століття). *Східний світ*. 2018. № 2. С. 17–29.

92. Кіктенко В. О. Нарис історії українського китаєзнавства. XVIII – перша половина XX ст.: дослідження, матеріали, документи (Київ, 2002)], Л. Лещенко, С. Нікішенко, В. Седньова та ін.

93. Кіктенко В. Школа Джозефа Нідема: філософія і методологія досліджень китайської науки і цивілізації : дис. ... д-ра філософських наук. Київ, 2013. 390 с.

94. Кіндратюк Б. Музична культура Західноукраїнської народної республіки. Науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис «Галичина», 2019, № 32. С. 125–142.

95. Кияновська Л. Галицька музична культура XX–XXI ст. Чернівці: Книги – XXI, 2007. 424 с.

96. Колодко С. А., Коломієць Н. В., Гончаренко О. М. та ін. Китайсько-український словник: 80000 слів. Київ, 2004.
97. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва : посіб. до курсу іст. та теорії вок. мистецтва. Харків : Промінь, 1995. 120 с.
98. Коломієць Н. Вербалізація ключових концептів ментальної сфери людини в китайській мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.13 / НАН України, Ін-т сходознавства ім. А. Ю. Кримського. Київ, 2014. 267 с.
99. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 284 с.
100. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві Музична україністика: сучасний вимір. Вип. 3. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. С. 1–20.
101. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство*. Вип. 9. Київ, 2009. С. 113–117.
102. Корній Л. П., Москаленко В. Г. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики). *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. № 1. Київ, 2008. С. 97–105.
103. Кравченко А. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія. Київ: НАККіМ, 2015. 216 с.
104. Кравченко А. І. Українська музична культура в контексті дослідження проблем культурологічної регіоніки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 4. Київ : НАККіМ, 2012. С. 139–143.
105. Кравченко А. І. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ – початок ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 4. Київ : НАККіМ, 2016. С. 90–94.
106. Кретов П. В., Кретова О. І. Постнеоконфуціанство і глобалізм: кореляція філософії та ідеології у сучасному Китаї. *Китаєзнавчі дослідження* : зб. наук. пр. № 2 / НАН України. Ін-т сходознавства ім. А.Ю. Кримського.

Українська асоціація китаєзнавців. Київський нац. економічний ун-т ім. В. Гетьмана. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 7–18.

107. Кресіна І. Етноси, етнічні групи, нації. Сучасна етнополітика : Сприяння поширенню толерантності у поліетнічному суспільстві / О. Майборода, Р. Чілачава, Т. Пилипенко та ін. Київ : Фонд «Європа ХХІ», 2002. 312 с.

108. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2001. 19 с.

109. Лігус О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації / О. М. Лігус, В. О. Лігус. *Молодий вчений*. № 1(2). 2018. С. 673–676.

110. Лігус О. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКІМ*. Вип. 35. Київ, 2016. С. 129–137.

111. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 223 с.

112. Лі Мін. Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця XVIII – першої половини ХХ ст. *Культура України*. № 61. Харків : ХДАК, 2018. С. 157–166.

113. Лі Мін. Семантика поняття «Юань» у китайському музичному мистецтві. *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 57. Харків : ХДАК, 2017. С. 92–100.

114. Лісова О. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної творчості: до проблеми виконавського розуміння : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2009. 20 с.

115. Лі Яньлун. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2021. 314 с.

116. Лозова О. Структура й семантика етнічної свідомості [Ел. ресурс]. Режим доступу: http://novyn.kpi.ua/2007_1/06_Lozova.pdf
117. Лошков Ю., Коновалова І. Репрезентація вокально-виконавської сфери у професійній діяльності акторів Харкова першої половини XIX століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 24 (1,2023). Дніпро : ГРАНІ, 2023. С. 284–300.
118. Литвиненко А. Історичні шляхи становлення регіоналістики в українській культурі й музикознавстві. *Студії мистецтвознавчі*, 2012. № 6. С. 7–14.
119. Литвиненко А. Полтавщина: музична культура (XIX – початок XX століття). Київ : Автограф, 2011. 184 с.
120. Литвинова О. Камерно-вокальний цикл як різновид жанру. *Музика*. № 5. Київ, 1979. С. 4–5.
121. Личковах В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури. Київ : Парапан, 2011. 196 с.
122. Личковах В. Етнокультурологія як різновид культурологічного дискурсу // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20-21 квітня 2017 р.* Харків : ХДАК, 2017. С. 157–161.
123. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи: автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 26.00.01. Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Київ, 2015. 28 с.
124. Лю І. Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальних творів китайських композиторів XX століття)
125. Лю І. Камерно-вокальні твори Інь Циня: тематика та стилістика жанру // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 48. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. С. 102–115.
126. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03.

Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 17 с.

127. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 20 с.

128. Ляшенко І. Народність і національна характеристика музики. Київ : Видво АН УРСР, 1957. 92 с.

129. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 268 с.

130. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.

131. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2004. 16 с.

132. Мадішева Т. Інтонаційно-фонетичний аспект вокального виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Вип. 9. / Харківський держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2002. С. 38–49.

133. Мадішева Т. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.02. Музичне мистецтво. Київ, 1994. 23 с.

134. Мадішева Т. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика : навч. посіб. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.

135. Мала енциклопедія етнодержавознавства / Римаренко Ю. та ін. Київ, 1999. С. 560–570.

136. Маркова О. Виконавський і композиторський принципи мислення як антитези екстатично-риторичного та композиційного творення музики. *Наук.*

вісник нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство. Вип. 69. Кн. 13. Київ, 2013. С. 6–14.

137. Мартинюк Т. Міждисциплінарні методологічні тенденції в українській музичній регіоніці. *Наук. вісник нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 129. Київ, 2020. С. 26–40.

138. Мартинюк Т. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX–XX століть. Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2003. 608 с.

139. Ментальність / Філософський словник соціальних термінів / упоряд. В. П. Андрущенко. Харків, 2002. С. 443–446.

140. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Муз. Україна, 1985. 80 с.

141. Микуланинець Л. Поняття «регіонознавство», «регіоналістика» та «регіоніка» у сучасному вітчизняному мистецтвознавстві. Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття : зб. матер. II Всеукр. наук.-прак. конф., Мукачеве, 14–15 бер., 2013 р. Мукачеве : МДУ, 2013. С. 148–150.

142. Михайлов В. Філософська традиція Китаю: людський вимір та вплив на сучасність : монографія. Київ, 2014.

143. Морфологія культури. Тезаурус. Харків. Право, 2007. 384 с.

144. Музиченко І. Проблема співвідношення понять «етнічна свідомість» та «національна свідомість». *Педагогіка і психологія*. № 4. Київ, 2016. С. 59–54.

145. Мурашкевич Є. Художньо-естетичний феномен поезії «4 травня» в китайській літературі початку XX століття : дис. ... канд., 2011. 250 с.

146. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 346 с.

147. Ніколаєва Л. До проблеми жанрового визначення творів для голосу з фортепіано. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. праць. Вип. 2. Київ ; Івано-Франківськ, 2008. С. 83–92.

148. Ніколаєва Л. «Вірш з музикою» як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах *Теоретичні та практичні питання культурології : Українське музикознавство на зламі століть*. Вип. 9. Мелітополь, 2002. С. 361–380.

149. Ніколаєва Л. Камерна вокально-інструментальна музика в аспекті проблем термінології. *Проблеми української термінології*. Львів : Національний університет «Львівська політехніка», 2006. № 559. С. 255–259.

150. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 10 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. С. 180–198.

151. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Харків : Факт, 2020.

152. Осадча В. Культуротворчий потенціал наслідування народнопісенних традицій Харківщини // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини : матеріали наук.-практ. конф., 23–24 червня 2017 року. Харків, 2017. С. 194–196.

153. Осадча В. Мелоритмічна варіантність і відчуття музичного часу у творенні типів наспівів слобожанського фольклору. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 24 (1,2023). Дніпро : ГРАНІ, 2023. С. 72–84.

154. Осадча В. Класифікація фольклорних традицій та вивчення народної пісенності Сходу України та Середньої Наддніпрянщини *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 21 (2). Дніпро : ГРАНІ, 2021. С. 109–122.

155. Осадча В. М. Мелоритмічна варіантність і відчуття музичного часу у творенні типів наспівів слобожанського фольклору *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 24 (1,2023). Дніпро : ГРАНІ, 2023. С. 72–84.

156. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової: 100 років. / Г. Принц та ін. Одеса : Астропринт, 2013. 312 с.

157. Оганезова-Григоренко О. Теорія і практика формування професійного менталітету вокалістів у процесі фахової підготовки. Одеса : Астропринт, 2011. 240 с.

158. Пан На. Європейська вокальна спадщина в педагогічній проєкції *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2010. № 7 (9). С. 83–90.
159. Павлишин С. Музика двадцятого століття : навч. посіб. Львів : БаК, 2005. 232 с.
160. Пойнар Л. Вербалізація ключових морально-етичних концептів конфуціанства у китайських фразеологізмах чен'юй : дис. ... канд. філологічних наук : 10.02.13 Філологія. Київ, 2014. 394 с.
161. Політична енциклопедія / Ю. Левенець, Ю. Шаповал. Київ, 2011. С. 492–493.
162. Поліщук Ю. Теоретичні виміри етнічної та національної ідентичності. *Наукові записки*. Вип. 2 (64). ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. Київ, 2018. С. 198–213.
163. Польська І. Музична регіоніка в сучасному дискурсі українського музикознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Вип. 60. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 74–80.
164. Польська І. Відзив офіційного опонента на дисертацію Ден Кайюаня «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика» : рукопис. Харків, 2018. 6 с. URL : <http://num.kharkiv.ua/share/pdf/Відгук%20Польської%20%20І.І.pdf>
165. Польська І. Життєвий шлях та творча діяльність І. С. Польського (до 95-річчя з дня народження митця). *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури*. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 66. С. 205–216.
166. Проблеми теорії ментальності / відп. ред. М. Попович. Київ : Наук. думка, 2006. 406 с.
167. Рафальський О. Поняття «національна меншина» в етнополітичному дослідженні. *Наукові записки*. Серія Політологія та етнологія. Вип. 8. Київ : ІПіЕНД, 1999. С. 177–178.
168. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоствердження й самопізнання музичної культури (перша третина ХХ століття). *Українське*

музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Вип. 28. Київ, 1998. С. 80–90.

169. Розенберг Р. Регіоніка як складова частина історії музики. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2000. С. 150–155.

170. Романюк І. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009.

171. Романюк Л., Черепанин М. Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія. Івано-Франківськ: Супрун В. П., 2016. 508 с.

172. Редя В. Тема «Схід-Захід» у сучасній українській музиці: пошук нових стильових синтезів // Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : матер. Всеукр. науково-практ. конф., част. 2. Київ, 2007. С. 320–324.

173. Савчук І. Інтертекстуальні зноски в трьох романсах на вірші китайських поетів. *Наук. вісник нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського*. Вип. 55 : Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. Київ, 2006. С. 123–130.

174. Самая Т. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 50–59.

175. Самойленко О. Наукові обриси сучасного українського музикознавства. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2010. Вип. 11. С. 38–45.

176. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.

177. Сидоренко Л. Тенденції розвитку камерних вокально-інструментальних жанрів у творчості композиторів України та Польщі останньої

третини ХХ – початку ХХІ століття (на матеріалі Львівської та Катовіцької шкіл) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 16 с.

178. Стахевич О. Г. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії ХVІІ–ХІХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ, 1993. 23 с.

179. Стахевич О. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посіб. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.

180. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки. Харків-Суми, 2002. 92 с.

181. Стахевич О. Традиції *bel canto* у німецькій вокальній школі ХІХ ст. *Вісник Харків. держ. акад. Культури*. Вип 6. Харків, 2001. С. 139–145.

