

ЕСТЕТИЧНІ ОСНОВИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У КИТАЇ У КІНЦІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Лі Юнчунь,

здобувачка вищої освіти третього (освітньо-наукового) рівня
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0007-4764-7732

Досвід китайських співаків та викладачів вокалу першої чверті ХХІ століття позначається унікальністю, оскільки впродовж минулого століття представники покоління вокалістів цілеспрямовано працювали над поєднанням техніки академічного західного стилю співу із національною китайською манерою. Опанування манери співу, яка суттєво відрізняється від національного стилю, пройшло шлях від сліпого копіювання до досягнення синтетичної єдності. Однак, після оволодіння співом «по-європейськи», до кінця ХХ століття прогресивні китайські виконавці знову звертаються до традиційної культури, прагнучи у ХХІ столітті всебічного її залучення у світовий мистецький простір. Пошук місця китайського вокального виконавства в сучасному світі природно актуалізує собою звернення до естетичних основ національної вокальної культури, фундаментальні основи якої визначаються стародавніми китайськими філософськими вченнями (передусім, конфуціанство та даосизм). У статті розглянуто категорії стародавньої китайської філософії (уявлення про гармонію «хе»; єдність краси та чесноти «Мейшань хей»; феномени «Ю» (наявність) та «У» (відсутність);), їх тісний зв'язок із вокальною практикою, трансформацію термінів у принципи опису вокальної техніки та практичне їх застосування у опануванні китайського національного співу. Унікальність сучасної китайської вокальної культури повною мірою відображена у творчості співачки У Біся, яка вільно володіє вокальними пластами західної культури, сучасним і традиційним китайським співом. «Феномен У Біся» полягає у своєрідному музичному «білінгвізмі»: співачка демонструє не лише синтезований стиль «китайського бельканто», але вільно володіє також і різноманітним академічним західноєвропейським репертуаром, може брати участь у виконанні пекінської опери чи народних пісень в автентичній манері.

Ключові слова: китайський традиційний спів, конфуціанство, даосизм, «Мейшань хей», автентична манера, вокальний «білінгвізм», У Біся.

Li Yongchun. Aesthetic foundations of vocal performance in china at the end of the 20th – beginning of the 21st century

The experience of Chinese singers and vocal teachers in the first quarter of the 21st century is unique, since during the past century, representatives of a generation of vocalists purposefully worked on combining the technique of the academic Western style of singing with the national Chinese manner. Mastering the manner of singing, which is significantly different from the national style, went from blind copying to achieving synthetic unity. However, after mastering singing "in a European way", by the end of the 20th century, progressive Chinese performers again turned to traditional culture, striving for its comprehensive involvement in the world artistic space in the 21st century. The search for the place of Chinese vocal performance in the modern world naturally actualizes an appeal to the aesthetic foundations of the national vocal culture, the fundamental foundations of which are determined by ancient Chinese philosophical teachings (primarily Confucianism and Taoism). The article examines the categories of ancient Chinese philosophy (the concept of harmony "he"; the unity of beauty and virtue "Meishan hei"; the phenomena of "Yu" (presence) and "U" (absence);), their close connection with vocal practice, the transformation of terms into principles for describing vocal technique and their practical application in mastering Chinese national singing. The uniqueness of modern Chinese vocal culture is fully reflected in the work of singer Wu Bixia, who is fluent in the vocal layers of Western culture, modern and traditional Chinese singing. "The Wu Bixia phenomenon" consists in a kind of musical "bilingualism": the singer demonstrates not only the synthesized style of "Chinese bel canto", but also fluent in a variety of academic Western European repertoire, can participate in the performance of Peking opera or folk songs in an authentic manner.

Key words: Chinese traditional singing, Confucianism, Taoism, "Meishan Hei", authentic manner; vocal "bilingualism", Wu Bixia.

