

Наталія Георгіївна Кьон
Ліньтао Вей

Методика вокальної підготовки китайських здобувачів в українських педагогічних університетах: у фокусі національної системи початкової музичної освіти

УДК: 378:37.011.3-051(=581):
78:784:37.011.33:378.4(477)(045)
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.3>

Наталія Георгіївна Кьон
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри вокально-хорової
підготовки
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0002-8229-502X

Ліньтао Вей
аспірант кафедри музичного мистецтва і
хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»
ORCID: 0009-0006-8780-8644

У статті висвітлено проблеми, з якими стикаються китайські студенти у зв'язку із недостатнім рівнем музично-теоретичної грамотності та негативний вплив цього факту на розвиток їхніх музичних здібностей ладового, гармонічного, поліфонічного слуху, формування навичок диференційованого аналізу вокального репертуару і вияву ролі інструментального супроводу в створенні цілісного художнього образу, оволодіння навичками сольфеджування нових вокальних творів та їх особистої інтерпретації.

Схарактеризовано особливості китайської методики загального музичного навчання, побудованої на засадах релятивної цифрової нотації «Цзяньпу». Зазначено, що її специфічність, попри ефективність у навчанні співу простих мелодій, не сприяє усвідомленню особливостей організації музичної мови і вокальних творів європейської спадщини.

Розглянуто принципово важливі відмінності європейської музично-теоретичної системи, які мають засвоїти китайські здобувачі, щоб оволодіти здатністю стилістично-адекватно сприймати й відтворювати художньо-образний сенс музичних творів. Обґрунтовано завдання, які потрібно вирішувати задля набуття китайськими здобувачами належної музичної грамотності, а з цим – і опанування європейської вокальної культури.

Акцентовано, що набуття музичної грамотності китайськими здобувачами – майбутніми вчителями музичного мистецтва у процесі навчання співу – це складний процес, який базується на взаємозв'язку між слуховим досвідом, виконавсько-фонаційними навичками, набуттям внутрішніх слухових уявлень та їх узагальнення в музично-теоретичних поняттях. Усвідомлення сформованих слухових уявлень сприятиме здатності китайських здобувачів оперувати ними в різних формах музичної діяльності: у адекватно-ціннісному сприйнятті, грамотному відтворенні музичного тексту вокальних творів європейської вокальної спадщини та їх художньо-осмисленому виконанні.

Ключові слова: китайські здобувачі, вокальна підготовка, система Цзяньпу, релятивна нотація, музично-теоретична освіта, європейська вокальна спадщина.

Постановка проблеми. Важливими прикметами сучасного освітнього світового простору є його інтернаціоналізація й активізація академічної мобільності студентської молоді. Зацікавленість молодих китайських музикантів у навчанні музики поза межами Батьківщини пояснюється тим, що одним із важливих векторів збагачення музичного середовища сучасного Китаю є оволодіння фахівців здобутками європейського музичного мистецтва. Тому китайські абітурієнти прагнуть здобувати вокальну освіту в країнах з розвиненою музичною культурою, в тому числі – і в Україні. Однак значна частка студентів, які починають навчатися в українських закладах вищої освіти, стикається з низкою труднощів, породжених професійними, соціокультурними, художньо-метальними, мовленнєвими та іншими чинниками. Суттєву роль в їх числі відіграє, зокрема, особливість змісту й методів музично-теоретичної й вокальної підготовки здобувачів, яку вони отримують на початкових етапах свого навчання музики. Їх відмінність від музично-освітньої системи, загальноприйнятої

в більшості світових країн, породжує для значної кількості китайських студентів труднощі в зв'язку із специфікою трактування ними особливостей організації музичної мови і музично-теоретичних понять, а також із засвоєною практикою і використанням системи музичної нотації, відмінної від європейської.

Ці розбіжності впливають на спроможність здобувачів з КНР опанувати вокально-виконавською майстерністю та здатністю до викладання уроків музичного мистецтва з врахуванням здобутків світової музичної культури. Проблеми, що виникають на цьому шляху, найбільш відчутно проявляються під час виконання завдань на аналіз й вивчення музичного тексту, його особисту інтерпретацію й підготовку до виконання, а також суттєво ускладнюють процес оволодіння навичками самостійного й творчого музикування.