182. Стахевич О., Зав'ялова О., Устименко-Косоріч О. Музичний театр Китаю та європейська опера: музикознавчий дискурс в аспекті синтезу мистецтв. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. № 4 (128), 2023. С. 247–258.

183. Степанов О. Про камерний спів. *Науково-методичні записки*. Т.2. Вип. 3. *Питання вокального мистецтва*. Київ : Мистецтво, 1964. С. 47–53.

184. Степико М. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз) / НАН України. Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди. Київ : Знання, 1998. 250 с.

185. Сун Жуйлун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвозн. 26.00.01. Теорія та історія культури / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 200 с.

186. Сунь Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю. *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3. 2007. С. 87–91.

187. Сун Яньін. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенко, 2018. 18 с.

188. Сун Яньїн. Музична освіта в Китайській Народній Республіці в другій половині ХХ ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 32. Львів, 2014. С. 72–80.
189. Сун Яньїн. Сучасні співаки Китаю у міжнародних конкурсах вокалістів України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. №1. Тернопіль, 2013. С. 70–75.
190. Сумарокова В. Регіоналіка як інструмент дослідження української віолончельної школи. *Музичне виконавство*. Книга сьома. *Наук. вісник національної муз. академії України ім. П.І. Чайковського*. Вип. 18. Київ : «Кий», 2001. С. 84–99
191. Сумченко І. Особливості розуміння справедливості в китайській філософії. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Філософія. Вип. 14. 2013. С. 70–75.
192. Схід і діалог цивілізацій : зб. наук. статей / Упор. О.Д. Василюк, Н. М. Зуб. Київ : Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАНУ, 2012. 436 с.
193. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. Вип. 5. Київ, 2019. С. 188–195.
194. Тарапата-Більченко Л. Вища музична освіта України: виклики та стимули китайської освітньої міграції. *Вища освіта України*. Вип. 4. Київ, 2018. С. 62–68.
195. Тарапата-Більченко Л. Філософія музики. Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. 176 с.
196. Тарасова О. Національно-ментальні детермінанти музичної творчості. *Культура і сучасність*. № 1. Київ, 2015. С. 169–175.
197. Тоцька Л. Вокально-виконавський стиль «bel canto»: історико-теоретичний аспект. *Наукові записки* [Національного педагогічного ун-ту ім. М. П. Драгоманова]. Вип. 107. Київ, 2012. С. 208–217.
198. Тишко С. Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 33 с.

199. Уманець О. Глокалізація. Соціологія права: енциклопедичний словник / уклад. : Л.М. Герасіна, О.Ю. Панфілов, В.Л. Погрібна та ін.; за ред. М.П. Требіна. Харків : Право, 2020. С. 186–188.

200. Устименко-Косоріч О., Зав'ялова О., Стахевич О. Сценічно-вокальне мистецтво та цикли фортепіанних мініатюр в Україні та Китаї у ХХ – початку ХХ століття: порівняльно-стильовий аналіз. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2022. № 5 (119). С. 248-257.

201. У Хунюань. Китайська художня пісня: історія та теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 18 с.

202. Усик А. Вчення Конфуція та конфуціанство в контексті китайської філософської традиції (етико-соціальний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. Наук : 09.00.05 / Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ, 1999. 16 с.

203. Фань Чженьсюань. Основні тенденції розвитку музичної освіти Китаю: поєднання традицій та інновацій. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*. Вип. 48. Київ, 2017. С. 121–134.

204. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2005. 19 с.

205. Фока М. В. Поетика підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу : дис. ... д-ра філол. наук. 10.01.05. Порівняльне літературознавство ; 10.01.06. Теорія літератури / Центральноукраїнський держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2018. 544 с.

206. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 178 с.

207. Хань Кай. Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний

аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2017.

208. Харандюк Н. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 19 с.

209. Харандюк Н. До питання типології діалогів у камерно-вокальній музиці (на прикладі романсів С. Рахманінова). *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. В. Нежданової*. Вип. 5. Одеса : Друкарський дім, 2004. С. 412–421.

210. Харандюк Н. Особливості перекладу вокальних текстів діалогічної будови у світлі виконавських проблем. *Науковий вісник нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : Виконавське музикознавство : зб. наук. статей*. Вип. 58, кн. 12. Київ, 2006. С. 221–229.

211. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.

212. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 16 с.

213. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: діалог культур : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2010. 18 с.

214. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.

215. Цебрій І. Історія та теорія італійської вокальної школи. Старобільськ : Формат+. 2021.

216. Цзен Тао. Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 250 с.

217. Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 199 с.
218. Цинь Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.
219. Цурканенко І. В., Ван Сіге Національна вокальна традиція як актуальний об'єкт музикознавчого дослідження. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. XXVII. С. 7–23.
220. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
221. Черепанін М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.). Київ : Вежа, 1997. 324 с.
222. Чжао Жун. Феномен ідіостилю в еволюції фортепіанно-виконавського мислення : дис. ... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво. Одеська нац. музична академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2023. 199 с.
223. Чжан Сяохао. Художньо-стильові принципи тенорового співу в оперному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеса, 2007. 15 с.
224. Чжау Лі. Гуманістичні основи підготовки майбутніх співаків з КНР в системі української музичної освіти. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. Вип. 12. Київ, 2015. С. 302–309.
225. Чжоу Ї. Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Вип. ХХІ. Харків : ХНУМ, 2020. С. 137–149.
226. Чжоу Ї. «Вокальний стиль» у західноєвропейському та китайському мистецтвознавстві: порівняльний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 57. Харків : ХНУМ, 2020. С. 286–296.

227. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 205 с.
228. Чжоу Ї. Презентація образу Батьківщини у творчості сучасних китайських вокалістів. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Вип. ХІХ–ХХ. Харків : ХНУМ, 2020. С. 285–297.
229. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.
230. Шамшур М. Національно-культурна обумовленість мовного менталітету китайського етносу. Проблеми семантики, прагматики та конітивної лінгвістики. Вип. 20. Київ, 2011. С. 568–575.
231. Шевченко Л. Диз'юнкційна єдність фортепіанної парадигматики Європи й України в різноманітні регіональних складових // *Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів* : монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2023. С. 9–35.
232. Шейко В.М., Гаврюшенко О.А., Кравченко О. В. Історія художньої культури: Візантія. Арабо-мусульманський світ. Китай. Японія : підручник для студ. вузів мист. і культури. Харків. : ХДАК, 2001. 181 с.
233. Шейко В.М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.) В 2-х т. Т. 2. Харків : Основа, 2001. 400 с.
234. Шейко В. Культурологічні аспекти компаративістики та діалогу культур: стан і перспективи. *Культурологічна думка*. Т.2, №1, 2010. С.14–23.
235. Шейко В. М., Богуцький Ю.П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст. : монографія. Київ : Генеза, 2005. 592 с.
236. Шекера Я. Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII–X ст.) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006. 250 с.

237. Шпарик О. М. Педагогічні ідеї Конфуція у культурно-історичному вимірі: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / НАПН України, Ін-т педагогіки. Київ, 2012. 18 с.
238. Шульгіна В., Кравченко А. Теоретико-методологічні аспекти культурологічної регіоніки. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Вип. 16. Ч. 1. Львів, 2015. С. 3–11.
239. Шуляр О. Історія вокального мистецтва, Ч. I. Івано-Франківськ: Видавництво «Плай» ПНУ ім. В. Стефаника, 2010.
240. Шуляр О. Історія вокального мистецтва, Ч. II. Івано-Франківськ : Видавництво «Плай» ПНУ ім. В. Стефаника, 2012.
241. Щепакін В. М. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини ХІХ – початку ХХ століть: європейські виміри : монографія. Харків: ФОП Панов А. М., 2017. 479 с.
242. Щербакова Н. Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2009. 18 с.
243. Естетика : навч. посіб. / за ред. Л. В. Анучиної, В. М. Пивоварова, О. В. Уманець. Вид. 2-ге, випр. та допов. Харків : Право, 2022. 284 с.
244. Юдкін І. Загальні та специфічні методики етномистецтвознавчого аналізу культури. *Українська художня культура : навч. посіб.* Київ : Либідь, 1996. С. 93–110.
245. Юдкін І. Проблема «Схід – Захід» у дослідженні музичної культури: спроба визначення. *Проблеми музичної культури*. Київ, 1989. Вип. 2. С. 40-51.
246. Юдкін-Ріпун І. Семантика та статистика: організація тексту в культурі ХХ століття. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Вип. 2. Київ, 2002. С. 86–91.
247. Яо Ямін. Вокально-педагогічна освіта Китаю та її значення для самоорганізації навчального простору китайських студентів. *Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. Івана Франка. Педагогічні науки*. Вип. 1. Житомир, 2017. (87). С. 173–177.

248. A Hudamu. The art of bel canto in the artistic space of the Inner Mongolia. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2020. № 1. С. 31–35.
249. Czekanowska A. Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka. Warszawa, 1970.
250. Ching-Chih Liu. A Critical History of New Music in China. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, 2010. 366 p.
251. Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1982. 380 p.
252. Dahlhaus C. Musikaesthetik. Koln, 1976. 320 p.
253. DeVore K. & Cookman S. The Voice Book: Caring For, Protecting, and Improving Your Voice. Chicago Review press / K. DeVore & S. Cookman. – Chicago, Illinois. 2009. – 226 p.
254. Dong Weisong. Issues and Classification Method of Traditional Chinese Music and Music Science. *Musicology in China* 2., 1988. Pp. 57-67.
255. Elliott M. Singing in Style : A Guide to Vocal Performance Practices / M. Elliott. – New a Haven & London : Yale University Press, 2006. 362 p.
256. Emmons S. Power performance for singers : transcending the barriers. New York : Oxford University Press, 1998. 320 p.
257. Govorukhina N., Smyrnova T., Polska I., Sukhlenko I., Savelieva G. Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education // *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2021. Iss. 66. № 2. Pp. 49–67.
258. Hemsley T. Singing and imagination: a human approach to a great musical tradition. New York : Oxford University Press, 1998. 205 p.
259. Hopkins J. Britannica Concise Encyclopedia. Chicago : Encyclopaedia Britannica, 2012. 320 p.
260. Inner Mongolia Autonomous Region
<https://www.britannica.com/place/Lake-Hulun>].
261. Jin Jie. Chinese music Echos in Ancient and Modern Times. Translated by Wang Li and Li Rong. Beijing: China Intercontinental Press, 2010. 152 p.

262. Jin Jie. Chinese Music (Introductions to Chinese Culture). URL :https://books.google.com/books?redir_esc
263. Lamperti G. Vocal Wisdom. New York : Taplinger, 1957. 146 p.
264. Levis J. Foundations of Chinese musical art. New York: Paragon, 1963. 233 p.
265. Lee Yuan-Yuan, Shen Sinyan. Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series), Chinese Music Society of North America, 1999.
266. Lissa Z. O tzw. rozumieniu muzyki // Nowe szkice z estetyki muzycznej. Krakow, 1975. S. 26–52.
267. Lobova O., Ustymenko-Kosorich J., Zavialova O., Stakhevych O. Professional Performance and Methodological Training of Future Musical Art Teachers: A Theoretical Approach. *Journal of History Culture and Art Research* (ISSN: 2147-0626). Vol. 9, No. 4, December 2020. P. 37-46.
268. Lihui Yang, Deming An. Handbook of Chinese Mythology. Oxford University Press, 2008. 109 p.
269. Locke Ralph P. Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge University Press, 2009. 421 p.
270. Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice; ed. By Irène Deliégeand Geraint A. Wiggins. Psychology Press, 2006. 427 p.
271. Meyer L. Style and Music: Theory, History and Ideology. London : The University of Chicago Press, 1996. 376 p.
272. Morrison C. The Role of Folk Song in Identity Process. Columbia University, 2003, pp. 13–20.
273. Nettl B. Theory and method in ethnomusikology. Glencoe, 1964. T. 1. 306 P.
274. Needham J. Time and history in China and the West // Leonardo: International Journal of the Contemporary Artist. 1977. № 10 (3)].
275. Osadcha V. Historical types of folklore thinking in the lyrical songs of Sloboda Ukraine // Вісник КНУККіМ. Серія Культура і мистецтво в сучасному світі : зб. наук. статей. Вип. 24. Київ : КНУКіМ, 2023. С. 196–203.