Вступ. Осмислення сучасної вокальної культури Китаю починається з розуміння змін у ХХ столітті, що відбулися з нею. «Вестернізація», з опису внеску якої починається значна частина досліджень, присвячених музичному мистецтву Китаю, не єдиний чинник, який змінив вектор його розвитку. Вокальне мистецтво тисячоліттями існувало в умовах синкрези традиційної культури. Його вихід із синкрези в автономний стан привів у рух пошук нових жанрових, стильових, технічних характеристик співу.

Матеріали та методи. Методологія дослідження ґрунтується на використанні системно-аналітичного методу, який застосовується для конкретизації есте-

тичних основ вокального виконавства в Китаї не межі тисячоліть.

Результати. У ХХ столітті у Китаї залишилися позаду етапи повного копіювання західної манери співу, що різко відрізняється від національного стилю; у вокальних школах китайських майстрів знайдено точки дотику національної і західної манер, досягнуто їхнього органічного синтезу. Але не лише в академічній галузі вокального мистецтва відбулися зміни, що відокремили її від національної традиції співу. Якщо порівнювати пісні, які звучать сьогодні в Китаї, з народним співом, можна почути величезну різницю, яка відокремила старі китайські пісні від того, як співають у Китаї сьогодні.

Цікаво, що цю нову для Китаю вокальну практику назвали «народною музикою». У понятті відображено, передусім, всенародний характер її освоєння: нові види співу охопили широкі верстви населення, нові пісні «в західному стилі» були поширені у шкільних програмах. Народ вчився співати «по-європейськи», слухати та розуміти прекрасне італійське бельканто, яке у першій половині XX століття для Китаю стало ідеалом нової вокальної мови [2, с. 29]. Масове обговорення та «переживання» проблем вокальної музики у пресі, на симпозіумах, форумах та інших формах відкритих дискусій із залученням широких народних верств супроводжувало процес вслуховування в західний стиль та першому досвіду його практичного розуміння.

Але з кінця XX століття музиканти знову звертаються до традиційної культури, прагнучи її залучення у відкритий світовий простір музики.

Китайський традиційний спів можна вважати справжнім національним надбанням, яке, під час тривалого процесу формування та розвитку, нагромадило багатство образів і індивідуальних манер виконання, встановивши канони традиційного театрального мистецтва: канон мелодії – «Цічень даньтянь», канон виступу – «Цзінці шеньєр» та канон дикції – «Цзичжун кунцин» [1, с. 8]. За часів династії Тан у «Нотатках Музичної палати» було написано, як використовувати та контролювати дихання; в енциклопедії «Записи бесід у Менсі – Закони музики» династії Сун згадувалися вимоги до способів звуковидобування під час співу, наприклад, «в звуку є ієрогліфи, а в ієрогліфах – звуки», а також взаємодія дикції та звучання. Техніки та принципи традиційної китайської опери займають особливе місце у національній вокальній традиції.

Звернення до традиції передбачає визначення естетичних основ національної вокальної культури, коріння якої сягає давньої китайської філософії. Так, згідно з конфуціанським каноном, філософською категорією з глибоким внутрішнім змістом є уявлення про гармонію «хе». «Хе» означає гармонію і спокій, і у досягненні спокою душі «хе» стає основною якістю. Фізичним підґрунтям «хе» є гармонія звуків. Музика, основою якої є гармонія, надає руху моральний аспект. Естетична концепція гармонії в музичних ідеях конфуціанської школи пронизує традиційну китайську музику та впливає на її розвиток, у якому домінує китайська національна вокальна музика [2, с. 49].

У стародавньому Китаї найвищою сферою естетики вважалася «гармонія між людиною та природою». У сучасну епоху досягнення гармонії є метою, яку переслідують у світі мистецтва. Тому в національній вокальній музиці Китаю «хе» є поняттям з найважливішим ідейним внутрішнім змістом. Очевидно, відображення сутності «хе» у мистецтві вокалу опосередковане. Так, з кінця XIX до початку XX століття відбувалося активне поглиблення взаємодії між державами, і проникнення вокального мистецтва Заходу до Китаю розглядається як продовження найкращих сторін співробітництва країн.