Огляд літератури. Специфіку соціокультурних проблем, з якими стикаються китайські співаки на початку навчання в закладах вищої освіти України, вивчали Дін Сін, Мен Ян, Сін Чжефу, Т. Стоянова,

Цзінь Лулу. Питання специфіки розвитку в китайських здобувачів художнього мислення, а також здатності до адекватної інтерпретації інокультурних творів вивчали Го Яньжань, Мен Сіан, Г. Ніколаї, О. Оганезова-Григоренко, Пань Шен, О. Реброва, Сунь Жуй, Тан Сай, Хуа Цивей та ін. Чинники, які утруднюють навчання співу китайських студентів, досліджували Лоу Яньхуа, Ся Цзін, Г. Усова, Юй Хеньань. Науковці виокремили в їх числі такі різновиди, як специфіка мовленнєво-фонаційної техніки і традицій мовного інтонування в китайській культурі, а також національно-антропологічні відмінності вокально-артикуляційного апарату співаків – КНР, зазначивши важливість їх врахування в процесі формування в них вокальних навичок.

Особливості набуття майбутніми вчителями музичного мистецтва музичної грамотності як підґрунтя підготовки до фахової діяльності досліджували такі науковці, як С. Новосадова, І. Малашевська, Г. Побережна, Чжу Юньжуй, Т. Щериця, П. Яловський та ін. Роль музично-теоретичної освіченості в оволодінні навичками самостійного і творчого музикування розглядаються в працях Б. Деміра, Лю Цзя, Т. Мажари, В. Мельниченка, В. Москаленка, Пей Юй, Сюй Ченьцзи, Н. Толстової та ін. Дотичні цим проблемам питання, пов'язані з уточненням термінології й принципів нотної кодифікації фонетичних властивостей музичної мови, сутності понять «музичний текст», «система нотації», «музично-мовні закономірності» тощо, розглядаються у працях С. Шипа, Н. Селезньової, J. Gromko, E. Marvin, A. Brinkman та ін.

Натомість, особливості китайської національної системи початкової музичної освіти у фокусі їх впливу на процес здобуття вокально-фахової освіти здобувачами з КНР в українських університетах не отримали висвітлення у науковій літературі, що свідчить про актуальність дослідження даного питання.

Мета статті – аналіз проблем, які виникають у процесі вокально-фахової освіти китайських студентів у зв'язку із недостатньою музично-теоретичною і виконавською підготовкою та її відповідністю інтонаційно-стилістичним і виконавсько-інтерпретаційним завданням, що виникають в процесі опанування ними європейсько-орієнтованого вокального репертуару.

Методологічними засадами у підготовці статті слугували компаративний аналіз змісту музичної освіти майбутніх учителів музичного мистецтва в різних соціокультурних умовах, які стосуються, зокрема, музично-теоретичних знань, навичок самостійного й творчого музикування, методів опанування музичним матеріалом вокального твору на засадах релятивної та абсолютної систем сольфеджування, а також провідні положення праксеологічного підходу, відповідно яким увага викладачів має спрямовуватися на посилення практичної

значущості змісту фахової, зокрема – музикологічної, музично-теоретичної і вокальної підготовки.

Результати та їх обговорення. У комплексі проблем, з якими стикається значна частка китайських здобувачів, опановуючи європейську вокальну спадщину в українських університетах, виокремимо найбільш типові, до яких, за нашими спостереженнями, відносяться:

- низький рівень володіння навичками співу по нотах, зокрема – співу з аркуша;

- практична відсутність навичок диференційованого, цілісного та герменевтичного аналізу музичних творів;

- використання вокально-фонаційних навичок, типових для виконання китайських народних пісень, які не відповідають вимогам вокального інтонування творів європейських композиторів;

- недостатня сформованість навичок самостійної діяльності у вирішенні завдань, пов'язаних із вивченням та інтерпретацією вокального репертуару та їх підготовки до прилюдного виконавства в різних ситуативних контекстах: під час складання академічних звітів, у просвітницьких концертах, на шкільних уроках тощо;

- незначний досвід творчого музикування.