276. Pikken L. China. The Music of Far Eastern Asia. London: Egon Wellesz, 1957. B.1: Ancient and Oriental Music. In *The New Oxford History of Music*. P. 83–134.
277. Professional music art: the process of comprehension // Discursive practices of the interpretation of culture and art in the early xxi century /A.A. Genkin, M.P. Kalashnyk, Yu. I. Loshkov, T.S. Ovcharenko, A.P. Ovchynnikova, T.I. Uvarova. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. 151 p. P. 42 –61.
278. Romanucci-Ross L. Ethnic Identity. Creation, Conflict and Accommodation / Ed. Romanucci-Ross L., De Vos G. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 1996. 402 p
279. Ramadani I. Music, culture and identity. *Academic Journal of Business, Administration, Law and Social Sciences*. Vienna, 2017. Vol. 3. № 1, pp. 248–253.
280. Sandford S. A Comparison of French and Italian Singing in the Seventeenth Century // *Journal of Seventeenth Century Music (University of Illinois)* : [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.sscm-jscm.org/>
281. Singing her love for the Prairie [Електронний ресурс]. Реж. доступу: <http://www.womenofchina.cn/womenofchina/html1/people/Inspiring/14/8205-1.htm> (дата звернення 15. 10. 2019). Назва з екрану.
282. Stark James A. *Bel Canto: a History of Vocal Pedagogy* [Reprinted in paperback 2003]. Toronto: University of Toronto Press, 1999. 327 p.
283. Sweet W. Philosophy, culture and the future of tradition // *Dialogue between Christian philosophy and Chinese culture: Chinese Philosophical Studies, XVII* / ed by P. Ting, M. Gao, B. Li. Taipei : Fu Jen University, 2002. Pp. 54–69.
284. Wetzel R. *The Globalization of Music in History*. UK by Routledge, 2013. 1098 p.
285. Wierszyłowski J. *Psychologia muzyki*. Warszawa : PWN, 1979. 380 s.
286. Winchester B. *Vocal chamber music: a performer's guide* : 2nd ed. New York, 2008. 257 p.
287. Yang Hon-Lun. *China and the West : music, representation, and reception*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2017. 330 p.

288. Zaverukha, O., Cherneta, T. Historical genesis of choral writing in Western European music. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 7 (2). 2020. Pp. 203–216.

289. 安谦“中国蒙古歌曲”。北京：“国家音乐出版社”，1979年，第312页 (Ань Циань. Китайсько-монгольські пісні. Пекін : Народне музичне видавництво, 1979. 312 с.)

290. 阿拉泰. 草原放歌 飘向远方:李世相声乐作品专集《草原风》简评,草原歌声, 2013年. 第53页 (Алтай. Лугові пісні, що плінуть вдаль : стислий коментар до збірок вокальних творів Лі Шисяна «Вітер степів. Вибрані твори». Степовий спів, 2013. 53 с.).

291. 蔡佳.李世相草原风格声乐作品艺术特色研究.内蒙古大学硕士学位论文, 2017. 第8页起 (Цай Цзя. Дослідження художніх особливостей вокально-музичних творів Лі Шисяна у степовому стилі: магістерська дис. / Університет Внутрішньої Монголії, 2017. 8 с.)

292. 包·达尔汗, 乌云陶丽 蒙古长调 浙江人民出版社.出版时间, 2007年. 第17–第 58 页 (Бао Далхан, Уюнь Таолі. Монгольська тривала мелодія. Ханчжоу : Народний видавничий дім Чжецзян, 2007. С. 17–58).

293. 包铁良. 图瓦. 蒙古呼麦演唱艺术论析. 乐府新声:沈阳音乐学院学报, 2008年第4期. 203–209页 (Бао Тялян. Про співоче мистецтво тувінського і монгольського хумай Юефу Сіньшен. Вип 4, 2008. С.203–209).

294. 包玉柱. 蒙古族传统音乐在高校音乐教育中的传承实践 /包玉柱—河北. 教学 实践研究, 2015 年 3. 第 210 – 第 211 页 (Бао Юйчжу. Наслідування та збереження монгольської традиційної музики у вищій художній освіті. Хубей : Навч.-дослідн. практика, 2015. С. 210–211).

295. 宝辉 刘建昌, 关于唐代佛教音乐的研究/宝 辉刘建昌—北京, 民族音乐研究, 2003 年 3, 第 54 页 (Баохуей, Лю Цзяньчан. Уотайська буддійська музика династії Тан. *Дослідження етнічної музики*. № 3. Пекін, 2003. 54 с.).

296. 叶博贺. 中国音乐史. 第一册. 北京:文化, 1922. 245 页. (Бо Хе. Історія китайської музики. Т. 1 Пекін : Культура, 1922. 245 с.)..

297. 博特乐图, 当代蒙古族音乐文化的多元结构及其处境, 内蒙古大学艺术学院学报 2010年, 第91–97页 (Боте Лету. Плюралістична структура і положення сучасної монгольської музичної культури. Журнал Художнього коледжу Університета Внутрішньої Монголії. Вип. 7, 2010. С. 91–97).

298. 黑云毕力格 白拉杜格其 (编辑), 关于蒙古历史的文/ 黑云毕力格 白拉杜格其—呼和浩特, 内蒙古人民出版社, 2007 年.第 345 页–第 366 页 (Бі Ліге, Бай Ладу Гекі. Нарис історії Монголії. Хух-Хото : Народний видавничий дім Внутрішньої Монголії, 2007. С. 345–366).

299. 王献彩. 谈赵元任声乐作品的艺术特色 / 中国音乐学. 1996. № 1. 页 136–139. (Ван. Особливості вокальних творів Чжао Юаньчженя. *Китайське музикознавство*. Вип. 1, 1996. С. 136–139).

300. 王邦雄, 杨祖汉. 中国哲学史. 台北 : 空中大学出版社, 1995. 759 页 (Ван Бан Сін, Ян Ханцзу. Історія китайської філософії. Тайбей : Эйр Юніверсіті Прес, 1995. 759 с.).

301. 王文利. 20世纪上半叶中国艺术歌曲钢琴声部的现代技法因素研究 / 武汉音乐学院学报. 2006. № 2. 页 48 - 54. (Ван Веньлі. Дослідження сучасної техніки виконання фортепіанних партій у китайських художніх піснях першої половини ХХ століття / Вісник консерваторії Ухань. 2006. Вип. 2. С. 48–54.).

302. 王光祈. 中国音乐史. 台北 : 中华书局, 1956. 382 页. (Ван Гуанзінь. Історія китайської музики. Тайбей : Книжкова палата Чжон Хуа, 1956. 382 с.)

303. 王丹.多元文化视角下的少数民族地区音乐教育以内蒙古地区高师音乐教育为例/王 丹—呼和浩特.内蒙古师范大学, 2008 年.第 74 页 (Ван Дан. Музична освіта у районах проживання етнічних меншин з точки зору мультикультуралізму: на прикладі музичної освіти у Внутрішній Монголії. ХухХото : Університет Внутрішньої Монголії, 2008. 74 с.).

304. 王大燕. 艺术歌曲概论. 上海音乐出版社出版, 2009. 68页. (Ван Даянь. Вступ до художніх пісень. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 2009. 68 с.).

305. 王磊. 中国民族室内乐的教学与探索 / 音乐教室. 2014. 页44–47. (Ванг Лей. Навчання та дослідження китайської національної камерної музики. Музичний клас. 2014. С. 44–47.).

306. 王蕾. 李世相声乐作品艺术特点及演唱诠释. 硕士论文 内蒙古大学, 2020年. 第3页起 (Ван Лей. Художні особливості та співоча інтерпретація вокальних творів Лі Шисяна : магістерська дисертація / Університет Внутрішньої Монголії. Хух-Хото, 2020. С. 3.

307. 王琳娜, 内蒙古高校民族声乐教学 现状及对策研究——以呼伦贝尔学院为例/王琳娜—呼伦贝尔, 呼伦贝尔学院, 2016年, 第4页–第6页 (Ван Лінъ. Аналіз сучасного стану національної вокальної музичної освіти у коледжах та університетах Внутрішньої Монголії (на прикладі коледжу Хулунбуір). Хулунбуір : Коледж Хулунбуір, 2016. С. 4–6).

308. 王丽婧. 浅析如何推动具有地方特色的内蒙古 普通高校公共音乐教育发展/王丽婧—佳木斯. 佳木斯教育学院学报, 2011年. 第96页 (Ван Ліцзин. Як сприяти розвитку загальної музичної освіти в внутрішньомонгольських коледжах та університетах. Цзямуся : видавництво педагогічного коледжу Цзямуся, 2011. 96 с.).

309. 王鑫磊, 蒙古族风格创作歌曲的演唱表现 以李世相《草原风》创作歌曲选为例, 硕士论文, 内蒙古大学, 2015年. 第七页起 (Ван Сінълей. Вокальне виконання пісень у монгольському стилі на матеріалі збірки «Степовий стиль. Вибрані пісні Лі Шисяна». Університет національностей Внутрішньої Монголії. Хух-Хото, 2015. 7 с.).

310. 王翔. 王真声乐教学初探/ 西安音乐学院, 2012年. 第2页起 (Ван Сян. Попереднє дослідження викладання вокальної музики Ван Чженя. Сіаньська музична консерваторія, 2012. С. 2).

311. 王菲. 中国艺术歌曲题材中女性形象的历史变迁. 四川师范大学, 2010. 58 页. (Ван Фей. Динаміка змін в уявленні жіночих образів у китайських художніх піснях : пед. ун-т провінції Сичуань, 2010. 58 с.).
312. 王慧琴. 中国艺术歌曲美学特初探 / 兰州大学学报. 2009. № 1. 页 117–120. (Ван Хуіцинь. Первинний аналіз естетичних властивостей китайських художніх пісень. *Вісник університету Ланчжоу*. Вип. 1, 2009. С. 117–120).
313. 王晨. 20世纪上半叶中国艺术歌曲钢琴伴奏研究 / 沈阳音乐学院学报. 2014. № 3. 页 193–197. (Ван Чень. Дослідження супроводу у китайських художніх піснях першої половини ХХ ст. / *Вісник консерваторії Шенян*. Вип. 3, 2014. С. 193–197.).
314. 王世让. 20世纪20-40年代中国艺术歌曲创作综述. 西南师范大学, 2003. 54 页 (Ван Шичжан. Загальна характеристика китайських художніх пісень 1920-х – 1040-х років ХХ століття : Південно-західний педагогічний університет, 2003. 54 с.).
315. 中国近现代音乐史. 北京 : 人民音乐出版社, 2012. 372页. (Ван Юхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін : Народна музика, 2012. 372 с.).
316. 汪毓和. 中国近代音乐家评传. (上册). 北京 : 文化艺术, 1992. 89 页 (Ван Юхе Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 1. Пекін : Література та мистецтво, 1992. 89 с.).
317. 汪毓和. 中国近代音乐家评传. (下册). 北京 : 文化艺术, 1992. 216 页. (Ван Юхе. Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 2. Пекін : Література та мистецтво, 1992. 216 с.).
318. 王阳. 舒伯特和黄自艺术歌曲比较 // 北方音乐. 2010. № 10. 页30–31. (Ван Ян. Порівняння художніх пісень Ф. Шуберта та Хуан Цзи. *Музика Півночі*. № 10, 2010. С. 20–31).
319. 汪艳霞. 试论黄自艺术歌曲的民族性 // 北方音乐. 2011. № 4. 页 91–92. (Ван Янься. Розгляд фольклорної специфіки художніх пісень Хуан Цзи. *Музика Півночі*. Вип. 24, 2011. С. 91–92)

320. 王耀华, 世界民族音乐概论, 上海音乐出版社, 1998年, 第 15页
(Ван Яохуа. Вступ у світову національну музику. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 1998. 15 с.).