Найбільша відмінність традиційної національної манери та академічного вокального мистецтва Захід-

ної культури на слух розпізнавалася у сфері тембрових характеристик співу. За радикальною відмінністю якостей співу, що миттєво виділяються слухом, стоїть безліч чинників, серед них унікальна історія культурного розвитку, звичаїв і гуманістичних уявлень Заходу, різниця в життєвих звичках. Під час співу тембр голосу у китайців яскравий і витончений, а їх голоси можуть бути гнучкими та мінливими, ці якості дісталися у спадок від театралізованого мистецтва традиційної китайської опери. При цьому китайські співаки знають, як захищати голосові зв'язки, застосовувати техніки співу згідно з науковими вимогами, гарантувати дихальну та резонансну підтримку, що дозволяє під час виконання китайських пісень зберігати властиві китайському народу звукові характеристики. Це, зокрема, тонкі та щедри відтінки, прозорі та концентровані звуки, легкість досягнення як високих, так і низьких частот, що не лише підкреслюють відмінність від західного стилю співу, а й є показником неповторності мистецтва китайського національного вокалу. Ставлення до співу як до природного способу звуковидобування, легко, і, відповідно, гармонійно узгоджується з фізіологією та індивідуальними якостями людини, змусило китайських вокалістів шукати шляхи поєднання методології вокальної культури Заходу з технікою національного способу співу. Китайці переносять академічні дихальні вправи у власну систему, прагнучи гармонізувати їх із власними традиціями. Найважливішим залишається освоєння резонансної техніки співу, після якого поповнюється значна складова, яка першопочатково відсутня у техніці вправ китайської національної вокальної музики.

Настільки ж значущою категорією, що становить ціннісне ядро китайського вокального мистецтва, є єдність краси та чесноти «Мейшань хеї».

У традиційній китайській філософській думці «краса» належить до категорії мистецтва, а «чеснота» належить до категорії моральності. Конфуцій висунув ідею про досконалість у музиці, вважаючи, що в ній поєднуються «краса» та «чеснота». Моральна чеснота спричиняє створення прекрасної музики, а під виховним, проникаючим впливом музики люди прагнуть до шляхетності та вдосконалення свого духовного світу. Конфуцій не лише пропагував естетичну ідею про єдність краси та чесноти, але багатий чуттєвий зміст у музиці, оскільки насолода музикою є не лише процесом задоволення від отриманих чудових звуків. Найважливішою є можливість осмислення ідей, що виражаються в музиці, духовно-морального етичного початку. Вокальна музика, як одна з важливих форм традиційної музики, також несе місію виховання досконалість у людському суспільстві. Враховуючи, що лінгвістична складова пісень може ефективно обмежити моральний зміст, таке переплетення музики та літератури стає єднанням краси та чесноти. Незалежно від епохи, національна вокальна музика є саме тією ліричною формою універсального мистецтва, де ліризм проявляється не лише в мелодії, але і в словесному змісті пісні, що робить її здатною задовольняти потреби людини, що

безперервно змінюються, в естетичних переживаннях [4, с. 25].

Ці положення китайської філософії – не лише якась спільна передумова взаємодії поетичного та музичного початків у китайському вокальному мистецтві. Музика і слово як уособлення єдності краси та чесноти в китайському контексті не допускає спрощеного погляду на зв'язок високої поезії та досконалої музики, який легко звести до загального добутку, що стосується будь-якої класичної культури. Китайське традиційне вокальне мистецтво особливим чином культивує дикцію і фонетичний аспект тексту, що проспівується, ні одна з миттєвостей якого не допускає узагальнення змісту або його витіснення на другий план. У національному вокальному мистецтві не існувало проблем «слова та музики», які обговорювалися в європейській культурі, де цей баланс був пружний, мінливий і гнучкий. Китайський спів – це завжди ювелірно проспівуваний зміст, занурений у таке ж точне мистецтво співу, і з ним нерозривно пов'язаний у кожну мить.