У даній статті зосередимо увагу на питаннях, пов'язаних із формуванням у здобувачів музичної грамотності і оволодіння навичками співу по нотах.

Як показали багаторічні спостереження й спеціальні дослідження в цій галузі, виток проблеми містяться насамперед в тому, що на початкових етапах музично-теоретична освіта китайських абітурієнтів відбувається, як правило, не за європейською системою, а на засадах укоріненої в Китаї системи цифрового, релятивного способу нотації «Цзяньпу» (簡譜 / 简谱) і навчання виключно на народно-пісенному музичному матеріалі (Хан Десен, 2001). Варто відзначити, що особливості цих пісень відрізняються від світового вокального репертуару за ладовими і фактурними особливостями, в першу чергу – за одноголосним складом і пентатонічною ладовою основою. Внаслідок цього, в студентів, які навчалися за даною методикою, формується досить обмежений, у порівнянні із розмаїттям стилів і жанрів вокального репертуару, слуховий досвід, недостатні музикологічні та музично-теоретичні знання, а також здатність до свідомого й самостійного опанування значної частки світової вокальної спадщини.

Порівнюючи особливості системи Цзяньпу із сучасною європейською п'ятилінійною нотаційною системою, відзначимо, що становлення сучасного європейського способу нотної фіксації музичних творів почалося в XVI столітті й поступово розвинулося в цілісну нотно-функціональну систему, головною відмінністю якої є здатність моделювати у нотно-знаковій формі процес розгортання музичного твору на нотному стані (або станах) у двох

головних вимірах: за висотно-еталонним співвідношенням звуків у їх «абсолютній» висоті, а також за особливостями спеціальним чином організованого музичного руху за допомогою специфічних орієнтирів його виміру (Юцевич, 2003).

Насамперед, зазначимо, що ідея використання принципів релятивного сольфеджування, відповідно яким мелодія співається не за абсолютною висотою її звучання, а відносно певного тону (в сучасному розумінні – тоніки), розроблялася впродовж багатьох віків у різних країнах і музичних культурах. У європейській культурі перші відомі нам спроби відбулися ще в Стародавній Греції, де над вербальним текстом буквами позначалася висота кожного звуку. В цілому, як зазначив С. Шип, європейська музична нотація еволюціонувала від ідеографічного засобу фіксації звуковисотності до розвинутої системи знаково-фонематичного письма, розвиваючись у динаміці оволодіння силабіко-фонематичною нотацією із залученням діакритичних знаків, тобто додаванням позначень над вербальним текстом, до більш економного та інформативного «нотно-буквеного» письма, при якому кожний елементарний графічний знак відповідає музичній фонемі (Шип, 2020).

Отже, базовими характеристиками сучасного способу нотації є візуальне моделювання звуковисотно-просторового і часового музичного руху знаковими аналогами, якими виступають просторове визначення на нотному стані абсолютної висоти й тривалості музичних фонем, згідно з виробленими в світовій практиці принципами ладово-гармонічної, метроритмової, синтаксичної й архітектонічної організації музичної мови, а також особливості структури конкретних музичних творів у всьому розмаїтті варіантів їх фактурного викладу: від одноголосного до поліфонічного й гомофонно-гармонічного; інструментального, хорового, оркестрового тощо (Онацький, 2016).

Крім того, європейська система нотації передбачає не лише фіксацію висоти й тривалості звуків, а й застосування допоміжних графічних елементів, що уточнюють або змінюють характер звучання. До них відносять, зокрема, уточнення способів артикуляції окремих звуків (крапки над нотою – стакато, арки – легато, підкреслення – портаменто тощо), особливості фразування, динамічні акценти, визначення посилення або затухання звуку (*sempre crescendo*, *morendo*), а також текстові позначення характеру звучання (*leggiero*, *grandioso* тощо), темпові відхилення (*rubato*, *accelerando*, *rallentando*) та ін. (Gromko, 2004).