321. 魏丹娇. 中国声乐作品的歌唱语言// 大家. 2010年. 第6期. 第26-27页.(Вей Дань Цзяо. Вокальне мовлення у китайському вокальному творі // Майстер. 2010. № 6. С. 26–27.)

322. 中国大百科全书总编辑 : 委员会. № 27. 音乐 舞蹈. 北京 : 中国大百科全书出版社, 1989. 1040 页 (Велика китайська енциклопедія : багатотомне видання. Т. 27. Музика і танець. Пекін : Китайське енциклопедичне видавництво, 1989. 1040 с.).

323. 翁晓宇.试论谭小麟艺术歌曲的风格特征//福建论坛·人文社会科学版. 2008. № 2. 页 90–93. (Вен Сяо Нін. Особливості художньої пісні Тань Сяо Ліня // Гуманітарна спілка Фуцзіена. 2008. Вип. 2. С. 90–93).

324. 吴昊,改革开放以来中国学校美声教育发展研究,硕士学位论文, 华中师范大学 2012年, 第5页起 (Ву Ву. Дослідження розвитку освіти вел canto у китайських школах періоду реформ та відкритості. Huazhong Normal University, 2012. С. 5.

325. 吴颖, 内蒙古高等师范院校在声乐教学中运用蒙古族歌曲的思考/吴颖—呼和浩特, 内蒙古师范大学, 2010 年, 第 8 页 (Ву Ін. Роздуми про використання монгольських пісень у викладенні вокальної музики у вищих навчальних закладах Внутрішньої Монголії. Хух-Хото : Університет Внутрішньої Монголії, 2010. 8 с.).

326. 高娃. 内蒙古自治区早期院校专业声乐教育探究 (1954–1966). 硕士学位论文. 内蒙古师范大学, 2010年, 第3页起 (Гао Ва. Дослідження професійної вокальної музичної освіти у перших коледжах автономного району Внутрішня Монголія (1954–1966). Університет Внутрішньої Монголії. Хух-Хото, 2010. 3 с.).

327. 郭德纲, 论少数民族音乐文化传承与内蒙古高校音乐教育/北京, 《中国音乐》出版社 2010 年, 第 261–第266 页 (Го Деган. Наслідування музичної

культури в Університеті Внутрішньої Монголії та музична освіта національних меншин. Пекін : «Музика Китаю», 2010. С. 261–266).

328. 郭健民,赵世兰.六十年來中國民族声乐艺术“土”“洋”关系的微妙变化, 黄钟. 武汉音乐学院, 2004年. 第21—27页. (Го Цзяньмін, Чжао Шилань. Деякі зміни у взаємовідносинах «свого» і «чужого» у китайському національному вокальному мистецтві за останні 60 років. *Журнал Уханьської консерваторії*. № 2. Хуан Чжун, 2004. С 21–27)

329. 巩琳.20世纪20–40年代中国艺术歌曲发展概况及演唱研究. 哈尔滨 : 哈尔滨师范大学, 2013. 56 页. (Гун Лін. Загальний огляд і дослідження вокально-виконавської репрезентації китайських художніх пісень у 20–40-х рр. ХХ століття / Харбінський педагогічний університет. Харбин, 2013. 56 с.).

330. 龚欣.中国20世纪20–40年代古诗词艺术歌曲的创作特点及演唱技巧研究. 湖南师范大学, 2013. 65 页. (Гун Сін. Дослідження художніх особливостей і практики вокального виконання художніх пісень на стародавні поетичні тексти в Китаї у 20–40-ті роки ХХ століття. Педагогічний університет провінції Хуннань, 2013. 65 с.).

331. 管谨义, 西方音乐史, 人民音乐出版社, 2005年, 第 42页 (Гуань Цзиньї. Історія західного вокального мистецтва. Пекін : Народне музичне видавництво, 2005. 42 с.)

332. 邓维.20世纪20-30年代中国艺术歌曲及其演唱研究. 南师范大学, 2011.65 页. (Ден Вей. Дослідження виконавських особливостей китайських художніх пісень у 20–30-х роках ХХ століття. Педагогічний університет провінції Хуннань, 2011. 65 с.)

333. 邓开元.声乐分谱与钢琴分谱在中国作曲家室内乐声乐中相互作用的关系 //北方音乐.哈尔滨, 2017年. 第331期. 页 49–50. (Ден Кайюань. Принципи взаємодії вокальної та фортепіанної партій у камерно-вокальній музиці китайських композиторів. *Північна Музика*. Харбін, 2017. Вип. 331. С. 49–50).

334. 金世玉, 论民间音乐传承史研究的必要性/金世玉—哈尔滨, 北方音乐 3 第 2013.123 页 (Джин Шию. Про необхідність вивчення історії народної музики. *Північна музика*, № 3. Харбин, 2013. 123 с.).
335. 乔娜, 构建多元文化下的内蒙古普通高校音乐教育/赤峰, 赤峰学院校报, 2010 年, 第 174 页-第 175 页 (Джо На. Музична освіта у Внутрішній Монголії в умовах мультикультуралізму. Чифен : Видавництво коледжу Чифен, 2010. С. 174–175).
336. 杜海燕. 川剧高腔唱法与民族唱法比较 // 作家. 2014年.第2期. 第 179–180页. (Ду Хай Янь. Порівняння вокальної манери сичуаньської опери *гао цян* та китайської народної манери співу. *Письменник*. № 2, 2014. С. 179–180).
337. 杜亚雄 刘建华. 尤加民族西方民歌与相关民歌的比较研究/杜亚雄 刘建华—北京. 中国音乐, 2010. 11 第. 89 页 (Ду Яксіон. Дослідження народних пісень національності югу. *Китайська музика*. № 11. Пекін, 2010. 89 с.).
338. 杜亚雄.《中国少数民族音乐概论》.上海音乐出版社, 2002年.第 58页 (Ду Ясюн. Короткий курс музики китайських меншин. Шанхай : Музична преса Шанхайської консерваторії, 2014. 58 с.).
339. 段泽兴.我心目中的草原乐派.草原歌声.内蒙古文联, 2014年. 第 60–61页 (Дуань Цзесин. Роздуми про степову музичну школу. *Пісні степів*. Вип. 3. 2014. С. 60–61).
340. 懂小明.“西北风”是怎样形成的 // 天津音乐学院学报.2013年.第3期. 第 26–38页 (Дун Сяо Мін. Як сформувався «північно-західний стиль» // Вісник Тяньцзінської консерваторії. 2013. № 3. С. 26–38).
341. 康伟. 试论跨界音乐的发展 //时代文学.2009年.第4期. 第 134–135页. (Кан Вей. Роздуми про класичний кросовер. *Сучасна література*. 2009. № 4. С. 134–135).
342. 吴光明. 美学 // 中国哲学百科全书. 纽约 ; 伦敦 : Routledge, 2003. 215 (КуанМін Ву. Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк, Лондон : Routledge, 2003. 215 с.)

343. 李丽. 阿拉腾奥勒声乐作品的创作风格与演唱分析. 硕士学位论文. 内蒙古师范大学, 2005年. 第2页起 (Лі Лі. Стил ь вокальної музики Алатенг Оле і аналіз співу : магістерська дис. Університет Внутрішньої Монголії, 2005)
344. 林琳. “中国风”歌曲分析 // 南京师范大学学报. 2010年. 第2期. 第89–92页. (Лін ь Лін ь. Дослідження пісень, написаних у «китайському стилі» // Вісник Нанкінського педагогічного університету. 2010. № 2. С. 89–92)
345. 李枚. 维吾尔族与阿拉伯木卡姆音乐中同名调之结构比较 // 中央音乐学院学报. 2007年. 第2期. 第 73–82页. (Лі Мей. Порівняння ладів уйгурської та арабської музики // Журнал Центральної музичної консерваторії. 2007. № 2. С. 73–82).
346. 李妮娜. 中国传统声乐语音理论视野下当代美声教学研究. 硕士学位论文. 内蒙古大学, 2013年. 第五页起. (Лі Ні На. Дослідження сучасного викладання вел сано з точки зору традиційної китайської теорії вокальної музики. Університет Внутрішньої Монголії. Хух-Хото, 2013).
347. 李兴武. 草原乐派之我见. 人民音乐, 2012年. 第41—43页 (Лі Сінву. Мій погляд на музичну школу степів. *Народна музика*, 2012. С. 41–43).
348. 李晓贰. 民族声乐演唱艺术. 湖南文艺出版社 出版年, 2001. 页数–418. (Лі Сяоер. Національне мистецтво вокального співу. Чанша : Видавництво літератури і мистецтва. Хунань, 2001. 418 с.).
349. 李焕之. 当代中国音乐. 北京:当代中国,1997. 189 页. (Лі Хуанчжі. Сучасна китайська музика. Пекін : Сучасний Китай. 1997. 189 с.).
350. 李静. 中国早期艺术歌曲对专业声乐教学的影响. 华东师范大学, 2013. 46 页. (Лі Цзин. Вплив китайських художніх пісень на професійне викладання вокалу. Педагогічний університет Східного Китаю, 2013. 46 с.).
351. 李静. 浅谈几首黄自的艺术歌曲 // 山东艺术学院学报. 2012. № 4. 页 50–51. (Лі Цзинь. Аналіз деяких художніх пісень Хуан Цзи // Вісник інституту мистецтв Шандуна. Вип. 4, 2012. С. 50–51.).

352. 李翠萍. 20世纪中国古诗词艺术歌曲的美学意蕴. 四川师范大学, 2010. 65 页 (Лі Цуйпін. Прихований естетичний сенс китайських художніх пісень ХХ ст. на стародавні тексти. Педагогічний університет провінції Січуань, 2010. 65 с.).
353. 李建军. 蒙古长调:流淌在生命里的歌. 《音乐生活》, 2006 年第 22 – 33页 (Лі Шаньцзюнь. Монгольська тривала мелодія-песня, що йде з життя. *Музичне життя*. № 7, 2006. С. 22–33)
354. 李善君. 浅谈德德玛演唱风格. 内蒙古大学艺术学院学报, 2008年. 第 89–91页 (Лі Шаньцзюнь. Про співочий стиль Дедемар. *Журнал художнього коледжу Університету Внутрішньої Монголії*. № 4. Хух-Хото, 2008. С. 89–91).
355. 李世相. 蒙古族长调民歌旋律的拖腔体特性探析. 中国音乐, 2007年. 第 225–228页 (Лі Шисян. Аналіз ладових особливостей мелосу протяжних монгольських народних пісень. *Китайська музика*. Вип. 1, 2007. С. 225–228).
356. 李世相. 蒙古族长调民歌概论. 内蒙古人民出版社, 2004. 第 58 – 92页 (Лі Шисян. Вступ до монгольських народних пісень з тривалими мелодіями. Хух-Хото : Видавництво Внутрішньої Монголії, 2004. С. 58–92).
357. 李世相. 草原风·李世相创作歌曲选. 内蒙古大学出版社, 2013年. 第3页 (Лі Шисян. Вітер степів. Вибрані пісні степового стилю Лі Шисяна. Хух-Хото : Видавництво Університету Внутрішньої Монголії, 2013).
358. 李世相. 蒙古族短调民歌研究. 内蒙古人民出版社, 2017.第23–190页 (Лі Шисян. Дослідження монгольських народних пісень з коротким мелосом. Хух-Хото : Народне видавництво Внутрішньої Монголії, 2017. С.23–190).
359. 李世相. 歌曲伴奏写作技法. 内蒙古大学出版社, 2006年. 第10页 (Лі Шисян. Техніка ствоєння акомпанементу до пісень. Хух-Хото : Видавництво Університету Внутрішньої Монголії, 2006. С. 10).
360. 李世相. 从五十年积淀中看音乐学科的发展 - 内蒙古大学艺术学院50周年校庆活动感言. 内蒙古大学艺术学院学报, 2007年. 第 24–32页 (Лі Шисян. Осягнення розвитку музичної науки на основі п'ятидесятилітнього досвіду – роздуми до 50-річчя Інституту мистецтв

Університета李姝. 对科尔沁草原蒙古族歌唱艺术的探讨. 白城师范学院学报, 2007年. 第 71–73页 (Лі Шу. Обговорення монгольського співочого мистецтва степового району Керкин. *Байшенський педагогічний коледж*. № 5, 2007. С. 71–73).