Своєрідно відображено в естетиці співу ідеї даосизму, що вплинув на китайську філософію. Головними принципами даосизму були повага до природи та «управління за допомогою невтручання». Концепція «невтручання» не означає байдужості, а має на увазі природний хід розвитку і наголошує на необхідності природних дій – наявності дії при «відсутності бездіяльності» [5, с. 22]. Терміни «наявність» та «відсутність» завжди зустрічаються в парі. Наприклад, «відсутність імені – перед початком Всесвіту, наявність імені – мати всього сущого» (тут мається на увазі, що перед виникненням Всесвіту нічого не було, зокрема і назв, а коли з'явилися речі, з'явилися й імена. Інші приклади: «наявність та відсутність взаємодіють», «наявність є благом, відсутність є користю» (наявність та відсутність взаємно породжують одна одну, але в той же час вони протилежні, одна не обходиться без іншої) [3, с. 102]. «Наявність» та «відсутність» взаємозалежні та становлять діалектичну єдність.

Ці погляди однаково важливі для того, хто вивчає вокал. Цінності китайського вокального мистецтва залежать від культури його творців, а вдосконалення у музиці та ступінь відчуття світу не можна відокремити від політичного, економічного та соціального контексту. «Дао», яке вшановував Лао Цзи, невидиме, але воно визначає траєкторію розвитку світу. Ця закономірність, яка не залежить від волі людей, вказує нам, що лише скорившись їй, можна досягти справжнього успіху. Кордони переданої співом краси невловимі і нескінченні, вони піддаються вільній людській уяві. Успішний вокаліст може природно впливати на почуття слухачів, привести їх до отримання емоцій та вести їх дух уперед. Співак, використовуючи прекрасний голос, може передати нескінченні сенси.

Образ та зміст феноменів «Ю» (наявність) і «У» (відсутність) у китайському вокальному мистецтві різні і перебувають у об'єктивному (гармонійному, збалансованому) антагонізмі. Обговорення антагонізму «Ю» та «У» у контексті співу сприятиме розумінню різних

чинників внутрішнього змісту форми та духу китайської музики. Саме постійна пам'ять про єдність взаємодоповнюючих, але змістовно відмінних основ породила специфічну термінологію, що супроводжує як процес навчання співу, так і його характеристики. Завдяки цьому буде легше зрозуміти категорії «Даоде», що використовуються в національній музиці, а також інші форми антагонізму, зокрема, музичні: «гучний і тихий», «справжній і фальшивий», «сильний і слабкий», «твердий і м'який», «ранній і пізній», «світлий і темний», а також звуки, що належать до проникаючої сили, «далекий і близький», до темпу – «швидкий і повільний», до ритму – «напружений і розслаблений».

У процесі вивчення практики вокальної музики не уникнути великої кількості конкретних питань різного характеру, в яких використовуються професійні терміни, при цьому їх походження пояснюється не підвищенням продукуванням метафор у системі усного канону, але вкорінено у сфері ідей Даоде. Наприклад, голос має «йти вперед», висота звуку має викликати почуття «дзиччання», дихання має «текти вільно», «регістри» потрібно об'єднати, голос має «протиставляти м'якість і жорсткість», переходи між низькими, середніми та високими діапазонами мають проходити природно. Хорошим прикладом може бути проблема поділу музичних регістрів. Для покращення техніки виконання та підвищення музичної виразності потрібно забезпечити поділ регістрів та його єдність: учню потрібно зрозуміти джерело проблеми, щоб стерти різницю між регістрами і зробити переходи автоматичними, домогтися природної єдності.

Ці проблеми можна розглянути в контексті наявності регістрів та їх відсутності. Подібний підхід можна використовувати для розуміння «світла і тіні» та вмілого поєднання твердості та м'якості у тембрах народного вокалу. Таким чином, докладне розкриття всіх складових допоможе краще освоїти їх у теорії та точніше застосовувати на практиці, що призведе до звички. Ніякі посилення чи поділи в теорії не мають ставати причиною однобокого розвитку учня, «наявність» і «відсутність» разом становлять єдину антагоністичну систему (у західній термінології філософії – «єдність протилежностей»), проте ми уникатимемо перенесення подібних термінів як таких, які володіють глибиною контексту, яка частіше радикально відрізняється), і прагнення збереження природного перетікання голосу в китайському вокальному мистецтві є справжнім прикладом «невтручання» [3, с. 113].