Усі ці позначення в сукупності відображають комплекс засобів виконавської виразності й передбачають формування у виконавців відповідних навичок їх утілення задля адекватної інтерпретації авторського художнього задуму. Тим самим їх додавання дає змогу композиторам

(а також редакторам) використовувати додаткові засоби для більш повного роз'яснення майбутнім виконавцям особливостей свого художнього задуму за допомогою цілого комплексу загальноприйнятих у світовій музичній практиці позначень (Yu Henquuan, Koehn N., 2021).

Відтак, опанування європейською музично-знаковою системою не обмежується вивчення принципів нотації звуків, а передбачає засвоєння системи музично-теоретичних понять і термінів, у яких сфокусовано сутність організації музичної мови і особливості фіксації музичних творів у повноті їх багатоголосної фактури і допоміжних вказівок на засоби виконавської виразності, що дозволяє авторам твору більш повно відображати у писемній формі сутність власних музичних ідей і вкладеного в своє творіння художньо-образного сенсу.

Розглянемо тепер особливості системи Цзяньпу, які стосуються писемного відображення особливостей музичного артефакту, з метою вияву її переваг й недоліків і позначаються на змісті навчання співаків та їхніх навичках музикування.

Відзначимо, що її підґрунтям стала релятивна система, розроблена свого часу Ж.-Ж. Руссо, побудована за принципом запису звуків цифрами відносно певного тону, який визнавався головним. У дещо вдосконаленому французами П'єром Галін і Емілем Шеве варіанті, відомим під назвою "Galin-Paris-Chevé System", цей спосіб фіксації мелодії та сольфеджування наприкінці XIX століття потрапив через християнських місіонерів до Китаю й набув в 1930–1950 роки XX століття значної популярності, що пояснюється його ефективністю у навчанні співаків-аматорів виконанню одноголосних китайських народних і революційних пісень, які набули в цей період широкого розповсюдження (Marvin & Brinkman, 1999; McGuire Charles Edward, 2009).

Сучасна система Цзяньпу набула певної своєрідності завдяки доповненню винайденими способами позначення тривалостей звуків мелодії підкресленнями цифр різними рисками і використанню знаків альтерації – $\#$ і \flat – для позначення підвищення або пониження звуків. Отже, система Цзяньпу являє собою релятивну (лінійну) систему, яка дозволяє достатньо адекватно фіксувати одноголосні, нескладні за ладовою і метроритмовою організацією мелодії і навчати співаків їх виконанню, не вдаючись до засвоєння складних музично-теоретичних понять та їх сольфеджування за записом абсолютної висоти звучання. Це пояснює популярність застосування даної системи навчальної музичної освіти в КНР.

Натомість сьогодні в китайському суспільстві все більшої актуальності набуває зацікавленість у засвоєнні європейської музичної культури, що закономірно потребує і набуття відповідної музично-теоретичної освіти, й зокрема – системою

нотного запису як необхідної передумови опанування відповідного музичного репертуару. Цей факт добре усвідомлюється музикантами-інструменталістами, які в інший спосіб не можуть оволодівати майстерністю виконання європейського репертуару.

Однак співаки, які на початковому етапі навчання співають пісні за цифровою системою, нерідко вважають, що цих умінь цілком достатньо, тому намагаються застоювати твори з європейського репертуару, записані іншим чином, на засадах простого наслідування, тобто багаторазового прослухування твору, його запам'ятовування й механічного повторення його мелодії.

Усвідомленню хибності такого шляху мають сприяти осмислення здобувачами викладених нижче аргументів. По-перше, обмеженість навчання музикантів на основі релятивної сольмізації виконанню виключно одноступінних мелодій не відповідає потребі у всебічному розвитку музичних здібностей – ладового, гармонічного, поліфонічного слуху, музичного мислення. По-друге – формуванню в співаків свідомого ставлення до особливостей інтонаційного й художньо-образного сенсу європейських вокальних артефактів, надання належної уваги інструментальній партії, а з ким – і досягненню художньо-синтезійної цілісності у його виконанні разом із концертмейстером.