361. Внутрішньої Монголії. Хух-Хото : Видавництво *Університету Внутрішньої Монголії*, 2007. С. 24–32).

362. 李世相. 草原在他优美的旋律中延伸"阿拉腾奥勒音乐创作50周年学术研讨会"后记. 人民音乐, 2008年. 第 38–40页 (Лі Шисян. Степ поширюється у витонченій мелодії-постскриптумі. Симпозиум до 50-річчя створення музики Алатен Оле. Народна музика, 2008. С. 38–40).

363. 李树榕."文化认同"与"草原歌曲". 内蒙古师范大学学报, 2008年. 第 129–133页 (Лі Шужун. Культурна самобутність та «степові пісні». *Журнал Університету Внутрішньої Монголії*. Вип. 2, 2008. С. 129 –133).

364. 李永凤、付凤玉、德力琪琪格; 蒙古族音乐中的文化基因研究/内蒙古艺术学院学报, 呼和浩特. 2008年; 第 86 页–第 91 页 (Лі Юнфен, Фу Фенью, Делі Кікіг. Фундаментальні дослідження музики в монгольській культурі. *Журнал академії мистецтв Внутрішньої Монголії*. Хух-Хото, 2018 С. 86–91).

365. 李彦娜, 蒙古族传统音乐高校传承机制的建构/呼和浩特, 内蒙古师范大学学报, 2015年5月, 第 77 页–第 79 页 (Лі Янна. Створення механізму наслідування специфіки монгольської традиційної музики. Хух-Хото : Університет Внутрішньої Монголії, 2015. С.77–79).

366. 罗艺峰. 回到原点: 关于中国艺术歌曲的思考. 人民音乐. 北京, 2007. № 4. 页 55–57. (Ло Іфен. Повернення до джерел: деякі роздуми про китайську художню пісню. *Народна музика*. Вип. 4. Пекін, 2007. С. 55–57.).

367. 陆如鸣. 试论美声唱法的形成及其在我国的发展. 南京高师学报, 1997年. 第 76–79页 (Лу Румінг. Про становлення і розвиток bel canto у Китаї. *Журнал Нанкінського педагогічного університету*, 1997. С. 76–79).

368. 刘桂珍. 论中国民族声乐学派兼论美声唱法的中国化问题. 兰州大学学报, 2005年. 第 136–140页 (Лю Гуйчжень. Про китайську національну вокальшу

школу і китаїзацію *Bel Canto*. Журнал Університету Ланьчжоу (Соціальні науки). № 1. 2005. С. 136–140).

369. 刘蓉惠. 歌唱中汉语语言的处理方法 // 中国音乐. 2007年. 第1期. 第159–164页 (Лю Жун Хуей. Як застосовується китайська мова під час співу // Китайська музика. 2007. № 1. С. 159–164).

370. 刘懿. 20世纪到21世纪初中国作曲家的艺术歌曲创作特点. 哈尔滨, 2017年.-第329期. 9–10页. (Лю І. Камерно вокальна творчість китайських композиторів ХХ століття: жанр, драматургія, композиція. *Північна музика* : зб. наук. пр. Вип. 329. Харбін, 2017. С. 9–10.).

371. 刘新丛,刘正夫. 欧洲声乐史. 中国青年出版社, 1999年. 第18–59页 (Лю Сінсун, Лю Чженфу. Історія європейської вокальної музики. Пекін : Китайська молодіжна преса, 1999. С. 18–59).

372. 刘晓文. 民族音乐传承的平台草原乐派成长的沃土第六届“天籁草原”音乐节述略. 人民音乐, 2015年. 第13–16页 (Лю Сяовень. Джерело наслідування етнічної музики та плідна основа розвитку степової музики. *Народна музика*. Вип. 2. 2015. С. 13–16).

373. 刘继南,周柱铨主编. 中国音乐通史简编. 济南 : 山东教育出版社, 2003. 788页. (Лю Танань, Чжоу Чжу-Цюань. Скорочене видання історії музики Китаю з найдавніших часів до наших днів. Тінан : Освіта Шаньдун, 2003, 788 с.).

374. 刘子冰. 呼和浩特人怎样学习前鼻音n与后鼻音ng的发音 // 语文学刊. 2003第5期. 第74–75页 (Лю Цзи Бін. Як жителі Хух-Хото вивчають вимову піньїну (*n* та *ng*) // Журнал вивчення мови. 2003. № 5. С. 74–75.)

375. 吕宏久. 蒙古族民歌调式研究. 中央音乐学院出版社, 2012年. 第10–50页 (Люй Хунцзю. Дослідження монгольських народнопісенних стилів. Пекін : Центральна консерваторія, 2012. С. 10–50).

376. 梁茂春. 中国现代音乐. 上海: 上海音乐学院, 2004年. 257页.(Лян Мао Чунь. Китайська сучасна музика. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 2004. 257 с.).

377. 廖辅叔. 从艺术歌曲的定名说起 // 人民音乐. 北京, 1999. № 9. 页 132–133. (Ляо Фушу. До визначення поняття художня пісня // Народна музика. Вип. 9. Пекін, 1999. С. 132–133.)

378. 马强 边境地区少数民族文化艺术传播研究以音乐舞蹈"鄂尔多斯婚礼"为例/ 马强—呼和浩特, 内蒙古师范大学, 2014 年, 第 8 页–第 9 页 (Ma Цян. Вивчення художньої комунікації в культурі національних меншин у прикордонних районах (на прикладі танців «Весілля Ордос»). Хух-Хото : Університет Внутрішньої Монголії, 2014. С. 8–9).

379. 毛鸿亮. 当代新疆风格流行歌曲概况 // 雪莲. 2015年. 第6期. 第55–56页 (Мао Хун Лян. Сучасні естрадні пісні в сінцзянському стилі // Сніжний лотос. 2015. № 6. С. 55–56).

380. 苗金海 木兰 (编辑), 蒙古传统民歌/ 苗金海 木兰—呼和浩特, 内蒙古出版社, 2007 年, 第 122 页 (Мяо Цзиньхай. Традиційні народні пісні монгольських народів Мулан. ХухХото : Університет Внутрішньої Монголії, 2007. 122 с.).

381. 缪天瑞. 音乐百科词典. 人民音乐出版社, 1998年. 第52–72页 (Мяо Тяньруй. Музичний енциклопедичний словник. Пекін : Народна музика, 1998. С. 52–72).

382. 内蒙古民族歌舞剧院, 内蒙古民族歌舞剧院简介, 《内蒙古艺术》, 2003年02期, 第9页 (Національний театр пісні і танцю Внутрішньої Монголії. Мистецтво Внутрішньої Монголії, 02. 2003. 9 с.).

383. 牛莹, 蒙古族传统音乐文化的传承与发张对策研究/哈尔滨, 边疆经济与文化, 2018 年, 第 105 页第 106 页 (Ніу Ін. Дослідження розвитку монгольської традиційної музичної культури. Прикордонна економіка і культура. Харбін 2018. С. 105–106).

384. 迈克尔·肯尼迪 乔伊斯·布尔恩, 牛津简明音乐词典 (第四版). 人民音乐出版社, 2002年. 616页 (Оксфордський стислий музичний словник / ред. Кеннеді, Бурен, Тан Цзин. Пекін : Народне музичне видавництво, 2002. 616 с.

385. 任丽君.论鄂尔多斯蒙古族民歌形态.硕士论文.内蒙古师范大学, 2005年.第8–28页 (Рен Ліцзюнь. Про форму монгольських народних пісень в Ордосі : Університет Внутрішньої Монголії, 2005. С. 8–28).
386. 萨日娜, 内蒙古地区专业民族音乐教育的现状分析与对策研究/呼和浩特 内蒙古大学艺术学院学报, 2008 年, 第 116 页–第 120 页 (Сажина. Аналіз сучасного стану музичної освіти етнічних меншин у Внутрішній Монголії. Хух Хото : Університет Внутрішньої Монголії, 2008. С.116–120).
387. 萨切荣贵. 蒙古族马尾胡琴类乐器传统演奏法的当代保护与传承/呼和浩特: 《人民音乐》出版社, 2019.年第 58 页-第 60 页 (Саче Ронггуй. Сучасне збереження та наслідування традиційного методу гри на музичних інструментах Монголії. Народна музика. Хух-Хото, 2019. С.58–60).
388. 刑硕. 新疆风格流行音乐探索 // 大舞台. 2011年. 第4期. 第61–62页. (Сін Шо. Дослідження сінцзянського стилю естрадної музики // Велика сцена. 2011. № 4. С. 61–62.)
389. 王鑫,赛雅拉 阿巴索夫,马草原. 新疆民族唱法的音色分析 // 新疆艺术学院学报 (Сін, Сайяла Ебасофу, Ма Цао Юань. Аналіз сінцзянських народних вокальних традицій. 2015年. 第2期. 第28–46页.
390. 邢延青. 民族声乐艺术的文化研究. 中国戏剧出版社, 2011年. 第 38页 (Сін Яньцин. Культурне дослідження національного вокального мистецтва. Пекін : Китайське театральне видавництво, 2011. 38 с.
391. 司马迁. 史记. 北京 : 线装书局, 2006. 552 页. (Сіма Цянь. Ши Цзи. Историчні записки. Пекін : Зв'язуюча нить, 2006. 552 с.)
392. 苏博德,珊丹.草原上升起不落的太阳 记蒙古族著名作曲家美丽其格, 内蒙古艺术, 2003年, 第 57–58页) (Су Боде, Шань Дан. Сонце, що встає та заходить на лугах – спогади про красу музики знаменитого монгольського композитора. Мистецтво Внутрішньої Монголії. № 2, 2003. С. 57–58).

393. 苏振德. 论中国艺术歌曲的美学特征. 西北民族大学, 2013. 45 页. (Сун Чженде. Естетична специфіка китайських художніх пісень. Північно-Східний народний університет, 2013. 45 с.).
394. 宋丽萍. 青主艺术歌曲的创作观念 // 山东艺术学院学报. 2007. № 5. 页 66–68. (Сун Ліпін. Художні пісні Цин Чжу // Вісник інституту мистецтв Шандуна. Вип. 5. Шандун, 2007. С. 66–68.)
395. 孙芳. 高等艺术院校声乐室内乐课程构建探究 / 音乐创作. 2015. № 6. 页 193–194. (Сун Фанг. Дослідження створення курсу камерно-вокальної музики у вищих художніх коледжах. *Ствоєння музики*. № 6, 2015. С. 193–194.)
396. 孙圣贵 (编辑), 艺术理论与现代编年史期刊"牧场的艺术"回顾/孙圣贵—呼和浩特, 内蒙古大学出版社出版社, 2013 年, 第 77 页–第 79 页 (Сун Шенгуй. Теорія мистецтва і огляд журналу «Етнічна музика». Хух-Хото : Inner Mongolia University Press, 2013. С.77–79).
397. 宋生贵. 丰硕的学理之果—评李世相新著《蒙古族长调民歌概论》. 内蒙古艺术, 2004年. 第 87–88页 (Сун Шенгуй. Коментар до плідних результатів академічного мистецтва. Нова робота Лі Шисяна «Вступ до монгольських народних пісень з тривалими мелодіями». Мистецтво Внутрішньої Монголії. Вип. 2, 2004. С. 87–88).
398. 孙俊玉. 歌唱家阿拉坦其其格及其长调演唱艺术. 硕士论文. 内蒙古师范大学, 2006年. 第 13–24页 (Сунь Цзююй. Співак Алтан Цициге та його мистецтво тривалого співу. Педагогічний ун-т Внутрішньої Монголії, 2006. С. 13–24).
399. 徐海立. 中国音乐史与美学. 北京 : 高等教育, 1999. 173 页. (Сю Хайлі. Історія китайської музичної естетики. Пекін : Вища освіта, 1999. 173 с.).
400. 徐杰. 青主艺术歌曲的演唱分析 // 大舞台. 2011. № 12. 页 25–27. (Сюй Дзе. Аналіз виконання художньої пісні «Я живу у джерел Янцзи» Цин Чжу // Таутай. Вип. 12, 2011. С. 25–27.).
401. 余笃刚. 民族声乐学. 上海音乐出版社, 2015年. 第28页 (Сюй Дунгуан. Національна вокальна музика. Shanghai Music Press, 2015. 28 с.).