Природа голосу – один із основоположних принципів китайського співу. У традиційному співі вокальна техніка пов'язує дихання не з процесом звуковидобування, а в першу чергу – з правильною вимовою слова та з його емоційним забарвленням. Існує історичне уявлення про схожість стародавніх піснеспівів із декламуванням віршів, заснованих на тісному зв'язку дихання зі словом та емоціями. У такій розспівній декламації були вироблені прийоми дихальної техніки, яка стала основою народного способу співу. Її мета – надати звучанню голосу безліч тембрових відтінків, що швидко зміню-

ються, які забарвлюють те чи інше поетично значуще слово. Якщо західний спосіб досягає рівності повітряного потоку, то методика китайського народного співу передбачає змінні поштовхи повітря, дуже різноманітні за силою та напрямом. Повітря акумулюється в нижній частині черевної порожнини та енергійними, але дуже «ювелірними» рухами прямує до фонаційного апарату.

Цей своєрідний каталог дихальних рухів відображений у національній традиції у вигляді особливих термінів, що досягаються практикою співу і добре відомих народним співакам, такі як: «Підйом повітря» («Тіці», «提氣») «Стимування повітря» («Ченьці», «沉氣») «Посмикування повітря» («Тяюці»), «Розгром повітря» («Сюці»), «Втягування повітря» («Чоуці», «押氣»), «Дихання плачу» («Ціці», «泣氣»). Кожен із термінів містить інформацію про спосіб поводження з повітряним потоком та про емоційне забарвлення цього способу (яскраві образні метафори звичайні для роботи вокаліста; західноєвропейській традиції найзнаменитіша з метафор – «співати в маску»). Техніка дихання, втілена в метафорах термінів, реалізується в естетичній якості китайського співу, який західні слухачі асоціюють зі «східною мелізматикою», тоді як у національному сприйнятті ця якість має, скоріше, темброву природу і є результатом ювелірної роботи вокального апарату, що надає звукові поєднання.

Найдавніші китайські народні пісні виконуються із застосуванням чистого натурального голосу, спів відрізняється максимальною природністю, яка не потребує спеціальної постановки. Народні пісні різних районів півночі, наприклад, Цинхайська «Квітка», припускають розвинене яскраве звучання у високому регістрі, забарвлення голосу має чітку специфічність. Така манера співу тісно взаємопов'язана з мовою; поєднання інтонування та діалекту відображає характерні особливості місцевого стилю.

Після 50-х років XX століття китайський національний вокал почав поступово спеціалізуватися. Ряд музичних установ розпочинає створення навчальних програм традиційної вокальної музики. Відкриваються дослідні установи національної вокальної культури, призначені для збереження та професіоналізації співацької традиції китайської опери, речитативної декламації народних пісень. Фахівці вивчають та сміливо запозичують переваги дихання, подачі звуку, резонансу з технології, властиві західному співу. Але відмінності на слух залишаються очевидними: по-перше, запозичена академічна манера порівняно з народним вокалом у будь-якій партії зберігає повноту тембру. Крім того, академічне звучання спирається, умовно кажучи, назад, використовуючи глибинні ресурси звуковидобування – опору на діафрагму, тоді як звучання в національній манері

відправляє опору звуку вперед, у ротову порожнину. У техніці національного співу виразно чути, що у високому регістрі звук яскравий; національний вокал, як і раніше, використовує принципи дихання, властиві стилю китайської традиційної опери. Нарешті, поліетнічність населення Китаю закріпила у культурі країни множинність естетичних традицій, діалектних норм мови, різноманітність музичних стилів, яскраву етнічну специфічність. Ця множинність локальних стильових проявів сприяла такій множинності особливих прийомів і манер виконання. Тому для китайських вокалістів стає нагальним завданням не лише опанування техніки західного мистецтва, а й збереження власної культури, яка потребує інших технік співу, що спираються не тільки на усну інтуїцію традиції, що стрімко зникає.