З метою часткового нівелювання проблеми навчання китайських вокалістів, зокрема – учителів музичного мистецтва, співу по нотах, в Китаї набула популярності різновидність запису вокальних одноступінних творів на засадах поєднання цифрової та європейської нотографічної систем їх відображення. Незважаючи на її відносну зручність, звернення до цього типу запису мелодій має суттєві недоліки. Головний з них – це те, що система Цзяньпу (як і майже всі різновиди релятивного сольфеджування), орієнтована на виконання творів виключно в мажорному ладі, що породжує неадекватність цифрового позначення звуко-ступенів мелодій у мінорі. Наслідком цього факту є, зокрема, помилкове визначення в тексті, замість мі мінорної тональності, паралельного соль мажору, як це видно у наведеному нижче прикладі – фрагменті запису угурської народної пісні «Танець молодості» у варіанті, представленим Ван Лобіном (Wang Luobin).

青春舞曲

慢板

维吾尔族民歌
王洛宾编

1-G 3 2 7 1 3 2 1 7 6 6 4 3 | 3 2 7 1 3 2 1 7 6 6 6 6 |

Зрозуміло, що інтонування мінорних прикладів за релятивними знаками мажорного ладу призводить до невірної ідентифікації їх будови:

адже, якщо тоніка мінору визначається як шоста мажорна, то співак не спирається на відчуття мінорного нахилу в мелодії. Неможливо за системою цифрового запису й передати особливості мелодій, які відрізняються відносно складною ладово-тональною організацією, зокрема – використанням альтерованих звуків, хроматичних послідовностей, відхилень і модуляцій.

Отже, принципово важливо формувати у китайських студентів переконаність у необхідності оволодівати належними знаннями і навичками, які відповідають особливостям європейського вокального репертуару.

З цією метою необхідно формувати в китайських здобувачів цілу низку музично-теоретичних знань, слухових уявлень і навичок свідомого сольфеджування. У першу чергу необхідно формувати поняття щодо особливостей мажорного й мінорного ладів, а саме – їх системоутворювальної ознаки – висотного положення третього ступеня. Відмінність звучання цих ладів нерідко не усвідомлюється китайськими співаками, музичний слух яких виховувався виключно в «релятивно-мажорному» контексті. Набуття досвіду засвоєння інтонаційних вправ на вокальне відтворення типових ладових зворотів (зокрема – тяжіння нестійких звуків до стійких в даній тональності), а також їх поєднання із паралельним формуванням навичок аналітично-аудіальної диференціації й понятійного визначення закладають базу для засвоєння таких понять, як тоніка, лад, тональність, звуко-ряд тональності, стійкі й нестійкі звуки, ладове тяжіння.

Відтак, необхідним завданням на початковому етапі навчання є формування в студентів досвіду зіставлення мажорного й мінорного звуко-рядів, а також засвоєння звуко-рядів різних тональностей із усвідомленням ладових функцій кожного звуко-ступеня, вміння їх впізнавати й виконувати мелодії з відчуттям особливостей мелодики інтонаційних елементів. На засадах цих знань і музичних уявлень надалі має відбуватися засвоєння як звуко-рядів різних тональностей, так і усвідомлення класичних гармонічно-функціональних закономірностей музичної мови, типових для навчального вокального репертуару майбутніх учителів музичного мистецтва (Яловський, 2023).

Не менш важливим на цьому шляху є й розвиток у майбутніх учителів музичного мистецтва інтервального слуху, причому – як у його мелодичному, так і гармонічному різновидах. Звернемо увагу на те, що в першому випадку необхідним завданням є набуття співаком здатності до інтонування кожного інтервалу в різних ладових контекстах. Так, співаку важливо свідомо ставитися до того, що чиста кварта «мі – ля» в ля мажорі утворюється стійкими ступенями, які входять до тонічного тризвуку і легко згадуються в музичній пам'яті, тому «інтервальний слух» у цьому випадку може

відігравати тільки роль «контролера». Але ті ж самі звуки в до мажорі, являючись третім і шостим ступеннями, потребують активізації саме уявлення якості звучання даного інтервалу – чистої кварта.

Особливо важливим є впевнене володіння інтервальними слуховими уявленнями під час переходу і нову тональність у відхилення і модуляціях. Адже в цих випадках потрібно долати так звану «ладову інерцію» і перебудувати ладову орієнтацію на тоніку й структуру нової тональності, тобто «настроюватися» на новий звукоряд з усіма його структурно-інтонаційними особливостями (Кьон, 2006).