402. 徐世明, 毅松. 内蒙古少数民族风情. 内蒙古人民出版社, 1993年. 第20页 (Сюй Шимін, Йї Сонг. Внутрішньомонгольські звичаї. Хух-Хото : Народне видавництво Внутрішньої Монголії, 1993. 20 с.).
403. 薛娟. 内蒙古本土艺术歌曲探析. 硕士学位论文. 内蒙古大学, 2011年. 第4页起 (Сюе Хуан. Аналіз песень корінних народів Внутрішньої Монголії. Коледж мистецтва Внутрішньої Монголії, 2011. 4 с.).
404. 夏晓燕. 20世纪上半叶中国艺术歌曲历史回眸 /天津音乐学院学报. 2004. № 1. 页 67–71. (Ся Сяоянь. Історичний огляд китайських художніх пісень першої половини ХХ ст. Вісник консерваторії г. Тяньцзинь. Вип. 1. Тяньцзинь, 2004. С. 67–71).
405. 夏灑洲. 中国近代音乐史简编. 上海 : 上海音乐出版社, 2012. 346 页. (Ся Яньчжоу. Стислий курс історії нової китайської музики. Шанхай : Музичне видавництво Шанхая, 2012. 346 с.).
406. 萧梅. 牧场的回声/萧梅—上海. 上海音乐出版学院, 2010 年. 第 45 页—第 47页 (Сяо Мей. Джерела народної культури : Шанхайська консерваторія. Шанхай, 2010. С.45–47).
407. 萧梅.田野平综/萧梅.上海, 上海音乐学院出版社,2004 年. 第 51 页 (Сяо Мей. Відкрийте для себе народну музику. Шанхайська консерваторія. Шанхай, 2004. 51 с.).
408. 唐慧霞.20世纪20—40年代中国艺术歌曲发展及其演唱的初步研究. 福建师范大学, 2005. 60 页 (Тан Хуіся. Первинне дослідження розвитку і презентації китайських художніх пісень 20–40-х гг. ХХ ст. : Педагогічний ун-т провінції Фуцзянь, 2005. 60 с.).
409. 童忠良. 论音体系与各民族的音阶 // 中国音乐期刊, 2001. № 3/2. 页 179. (Тун Даоцзинь. Тритони у квартах японських та китайських пентатонних ладів: порівняльний аналіз // Музика Китаю. № 3/2, 2001. С. 179).
410. 姜卞.单颂. 中国音乐史. 上海 : 上海音乐, 1937. 276 页. (Тянь Бянь, Шан Сун. Історія китайської музики. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 1937. 276 с.)

411. 田小军. 近代内蒙古西部蒙古族音乐文化. 西北民族大学学报(哲学社会科学版),2003年. 第 136–142页 (Тянь Сяоцзюнь. Сучасна монгольська музична культура у Західній Внутрішній Монголії. *Журнал Північно-Західного університету національностей* («Філософія і суспільствознавство»). № 5. 2003. С. 136–142).

412. 田洁. 美声唱法与民族唱法之比较研究. 沈阳教育学院学报, 2006年. 第 97–98页 (Тянь Цзе. Порівняльне дослідження бельканто і національного співу. *Журнал Шеньянського інституту освіти*. Вип. 2. Шеньян, 2006. С. 97–98).

413. 伍国栋. 介绍民族音乐/伍国栋—北京. 人民音乐出版社, 2012年. 第 56页–第 58页 (У Годун. Вступ в етномузикологію. Пекін : Народна музика, 2012. С. 56–58).

414. 乌兰杰. 蒙古音乐史. 内蒙古人民出版社, 1998年. 第 128页 (У Ланьцзе. Історія монгольської музики. Хух-Хото : Народне видавництво Внутрішньої Монголії, 1998. 128 с.).

415. 吴学远, 云南乐曲简介/吴学远—北京. 民族音乐研究, 2002年1. 第 90页 (У Сюеюань. Стислий огляд музики регіону Юньнань Дунцзин. *Дослідження етнічної музики*. № 1. Пекін, 2002. 90 с.).

416. 乌云毕力格 白拉都格其 (主编). 蒙古史纲要/. 内蒙古人民出版社, 2017年. 第 90页 (У Юейбіліг, Бегдугч. Коротка історія Внутрішньої Монголії. Народний видавничий дім Внутрішньої Монголії, № 2. 2017. 90 с.).

417. 乌云陶丽, 论蒙古族歌唱艺术. 音乐研究, 2005年. 第110–115页 (У Юнь, Тао Лі. Про монгольське співоче мистецтво. *Музикознавчі дослідження*. №2, 2005. С. 110–115).

418. 吴艳. 赵元任艺术歌曲创作新论 // 中国音乐学. 2008. № 2. 页121–123. (У Янь. Новий погляд на художні пісні Чжао Юаньженя. *Китайське музикознавство*. Вип. 2, 2008. С. 121–123.)

419. 吴雅玲.什么是“西北风歌曲”: 创作特征 // 文化对话. 2006年. 第10期. 第121页(У Я Лін. Пісні, що написані в «північно-західному стилі»: особливості виконання // Вільні бесіди про культуру. 2006. № 10. С. 121).
420. 范菁.王锐.草原的情怀 中西的碰撞 试从民族音乐学角度解析长笛独奏曲《在内蒙古草原上》/北京, 艺术教育, 2016 年8) :第223 页第224 页(Фань Цзин. Культурні контакти між Китаєм та Європою: аналіз народної флейтової музики. *Художня освіта*. Вип. 8. Пекін, 2016. С. 223–224).
421. 范菁.草原的清唱剧《嘎达梅林》/哈尔滨, 北方音乐, 2016 年, 第54 页 (Фань Цзин. Орасторія «Гада-Мейлінь». *Північна музика Харбін*, 2016. 54 с.).
422. 冯光钰. 中国少数民族音乐史,京华出版社, 2007年/ 第 28–35页 (Фен Гуаньюй. Історія музики меншин Китаю. Видавництво Цзинхуа, 2007. С. 28 –35).
423. 冯光玉. 20世纪中国艺术歌曲创作回顾 // 中国音乐. 1996. № 1. 页 34–37. (Фень Гуаньюй. Ретроспектива китайських художніх пісень ХХ ст. *Музика Китаю*, Вип. 1, 1996. С. 34–37).
424. 黄自艺术歌曲的创作特点 // 大舞台. 2011. № 5. 页 73–74. (Фу Сюйбо. Особливості художніх пісень Хуан Цзи. *Таутай*. Вип. 5, 2011. С. 73–74).
425. 付晓玲. 谭小麟声乐作品的艺术特色 // 民族艺术研究. 2006. № 4. 页 53–56. (Фу Сяо Лін. Особливості творчості Тань Сяо Ліня // Дослідження народної музики. Вип. 4, 2006. С. 53–56.)
426. 付水晶. 浅谈近年来少数民族风格的创作歌曲. 内蒙古大学艺术学院学报, 2008年. 第 83–86页 (Фу Цзин. Про стиль пісень меншин в останні роки. *Журнал Університету Внутрішньої Монголії*. № 3, 2008. С. 83–86).
427. 何纯梁. “跨界音乐”对我国当代声乐艺术发展的启示. // 人民音乐. 2011年. 第11期. 第38–39页 (Хе Чунь Лян. Вплив класичного кросоверу на сучасне китайське вокальне мистецтво // Народна музика. 2011. № 11. С. 38–39.)
428. 呼格吉勒图, 蒙古音乐的历史/呼格吉勒图, 辽宁, 辽宁出版社, 2006 年, 第 40 页–第 42 页 (Ху Геджиле Ту. Історія монгольської музики. Ляонін : Видавництво Ляонін, 2006. С. 40–42).

429. 韩钟恩. 音乐存在方式. 上海 : 上海音乐学院出版社, 2008. 页. 495.
(Хань Чунен. Форма існування музики. Шанхай : Видавництво Шанхайської консерваторії, 2008. 495 с.).
430. 郝建红. 20世纪20–40年代古诗词艺术歌曲在声乐教学中的运用. 山东师范大学, 2007. 54 页 (Хао Цзяньхун. Впровадження художніх пісень на давні вірші у 20–40-ві рр. ХХ ст. у викладенні вокалу. Педагогічний ун-т пров. Шаньдун, 2007. 54 с.).
431. 何新. 中国艺术歌曲的源起与发展特征. 郑州大学学报 (人文科学版). 2004. № 3. 页98–102. (Хе Сінь. Джерела та особливості розвитку китайських художніх пісень. *Вісник університету Чженчжоу. Гуманітарні науки*. Вип. 3, 2004. С. 98–102).
432. 何纯梁. “跨界音乐”对我国当代声乐艺术发展的启示 // 人民音乐. 2011年. 第11期. 第38–39页 (Хе Чунь Лян. Вплив класичного кросоверу на сучасне китайське вокальне мистецтво // *Народна музика*. 2011. № 11. С. 38–39).
433. 胡天虹. 20世纪20–30年代的中国艺术歌曲 // 西安音乐学院学报, 2001. № 2. 页 10–16. (Ху Тяньхун. Китайські художні пісні 20–30-х рр. ХХ ст. *Вісник Сіаньської консерваторії*. №. 2. Сіань, 2001. С. 10–16).
434. 黄家璇. 乌兰托嘎两首草原风格声乐作品的演唱诠释. 硕士论文. 内蒙古大学, 2022年. 第4–21页 (Хуан Цзясюань. Вокальна інтерпретація двох вокальних творів Улан Туога у степовому стилі. *Університет Внутрішньої Монголії*, 2022. С. 4–21).
435. 黄允箴. 纵横民歌时空. 上海音乐学院出版社, 2007年. 第 51–59页 (Хуан Юньчжен. Час і простір народних пісень. Шанхай : Музичне видавництво Шанхайської консерваторії, 2007. С. 51–59).
436. 蔡梦. 文革后期歌曲创作分析 // 中国音乐学. 2014年. 第4期. 第57–62页. (Цай Мен. Аналіз пісні у період Культурної революції // *Китайське музикознавство*. 2014. № 4. С. 57–62).