Досягнення сучасної вокальної культури Китаю втілені у творчості співачки У Біся, яка вільно володіє як вокальними пластами західної культури, так і сучасним та традиційним китайським співом. Вона є співачкою, яка оволоділа у всій повноті двома манерами виконання: китайською та європейською. «Феномен У Біся» полягає у своєрідному музичному «білінгвізмі», що відрізняє стиль цієї виконавиці від інших співаків, які, зазвичай, опановують одну з манер. Творчість У Біся поклала край давній проблемі в китайській вокальній музиці, що полягала у поєднанні народної манери виконання та вокальної техніки західного походження. Співачка демонструє не лише синтезований стиль «китайського бельканто», але й вільно володіє західноєвропейським репертуаром і може виконувати твори пекінської опери чи народні пісні в автентичній манері. У Біся продемонструвала повноту втілення автентичних рис китайського співу та досконалість виконання закордонного оперного репертуару. Представник «неєвропейської культури» вперше явив світу особливе вокальне мистецтво, в якому різні стилі та культури об'єдналися на основі нового досвіду, що сформувався у надрах сучасної школи китайського мистецтва співу.

Синтез двох вокальних культур, що радикально відрізняються за звучанням, здійснений У Біся, дозволив зберегти фарби рідної вокальної мови, не впізнавані іноземцями, але відомі у своїй країні. При цьому легкість звучання, збереження молодості голосу, його унікальна витривалість – якості, якими китайська вокальна школа готова поділитися.

Висновки. Загальними естетичними основами вокального виконавства у Китаї у кінці XX – на початку XXI століття залишаються філософські вчення конфуціанство та даосизм. Попри те, що філософські категорії у мистецтві вокалу проявляються опосередковано, вони продовжують складати важливу частину у опануванні китайського народного вокального мистецтва.

Література:

1. 刘靖之. 抄袭、模仿、移植 – 中国新音乐发展的三个阶段. 南京艺术学院学报(音乐与表演版), 2000 (3) : 7-10. (Лю Цзінчжі. Плагіат, імітація, трансплантація – три стадії розвитку китайської Нової музики. *Вісник Нанкінського інституту мистецтва*. 2000. № 3. С. 7–10.).
2. 汤一介《和而不同》{M辽宁}人民出版社.2001年 (Тан Іцзе. Однакове, але різне. Ляонін: Народне видавництво провінції Ляонін, 2001. 49 с.).

3. 傅佩萊 . 解读老子 . 上海 : 上海三联书店 ,2007年7月5日. (Фу Пейжун. Трактівання Лао Цзи. Шанхай: Шанхайська книгарня, 2007. 113 с.).
4. 钱穆 《论语新解》 {M} 新华三联书店 .2005年 (Цянь Му. Нова інтерпретація текстів Конфуція. Пекін: Книгарня Сінхуа, 2005. 25 с.).
5. 張西關, 洪永平。 中國文化法律法規和製度 (Чжан Сігуань, Хун Юнпін. Китайські культурні закони, норми та системи. Пекін, 1998. 100 с.)

References:

1. Liu, Jingzhi (2000). Plagiarism, imitation, transplantation – three stages of development of Chinese New Music. *Bulletin of the Nanjing Institute of Art*. №. 3. P. 7–10.
2. Tang, Yijie (2001). Same but Different. Liaoning: Liaoning Provincial People's Publishing House. 49 p.
3. Fu, Peijun (2007). Interpretation of Lao Zi. Shanghai: Shanghai Bookstore. 113 p.
4. Qian, Mu (2005). A New Interpretation of Confucius' Texts. Beijing: Xinhua Bookstore. 25 p.
5. Zhang, Siguan, Hong, Yongping (1998). Chinese Cultural Laws, Norms and Systems. Beijing. 100 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025