Найбільш важливу роль у цьому процесі, як правило, відіграє здатність співака інтонувати хроматичні інтервали, особливо – півтони, які «вибивають» з першої тональності, а також вміння моментально перебудувати слухові орієнтири на визначення нового опірного звуку, нової тоніки, а також усвідомлювати нові ладового-функціональні значення даного звукоряду.

На додаток зазначимо, що розвитку інтервального слуху приділяли велику увагу й видатні методисти-вокалісти минулого. Так, Ніколо Ваккаї створив комплекс вокалізів, кожен із яких побудований на звуках певного інтервалу й спрямований на формування навичок його інтонування на різних ступенях ладу, в різних напрямках і ладових контекстах.

Варто звернути увагу й необхідність формувати в здобувачів впевнене уявлення щодо звучання інтервалів без опори на ладове чуття: активне використання інтервального слуху є вкрай важливим для опанування творів сучасних композиторів, у яких будова мелодії вирізняється оригінальними інтонаційними зворотами, зіставленням тональностей не лише першого, а й більш далеких ступенів спорідненості, зверненням до 12-тонових ладів, а подекуди – у використанні атональних елементів. Отже, недостатній розвиток інтервального слуху стає серйозним гальмом у освоєнні цілої низки творів композиторів-імпресіоністів, експресіоністів, сучасних митців (Громко, 2004).

Зазначимо, що для багатьох китайських здобувачів є достатньо складним виконання інтервалів, які відсутні в ладовому устрої національної музичної системи, тобто між ступеннями п'ятиступневих, пентатонічних звукорядів, а саме – тритонів і півтонів. Важливим є також і вирізнення їх утворення в діатонічних і хроматичних послідовностях і вироблення відчуття відмінностей в мірі «гостроти» їх інтонування. Незважаючи на те, що вміння їх якісно інтонувати виражається у незначній різниці за висотою інтонування, саме їх відмінність відіграє суттєву роль у посиленні їх тяжіння – в межах можливостей ідентифікації, відповідно теорії «зонного слуху» М. Гарбузова а з цим і надання емоційно-виразного звучання альтерованим і хроматичним

звукам, вмінню їх свідомо-якісно інтонувати (Гарбузов, 2003).

Розглянемо тепер, які складнощі виникають у китайських здобувачів у галузі розвитку метроритмового чуття й опанування творів із відносно складною ритмічною організацією. Суттєвою недосконалістю системи Цзяньпу, яка стосується відтворення ритмової основи музичних творів є те, що увага в запису ритму акцентується на зіставленні різних тривалостей поміж собою, в той час, як формуванню внутрішнього відчуття пульсації метричних долей, яке виступає підґрунтям засвоєння системи організації й вимірювання плинного музичного часу належна увага не приділяється. Натомість, варто не забувати, що вміння орієнтуватися на внутрішнє відчуття рівномірної пульсації та чергування сильних і слабких метричних долей становить підґрунтя здатності самостійно розуміти незнайомі ритмові послідовності й опанувати музичний текст нових творів.

По-друге, закономірно, що в студентів, які обмежуються виконанням ритму в одноголосних мелодіях, не розвивається і здатність до зіставлення декількох ритмових голосів, яке необхідне для повноцінного сприйняття й відтворення європейського репертуару в усій повноті його фактурного викладу. *Відзначимо також* недостатні можливості фіксації складних або нестандартних ритмових послідовностей за допомогою різноманітного підкреслення ступенів ладу. Це стосується, наприклад, міжтактових синкоп, подвійного пунктиру, несиметричного розподілу тривалостей, зокрема – триолей, квінтолей, септолей тощо. Обмеженням є і коло тактових розмірів, що засвоюються в цифровій системі. Не формуються в майбутніх фахівців і навички відтворення прикладів у зіставних і перемінних розмірах, здатність сприймати поліритмові та поліметричні особливості ритмової організації музичних творів. Отже, формуванню означених знань і навичок необхідно приділяти належну увагу. Серед засвоєваних здобувачами ритмових вправ мають обов'язково бути завдання на виконання ритмічного багатоголосся, що сприятиме формуванню в них розвитку поліфонічного слуху й сприйняття фактури багатоголосих музичних творів.