437. 蔡佳. 声乐作品中的旋律润腔运用以李世相声乐作品中的润腔运用为例. 北方音乐, 2019年. 第 58–69页 (Цай Цзя. Використання мелодій у вокальній музиці (на прикладі вокальних творів Лі Шисяна). *Північна музика*, 2019. С. 58–69).
438. 蔡建东. 新疆流行音乐中维吾尔民歌的作用及意义探析 // 黄河之声. 2017年. 第22期. 110页 (Цай Цзянь Дун. Значення уйгурської пісенного фольклору у сінцзянській популярній музиці // *Голос Хуанхе*. 2017. № 22. С. 110.)
439. 曹锡, 杨昕. 试论古典跨界音乐 // 人民音乐. 2010年. 第10期. 第84–87页. (Цао Сі, Янь Сін. Роздуми про феномен класичного кросоверу // *Народна музика*. 2010. № 10. С. 84–87).
440. 邱久荣 纪兰伟 (编辑). 中国少数民族舞蹈史/ 邱久荣 纪兰伟. 北京, 中央大学国家出版物, 1998年. 第 51 页 (Цзиланьвей, Цю Цюжун. Історія китайського танцю меншин. Пекін : Центральний університет національних друкарських видань, 1998. 51с.).
441. 金磊鑫 蒙古族风格歌曲的创作与演唱. 南京艺术学院, 2010年. 第4–31页 (Цзинь Лейсинь. Створення і виконання пісень у монгольському стилі / *Нанкінський університет мистецтв*, 2010. С. 4–31).
442. 居其宏. 当代中国音乐. 青岛 : 青岛, 1997. 235页. (Цзюй Цихон. Сучасна китайська музика : Цинь Дао, 1997. 235 с.).
443. 贾忠. 浅析晋陕原生民歌对内蒙古西部地区创作歌曲的影响. 北方音乐, 2016年. 第10页 (Цзя Чжун. Аналіз впливу народних пісень Шаньсі і Шеньсі на створення пісень у Західній Внутрішній Монголії. *Північна музика*, 2016. С. 10).
444. 姜明程. 试论多声部蒙古族歌曲中民族民间音乐素材的运用. 呼伦贝尔学院学报, 2007年. 第 20–23页 (Цзян Мінчен. Про використання матеріалів монгольської народної музики у багатоголосних піснях. *Журнал коледжу Хулунбуір*, № 1, 2007. С. 20–23).
445. 强健信, 论音乐口述史的概念、性质和方法论/强健信—北京, 音乐研究, 2015.7. 10 页 14 第 (Цзянь Цзяньсін. Принципи і методи усної музичної традиції. *Музична освіта*. №7. Пекін, 2015. С.10–14).

446. 崔逢春. 歌曲《美丽的草原我的家》之音乐美. 内蒙古大学艺术学院学报, 2008年.第 80–82页 (Цуй Фенчунь. Музична краса пісні «Мій прекрасний луг». Вісник Художнього коледжу Університету Внутрішній Монголії». № 3, 2008. С. 80–82).

447. 邱树森, 陈振江, 林炳文. 新编中国通史: 合著. 福州: 福建人民出版社, 2001年. 581页 (Цю Шу Сень, Чень Чжень Цзян, Лінь Бін Вень. Нова історія Китаю. Фучжоу: Народне вид-во Фуцзянь, 2001. 581 с.).

448. 曲永新. 赵元任艺术歌曲的风格探析 // 北方音乐. 2011. № 10. 页 22–23. (Цюй Юнсінь. Аналіз стилю художніх пісень Чжао Юаньженя. *Музика Півночі*. Вип. 10, 2011. С. 22–23).

449. 潮鲁. 蒙古族长调牧歌研究. 博士论文. 福建师范大学, 2003年. 第9–31页 (Чаолу. Дослідження головної монгольської мелодії пастуших пісень. Фуцзянський педагогічний університет, 2003. С. 9–31).

450. 张楠. 中国早期艺术歌曲钢琴伴奏的发展与分类. *音乐生活*. № 10, 2014. 页 79–80. (Чжан Нань. Розвиток і класифікація типів акомпанування у китайських художніх піснях на ранньому етапі. *Музичне життя*. Вип. 10, 2014. С. 79–80).

451. 张鑫. 地方高校蒙古族传统音乐教育的现状分析与 教学思考/石家庄. 教育学论坛, 2018 年. 第 264 第 266 页 (Чжан Сінь. Аналіз сучасного стану монгольської традиційної музичної освіти у місцевих університетах. Освіта. Форум. Преса. Шицзячжуан, 2018. С. 264–266).

452. 张婷. 内蒙古地区大学生加强蒙古族音乐教育的探索/北京. 音乐创作, 2010 年. 第 156–157 页 (Чжан Тін. Реформування монгольської музичної освіти (на прикладі коледжу мистецтв Університету Внутрішньої Монголії. Пекін: Музика, 2010. С.156–157).

453. 张婷. 蒙古族风格音乐的开放性. 内蒙古艺术, 2007年. 第38–40页 (Чжан Тін. Відкритість стилю монгольської музики. Мистецтво Внутрішньої Монголії. № 4, 2007. С. 38–40).

454. 张君年. 中国文化传统中的爱国主义 // 苏州城建环保学院学报. 1999. Ч. 1, № 1. 页 64–67. (Чжан Цзюнь Нянь. Тема патріотизму у традиції китайської культури. ЩуЧхоу. Ч. 1. № 1, 1999. С. 64–67).
455. 张健. 内蒙古“美声艺术”的历史与现状研究. 硕士学位论文. 内蒙古大学, 2012年. 第 6–50页 (Чжан Цзянь. Вивчення історії і сучасного стану *vel canto* у Внутрішній Монголії. Хух-Хото : Університет Внутрішньої Монголії, 2012. С. 6–50).
456. 张坚. 美声唱法在当代中国发展概论. 硕士学位论文. 陕西师范大学, 2008年. 第 7–19页 (Чжан Цзянь. Розвиток *Vel Canto* у сучасному Китаї. Університет Шеньсі, 2008. С. 7–19).
457. 赵娜. 印青声乐作品中民族音乐艺术特色及演唱诠释. 硕士学位论文. 河北师范大学, 2017年. 第 18–20页 (Чжао Інна. Характеристика національного музичного мистецтва та інтерпретація вокальних творів Інъ Цина. Хубей : Хубейський педагогічний університет, 2016. С. 18–20).
458. 赵莉. 《99首蒙古民歌精选》研究. 硕士学位论文. 内蒙古师范大学, 2008年. 第2–24页 (Чжао Лі. Вибрані 99 монгольських народних пісень. Університет Внутрішньої Монголії, 2008. С. 2–24).
459. 赵星. 试论藏传佛教的形成发展及对蒙古族民歌舞艺术等的影响. 中国音乐学, 1994年. 第 76–85页 (Чжао Сін. Про становлення і розвиток тибетського буддизму та його вплив на монгольські народні пісні і танці. *Китайське музикознавство*. № 4, 1994. С. 76–78).
460. 张洪波. 蒙古长调借鉴美声唱法发声技巧的教学实践. 赤峰学院学报, 2011年第261–262页 (Чжан Хунбо. Виконання монгольського наспіву з використанням технік співу *vel canto*. *Chifeng Journal*, 2011. С. 261–262)
461. 赵红柔. 内蒙古民族歌曲. 内蒙古文化出版社, 2004年. 第 3–6页 (Чжао Хунроу. Національні монгольські народні пісні. Хайлар : Культура Внутрішньої Монголії, 2004. С. 3–6).

462. 赵培文. 中国流行音乐的两种趋势// 人民音乐. 1986年. 第8期. 第7–8页. (Чжао Пей Вень. Дві тенденції в сучасній китайській музиці // Народна музика. 1986. № 8. С. 7–8).
463. 赵砚臣. 优秀蒙古族作曲家 阿拉腾奥勒天津音乐学院学报, 1988年. 第25–26页 (Чжао Цзюньчень. Чудовий монгольський композитор Алатен Оле. Журнал Тяньцзиньської музичної консерваторії. № 3, 1988. С. 25–26).
464. 郑洁. 从引进、模仿到探索、创新 20世纪上半叶中国艺术歌曲发展的历史轨迹. 上海, 2004. 55 页. (Чжен Дзе. Від запозичень та імітацій до творчого пошуку – історичні наслідки розвитку китайських художніх пісень першої половини ХХ ст. Шанхай, 2004. 55 с.).
465. 郑凯. 中国流行音乐民主化模式研究–以“西北风”为例 // 中国校外教育. 2010年. 第7期. 第163页. (Чжен Кай. Дослідження китайської естрадної музики (на прикладі творів, створених у північно-західному стилі) // Китайська освіта. 2010. № 7. С. 163.)
466. 郑洋. 声乐教学中学生审美能力的培养. 东北师范大学, 2010年. 第2–7页 (Чжен Ян. Виховання естетичих здібностей студентів у викладенні вокальної музики / Північно-східний педагогічний університет, 2010. С. 2–7).
467. 周小燕. 中国声乐艺术的发展轨迹. 《音乐艺术》, 1992年02期. 第36–46页 (Чжоу Сяоянь. Історія розвитку китайського вокального мистецтва. *Музичне мистецтво*. Вип. 2, 1992. С. 36–46).
468. 周畅. 中国现当代音乐家与作品. 北京: 人民音乐, 2003. 第18页. (Чжоу Чжан. Сучасні китайські композитори та їх музичні твори. Пекін: Національна музика, 2003. 18 с.).
469. 朱大伟, 从新疆歌舞团 艺术实践中继承和发展维吾尔歌舞艺术 (1949–2005) / 朱大伟—乌鲁木齐, 新疆师范大学, 2007 年. 第 14 页. (Чжу Давей. Наслідування і розвиток уйгурського мистецтва співу і танцю у художній творчості Сінцзянської трупи пісні і танцю (1949–2005). Урумчі: Сінцзянський Педагогічний Університет, 2007. 14 с.).

470. 朱峰玉. 中国艺术歌曲的民族化. 艺术教育. № 1, 2006. 页 88–89. (Чжу Фенюй. Народні елементи китайських художніх пісень. *Освіта і мистецтво*. Вип. 1, 2006. С. 88–89).
471. 朱雅哲. 论中国语言与中国传统哲学思维方法// 合肥学院学报. 2015年. 第4期. 第46–51页 (Чжу Я Чже. Розмова стосовно взаємозв'язків між китайською мовою і традиційною китайською філософією // Вісник Хефейського університету. 2015. № 4. С. 46–51.)
472. 朱长利. 青主艺术歌曲钢琴伴奏特征. 西安音乐学院学报. № 4, 2014. 页 120–125. (Чжу Чжанлі. Особливості супроводу у художніх піснях Цин Чжу. *Вісник консерваторії Сіаня*. Вип. 4, 2014. С. 120–125.)
473. 陈国权. 歌曲写作教程分享. 人民音乐出版社, 2007年. 第 3–5页 (Чень Гоцюань. Курс зі створення пісень. Пекін: Народне музичне видавництво, 2007. С. 3–5).
474. 陈琳琴. 中国现代音乐. 北京::高等教育, 2003. 187页 (Чень Ліньцин. Сучасна музика Китаю. Пекін : Вища освіта, 2003. 187 с.).
475. 陈燕楠. 20世纪中国艺术歌曲的发展轨迹和美学特征. 大众文艺, 2014. № 9. 页 132–133 (Чень Яньнань. Шляхи розвитку та естетичні особливості китайських художніх пісень ХХ ст. *Масова культура*. Вип. 9, 2014. С. 132–133).
476. 石惟正. 声乐学基础. 人民音乐出版, 2002年07月. 第18页 (Ши Вейчжен. Основи вокальної музики. Пекін : Народна музика, 2002. 18 с.).
477. 史咏青. 根植民族传统, 谱写草原新歌—
《草原风·李世相创作歌曲选》艺术特色评析/ 音乐创作, 2015年. 第118–120页 (Ши Юнцин. Створення нових пісень у степовому стилі на основі національних традицій. «Вибрані пісні Лі Шисяна, написані у степовому стилі». Аналіз художніх особливостей». *Музична творчість*. Вип. 3, 2015. С. 118–120).
478. 沈湘. 声乐演唱的系统教学. 北京 : 北京中央音乐学院, 1996. 149 页. (Шень Сян. Система викладання академічного співу. Пекін : Пекінська Центральна консерваторія музики, 1996. 149 с.).