Надзвичайно важливо приділяти спеціальну увагу і розвитку гармонічного слуху здобувачів в КНР, їх здатності емоційно реагувати на інтонаційно-виразні особливості різноманітних акордів, їх послідовності, а в цілому реагувати на особливості інструментальної партії вокальних творів і тим самим досягати здатності відтворювати художньо-обраний сенс, закладений автором у його вокальному творі (Yu Hengquan, Koehn N., 2021).

Висновки. Особливості початкової музичної освіти в Китаї, засновані на релятивній цифровій нотації «Цзяньпу», не забезпечують достатньої

підготовки для успішного опанування вокального мистецтва у форматі європейської академічної традиції. Система «Цзяньпу» обмежує розвиток інтервального слуху, ладо-тонального чуття, ритмічного мислення та навичок роботи з багатоголосною фактурою.

Європейська система музично-теоретичної освіти передбачає систематичне й послідовне засвоєння особливостей організації музичної мови, зокрема ладо-тональної системи, розвитку інтервального, ритмічного, гармонічного, поліфонічного слуху, що потребує поступового і ґрунтовного засвоєння студентами музично-теоретичних понять і здатності свідомо оперувати набутими внутрішніми слуховими уявленнями.

Навчання китайських здобувачів, які не здобули належної попередньої підготовки, має відбуватися в українських закладах освіти з урахуванням особливостей їхнього початкового музичного досвіду і спрямовуватися на гармонічний і всебічний розвиток в них музичних здібностей, формування навичок аналітичної роботи з нотним текстом й здатності до його інтонаційно-структурного осмислення. Отже, студенти з Китаю мають усвідомлювати, що оволодіння вокальною технікою недостатньо для набуття майстерності виконання європейського вокального мистецтва: не менш важливим є і засвоєння нових для них слухових уявлень, практичних навичок і музично-теоретичних знань, формування навичок самостійного й творчого музикування та стилістично-достовірного виконання вокального репертуару.

Зазначене свідчить про доцільність поетапного і всебічного засвоєння китайськими здобувачами європейської системи нотації й належних знань і умінь в галузі теорії музики, що дозволить їм уникнути зазначених вище труднощів у опануванні європейської вокальної скарбниці.

ЛІТЕРАТУРА

- Кьон, Н. Г. (2006). *Стильове сольфеджіо*. Одеса. 132.
- Онацький, Є. (2016). *Українська мала енциклопедія*. Т. 1. Київ.
- Юцевич, Ю. (2003). *Музика: словник-довідник*. Тернопіль, 404.
- Шип, С. В. (2023). *Теорія художніх стилів*. Суми: ФОП Цьома СП.
- Яловський, П. М. (2023). Музично-теоретична підготовка у професійному становленні майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, вип. 209.
- Гарбузов, М. В. (2003). *Зонна природа слухового сприйняття музики*. Музична Україна.

Gromko, J. E. (2004). *Predictors of Music Sight-Reading Ability in High School Wind Players*. *Journal of Research in Music Education*. 52(1), 6–15. <https://doi.org/10.2307/3345521>

Marvin, E. W., & Brinkman, A. (1999). "The Effectiveness of Relative-Pitch Sight Singing Methods." *Journal of Music Theory Pedagogy*

McGuire Charles Edward (2009). *Music and Victorian Philanthropy: The Tonic Sol-fa Movement*. Cambridge University Press.

Yu, Henqyuan, Koehn, Natalya (2021). Internationalisation for mobility and home (IfMH). *Ad Alta Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 127–131. URL: DOI (& full text) | pdf:www.doi.org/10.33543/1102.

韩德森, 对歌唱声区传统观念的再认识 / 韩德森-北京, 中央音乐学院学报, 2001年, 第43-46页 Хан, Десен (2001). Переосмислення традиційної концепції вокального навчання. Пекін, Журнал Центральної Музичної Консерваторії. С. 43–46.

REFERENCES

- Kyon, N. G. (2006). *Stylove solfedzhio*. [Style Solfeggio]. Odesa. [in Ukrainian].
- Onatskyi, Ye. (2016). *Ukrainska mala entsyklopediia* [Ukrainian Small Encyclopedia]. Vol. 1. Kyiv [in Ukrainian].
- Yutsevych, Yu. (2003). *Muzyka: slovnyk-dovidnyk* [Music: dictionary-reference]. Ternopil [in Ukrainian].
- Shyp, S. V. (2023). *Teoriia khudozhnikh styliv* [Theory of artistic styles]. Sumy: FOP Tsoma SP [in Ukrainian].
- Yalovskyy, P. M. (2023). *Muzychno-teoretychna pidhotovka u profesiynomu stanovlenni maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva* [Music-theoretical training in the professional development of future teachers of music]. *Naukovi zapysky. Seriya: Pedahohichni nauky*, vyp. 209.
- Harbuzov, M. V. (2003). *Zonna pryroda slukhovoho spryynyattya muzyky* [Zonal nature of auditory perception of music]. *Muzychna Ukrayina* [in Ukrainian].
- Gromko, J. E. (2004). *Predictors of Music Sight-Reading Ability in High School Wind Players*. *Journal of Research in Music Education*. 52(1), 6–15. <https://doi.org/10.2307/3345521>
- Marvin, E. W., & Brinkman, A. (1999). *The Effectiveness of Relative-Pitch Sight Singing Methods*. *Journal of Music Theory Pedagogy*
- McGuire Charles Edward (2009). *Music and Victorian Philanthropy: The Tonic Sol-fa Movement*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yu, Henqyuan, Koehn, Natalya (2021). Internationalisation for mobility and home (IfMH). *Ad Alta Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 127–131. URL: DOI (& full text) | . pdf:www.doi.org/10.33543/1102.
- Khan, Desen (2001). *Pereosmyslennya tradytsiynoyi kontseptsiyi vokal'noho navchannya* (Rethinking the Traditional Concept of Vocal Training). Beijing. *Pekin, Zhurnal Tsentral'noyi Muzychnoyi Konservatoriyyi*. S. 43–46. [in Chinese].

Methods of Chinese students' vocal training in Ukrainian pedagogical universities: in the focus of the national system of primary music education

Natalia Heorhiivna Koehn
Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor,
Professor at the Department of Vocal and
Choral Training
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"

Lintao Wei
Postgraduate Student at the Department of
Musical Art and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"

The article highlights the challenges faced by Chinese students due to an insufficient level of music-theoretical literacy and the negative impact this has on the development of their musical abilities – including tonal, harmonic, and polyphonic hearing. It also affects the formation of skills for differentiated analysis of vocal repertoire, understanding the role of instrumental accompaniment in shaping a cohesive artistic image, and the acquisition of skills necessary for solfeggio of new vocal works and their personal interpretation.

The article characterizes the features of the Chinese methodology of general music education, which is based on the principles of the relative numerical notation system Jianpu. It is noted that, despite its effectiveness in teaching simple melodic singing, this system does not facilitate an understanding of the structural features of musical language or the nature of vocal works from the European tradition.

Fundamental differences in the European music-theoretical system are examined – differences that Chinese students must internalize in order to be able to stylistically perceive and accurately reproduce the artistic and figurative meaning of musical works.

The tasks that need to be solved for Chinese students to acquire proper musical literacy, and along with it – to master European vocal culture, are substantiated.

It is emphasized that the acquisition of musical literacy by Chinese students – future teachers of musical art in the process of teaching singing – is a complex process, which is based on the relationship between auditory experience, performance and phonation skills, the acquisition of internal auditory representations and their generalization in musical-theoretical concepts. Awareness of the formed auditory representations will contribute to the ability of Chinese students to operate with them in various forms of musical activity: in adequate and value-based perception, competent reproduction of the musical text of vocal works of European vocal heritage and their artistic and meaningful performance.

Keywords: Chinese students, vocal training, Jianpu system, relative notation, music theory education, European vocal heritage.