479. 于苏贤,歌曲钢琴伴奏的写作. 人民音乐出版社,1978年. 第5–8页 (Ю Су Сянь. Створення пісень у супроводі фортепіано. Пекін : Народне музичне видавництво, 1978. С. 5–8).
480. 于允科. 草原的女儿记著名女中音歌唱家德德玛. 民族艺术, 1898年. 第127–142页 (Ю. Юнке (Донька степів: спогади про знамениту співачку меццо-сопрано Дедемар. Національне мистецтво. № 4, 1989. С. 127–142).
481. 余鑫. 论中国艺术歌曲创作的本土性. 浙江师范大学学报. № 1, 2005. 页 89–92. (Юй Сін. Локальний характер китайських художніх пісень. Вісник пед. університету провінції Чжецзян. Вип. 1, 2005. С. 89–92).
482. 岳李. 20世纪中国艺术歌曲发展轨迹初探. 南京师范大学, 2007. 55 页. (Юе Лі. Шляхи розвитку китайських художніх пісень у ХХ ст. Педагогічний університет Нанкіна, 2007. 55 с.).
483. 杨灿 刘建华. 全国音乐演出团体发展与研究之路广西玉江歌舞团发展史概述/杨灿 刘建华—北京, 音乐传播. 3, 2014. 76 第 81 页. (Ян Чан, Лю Цзяньхуа. Шлях становлення національних музично-виконавських груп (на прикладі трупи пісні і танцю Гуансі-Юцзян). *Музична комунікація*. №3 Пекін, 2014. С. 76–81).
484. 杨静. 萧友梅与赵元任的艺术歌曲之比较. 西安音乐学院, 2008. 44 页. (Ян Дзін. Порівняльна характеристика художніх пісень Сяо Юмея і Чжао Юаньженя. Сіанська музична консерваторія. Сіань, 2008. 44 с.).
485. 杨荫浏. 中国古代音乐史. 北京 : 人民音乐出版社, 1981. 1528 页. (Ян Інлю. Історія давньої китайської музики. Пекін : Народне музичне видавництво, 1981. 1528 с.).
486. 杨召. 论古典跨界//安徽文艺. 2008年. 第1期. 第185页. (Янь Чжао. Аналіз класичного кросоверу // Аньхойська культура та література. 2008. № 1. С. 185).
487. 姚慧. 德德玛 音乐社会学视野下的少数民族歌唱家. 硕士学位论文. 中国艺术研究院, 2008年. 第 7–23 页 (Яо Хуей. Де Дема. Китайська академія мистецтв, 2008. С. 7–23).

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. А Гудаму. Академічне вокальне мистецтво Китаю у контексті сучасної музикології. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. А. Я. Сташевського. Вип. 67. Харків : ХДАК, 2020. С. 89–97. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.09>
2. А Hudamu. The art of bel canto in the artistic space of the Inner Mongolia. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2020. № 1. С. 31–35. DOI <https://doi.org/10.33625/2409-2347-2020-1-31-35>.
3. А Гудаму, Коновалова І. Національно-ментальні детермінанти вокального мистецтва Внутрішньої Монголії. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицьк. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Вип. 55. Том 2. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 46–53. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-7> <http://www.aphn-journal.in.ua/55-2-2022>
4. А Гудаму. Сучасна регіоналістика: вектори розвитку в музикологічному дискурсі. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицьк. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Вип. 57. Том 1. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 59–64. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-7>

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

5. А Гудаму. Ідеї розвитку китайської національної музики в системі музично-естетичних поглядів Ван Гуанци // *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 174–175.
6. А Гудаму. Етапи розвитку вокального мистецтва Внутрішньої Монголії Китаю // *Культурологія та соціальні комунікації* : матеріали міжнар. наук. конф., 21-22 листоп. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2019. С. 315–316.

7. А Гудаму. Китайська школа *bel canto* як репрезентація взаємодії світової та національної культур // *Духовна культура України перед викликами часу (до 30-річчя кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого)* : тези III Всеукр. наук.-практ. конф., 16 квіт. 2020 р. / Нац. юридич. ун-т імені Ярослава Мудрого. Харків : Право, 2020. С. 101–102.
8. А Гудаму. Художні детермінанти вокальної творчості сучасних композиторів Внутрішньої Монголії Китаю // *Культурологія та соціальні комунікації* : матеріали міжнар. наук. конф., 26–27 листоп. 2020 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2020. С. 343–344.
9. А Гудаму. Проблеми академічного вокалу в культурному просторі сучасності // *Духовна культура України перед викликами часу* : тези IV Всеукраїнської наук.-практ. конф., 14 трав. 2021 р. / Нац. юридич. ун-т імені Ярослава Мудрого. Харків : Право, 2021. С. 108–110.
10. А Гудаму. Китайська вокальна школа на сучасному етапі розвитку // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2021 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2021. С. 142–143.
11. А Гудаму. Становлення вокального мистецтва Внутрішньої Монголії в контексті еволюції музичного професіоналізму в КНР // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 трав. 2022 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 89–90.
12. А Гудаму. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в художньому контексті сьогодення // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листоп. 2022 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2022. С. 354–355.
13. А Гудаму, Коновалова І. Національно-культурні виміри вокального мистецтва Внутрішньої Монголії КНР // *The latest problems of modern science and practice. Proceedings of the I International Scientific and Practical Conference. Boston, USA. 2022. Pp. 52–53. Available at : DOI: 10.46299/ISG.2022.I.I*

14. А Гудаму. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в контексті міжкультурної комунікації // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2023. С. 350–351.

Додаток Б. Навчальні заклади Внутрішньої Монголії



Баотоуський педагогічний університет



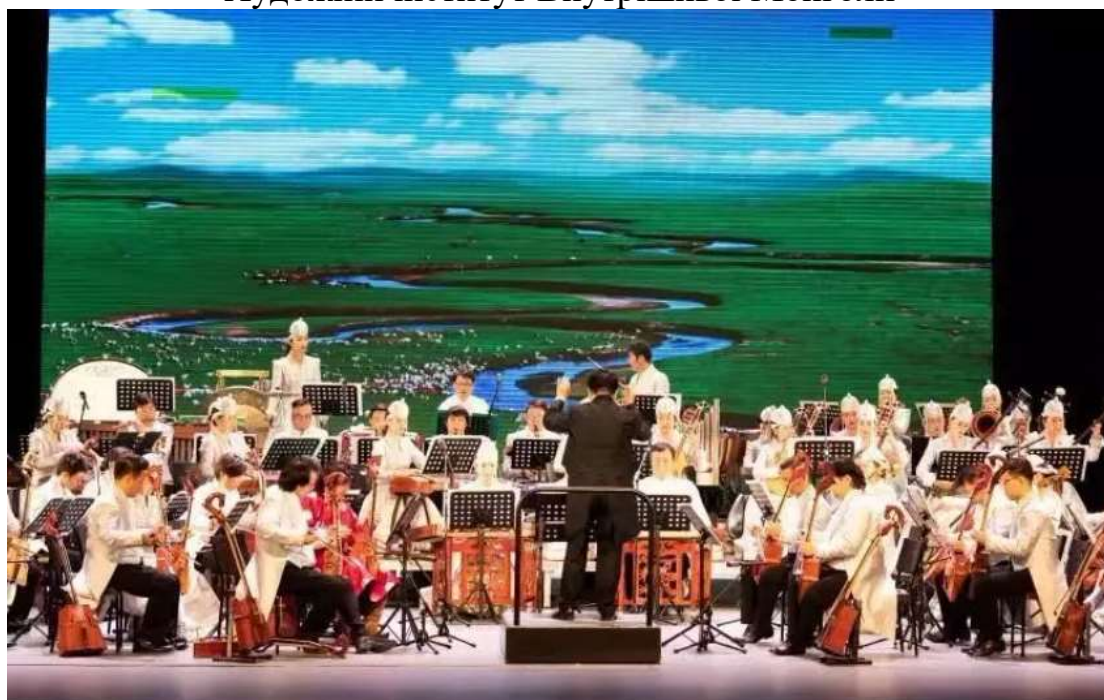
Університет Внутрішньої Монголії



Університет Внутрішньої Монголії



Художній інститут Внутрішньої Монголії



Художній інститут

Додаток В. Академічні вокальні виконавці Внутрішньої Монголії



Ао Ден Гаова



Вулан Сюеронг



Аоюн Гериле



Лі Ні На



Дедема



Чень Хунюй



Тенгер

Додаток Г. Композитори Внутрішньої Монголії

Алатен Оле



Ван Хешенг



Го Цзизце



Ду Чжаочжи



Йонгрубу



Лі Шисян



Теін



Сяохон



Хугецифу



Улан Туога



Цуй Фенчунь



Чаган

Приклад 1

(女高音独唱)

Allegretto $\text{♩} = \text{mp}$ 杜兆植 词曲

看 啊

这里是地球上最 奇特的一角, 没有冰冷的水泥

来 堆砌, 却有着鲜花和绿 草

A ha ha ha ha A ha ha ha ha A ha ha ha ha ha ha ha

ha A

Приклад 2

摇篮曲

(女中音独唱)

杜兆植 词曲

Andante

p

mp

草 原 的 夜 啊 ，

水 晶 般 透 明 ， 沙 沙 的 细 语 ， 是 无 拘 无 束 的

Приклад 3

美丽的草原我的家

火 华 词
阿拉腾奥勒 曲

中速 赞美地

美丽的草原我的家，风吹绿草
美丽的草原我的家，水清草美
遍地花。彩蝶纷飞
我爱它。草原就像

Приклад 4

百 鸟 唱， 一 湾 碧 水 映 晚 霞。
绿 色 的 海， 毡 包 就 像 白 莲 花。

骏 马 好 似 彩 云 朵，
牧 民 描 绘 幸 福 景。

牛 羊 好 似 珍 珠 撒。
春 光 万 里 美 如 画。 啊 啊 哈

响 吧！ 牧 羊 姑 娘 放 声 唱。

mp

mf

V

V

Приклад 5

金色的沙漠上

影片《沙漠的春天》主题歌

玛拉沁夫 词
阿拉腾奥勒 曲

Lento

金色的沙漠上，
踏遍沙海千重浪，

Приклад 6

纳文江边的思恋

(女高音独唱)

诺 敏 词
阿拉腾奥勒 曲

Andante

The first system of the musical score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on G4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mp* for the vocal line and *p* for the piano accompaniment.

放 排 的 阿 卡 米 涅

The second system continues the piece. It includes the instruction '由慢到快' (from slow to fast). The tempo changes to a more moderate pace. The vocal line has a melodic line with a fermata over the note '米涅'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf* and *p*.

额 会 勒 德 会 勒 额 会 勒 德 会 勒 阿 卡 阿 卡 米 涅 放 排 的 阿 卡

The third system continues the piece. It includes the instruction '由慢到快' (from slow to fast). The tempo changes to a more moderate pace. The vocal line has a melodic line with a fermata over the note '米涅'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf* and *p*.

米 涅 额 会 勒 德 会 勒 额 会 勒 德 会 勒 阿 卡 阿 卡 米 涅

Приклад 7

放 排 的 阿 卡 米 涅 阿 卡 米 涅 阿 卡 米 涅

阿 卡 米 涅

Moderato

mf

mp

Приклад 8

父亲的草原母亲的河

(独唱)

席慕容 作词
 乌兰托嘎 作曲
 隆 翔 配伴奏

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Chinese characters.

父 亲 曾 经 形 容 草 原 的 清
 如 今 终 于 见 到 辽 阔 的 草

Приклад 9

在草原听百灵

(女高音独唱)

张文福 词
李世相 曲

Allegretto 轻盈地

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music. The first system is an instrumental introduction for piano, marked *mf* and *Allegretto*. The second system begins with a vocal line for soprano, with lyrics '在 在' (zài zài) appearing under the notes. The piano accompaniment is marked *mp*. The third system continues the vocal line with lyrics '草 原 啊 听 百' (cǎo yuán ā tīng bǎi) and '草 原 啊 听 百' (cǎo yuán ā tīng bǎi) on the following line. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines.