

Національна музична академія України

Міністерство культури України

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

Лян Ліцзюань

УДК 784:782.1(450):781.68(510)(043.3)

**ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРНА МУЗИКА В
КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ КИТАЙСЬКИХ
ВОКАЛІСТІВ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело. Усі розділи, при написанні яких використовувався штучний інтелект, перевірені й відредаговані авторкою особисто

梁利娟

Лян Ліцзюань

Науковий керівник:

Іванніков Тимур Павлович

доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Лян Ліцзюань. Італійська оперна музика в концертній практиці китайських вокалістів: інтерпретаційні аспекти. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво». Національна музична академія України, Міністерство України. Київ, 2026.

У дисертації досліджено італійську оперну музику XIX — початку XX століть у концертній практиці китайських виконавців. Центральним для роботи є інтерпретаційний ракурс, пов'язаний зі зміною виконавської ситуації. У такий спосіб оперний фрагмент (арія або сцена) виходить за межі театральної вистави та набуває самостійного концертного (камерного, студійного або медіатизованого) функціонування з перерозподілом музично-драматургічних акцентів. Внаслідок такого перенесення арія/сцена звільняється від сценічності опери, зберігаючи лише пунктирний зв'язок із первинною драматургією, а її смислова енергія концентрується в якості голосу, його тембрі, диханні, артикуляції, фразуванні співака, мікродинаміці, у способі розгортання кульмінації, в акустичному балансі між солістом і супроводом тощо.

Актуальність роботи зумовлена кількома взаємопов'язаними чинниками. Передусім йдеться про зростання ролі китайських співаків у міжнародному академічному вокальному просторі, де італійський оперний репертуар виконує функцію своєрідного професійного еталона, перепустки до входження в оперний світ. Водночас сучасна концертна практика дедалі частіше репрезентує оперу фрагментарно: арії та сцени звучать у гала-концертах, камерних вечорах, ювілейних програмах, студійних записах, цифрових трансляціях. Таке побутування потребує спеціального музикознавчого осмислення, оскільки змінює співвідношення між твором, виконавцем, простором, слухачькою рецепцією й культурним контекстом.

Проблемне поле дисертації формується на перетині інтерпретології, оперознавства, вокального виконавства та кроскультурної музикології. Італійська опера в сумі її параметрів розглядається у подвійній перспективі: як історично усталений жанрово-стильовий комплекс і водночас як рухома система виконавських моделей, здатна до просторового й медіального переозначення. Китайська вокальна практика у цьому дослідженні виходить за межі адаптації європейського зразка. Вона осмислюється як особлива зона художнього перекодування, в рамках якої європейська вокальна традиція проходить крізь інший — мовний, тембровий, тілесний та рецептивний — досвід. У цьому процесі народжується специфічна конфігурація виконавської суб'єктності, у якій міжнародний стандарт академічного співу поєднується з культурно зумовленими особливостями інтонаційного мислення.

Мета дослідження — визначити інтерпретаційні особливості італійської оперної музики в концертній практиці китайських вокалістів з урахуванням зміни виконавської ситуації, редукції сценічного контексту, камернізації оперної арії. Для досягнення цієї мети систематизовано теоретичні підходи до інтерпретації в її семіотичному, герменевтичному та феноменологічному вимірах; уточнено специфіку вокальної інтерпретації; охарактеризовано італійський оперний спів як модель вокальної естетики та педагогіки; обґрунтовано зміну виконавської ситуації як чинник жанрово-стильової трансформації оперної арії; розкрито механізми редукції сценічного контексту, камернізації та вокально-сміслової автономізації оперного фрагмента; проаналізовано виконавські версії арій Г. Доницетті, В. Белліні, Дж. Россіні, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Ф. Чілеа та У. Джордано у виконанні китайських співаків.

Об'єкт дослідження — італійська оперна музика XIX – початку XX століть у сучасній вокально-виконавській практиці. *Предмет дослідження* — інтерпретаційні аспекти виконання італійської оперної музики китайськими співаками в концертних, камерних, студійних та інших позасценічних формах репрезентації.

Наукова новизна. У дисертації вперше: здійснено комплексне дослідження італійської оперної музики в концертній практиці китайських виконавців як особливого інтерпретаційного феномена; обґрунтовано зміну виконавської ситуації як один із ключових чинників трансформації оперної арії/сцени у концертній практиці китайських співаків; окреслено механізми редукції сценічного контексту, внаслідок яких арія/сцена переходить із театральної цілісності у формат автономного вокального висловлювання; визначено камернізацію як принцип інтерпретації італійської оперної музики, що проявляється не лише у зменшенні виконавського складу, а й у зміні тембровості, драматургічної щільності та характеру слухацького сприйняття; окреслено специфіку прочитання китайськими співаками італійських оперних арій у концертному, камерному та студійному форматах на матеріалі арій Г. Доніцетті, В. Белліні, Дж. Россіні, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Ф. Чілеа та У. Джордано.

Перший розділ дисертації «Інтерпретація як проблема музикознавства» присвячено теоретико-методологічному обґрунтуванню подальшого аналізу. Розгляд семіотичних, герменевтичних, феноменологічних та інтерпретологічних концепцій засвідчує розбіжність між вокальною інтерпретацією і простим відтворенням авторського тексту. Партитура функціонує як матеріальний слід, який набуває художньої повноти через голос, виконавську свідомість, культурний досвід і рецептивний горизонт слухача. У цьому контексті оперна арія трактується як відкрита художня структура, здатна до різних історичних, сценічних і позасценічних актуалізацій.

У семіотичному вимірі китайські інтерпретації італійської опери розглянуто поза опозицією норми й відхилення — через багаторівневий семіозис, у якому європейський поетичний код входить у контакт з іншою естетичною системою. Герменевтичний ракурс дає змогу виявити значення конкретних виконавських рішень: темпоритмічних зсувів, агогічних мікровідхилень, артикуляційної логіки, способів побудови кульмінації,

часової організації вокальної фрази. Феноменологічний підхід підкреслює тілесно-перформативну природу співу: музичний зміст виникає через кінематику дихання, акустичну щільність тембру, регістрові показники, напруження вокальної інтонаційності тощо. Саме тому тембр, дихання, артикуляція, фразування й інтонаційність визначені базовими параметрами подальшого інтерпретаційного аналізу.

Другий розділ «Західна оперна музика у китайській виконавській практиці: процеси адаптації та трансформації» спрямовано на виявлення механізмів взаємодії італійської вокальної традиції та китайської виконавської практики. Італійська вокальна школа окреслена як нормативна матриця академічного співу, що сформувалася завдяки інституціональним, педагогічним, естетичним і лінгвоакустичним чинникам. Від ранньоромантичної номерної структури Дж. Россіні, В. Белліні й Г. Доніцетті через драматичний реалізм Дж. Верді до веристської психологічності Дж. Пуччіні, Ф. Чілеа та У. Джордано простежено стильову дугу, у межах якої технічні принципи *bel canto* зберігають значення професійної основи, попри істотну зміну художніх орієнтирів.

Засвоєння цієї основи китайськими вокалістами розглянуто як складний процес, пов'язаний із тональною природою китайської мови, пентатонічним інтонаційним мисленням, специфікою гортанної позиції та риторичною драматургією традиційного китайського співу. У дисертації підкреслено, що зазначені чинники зберігають можливість входження китайського співака до італійського оперного канону, формуючи інший акустичний маршрут до нього. Відповідно, китайське виконання аналізується як гібридний тип виконавства, де технічні рішення, мовна робота, темброва організація й естетичні пріоритети набувають одночасно вокального та культурологічного значення.

Уточнено визначення терміну «виконавська ситуація», під якою у дисертації розуміється комплекс умов актуалізації музичного твору в реальному або медіатизованому звучанні, що охоплює простір виконання,

жанрово-комунікативний формат, тип супроводу, ступінь збереження сценічного контексту, форму взаємодії виконавця зі слухачем/глядачем та культурно-рецептивний горизонт сприйняття.

Теоретичне обґрунтування отримали редуковані форми існування оперного матеріалу. Вони трактуються як вияв внутрішнього модульного потенціалу оперного жанру, історично пов'язаного з практикою барокової *opera seria*, автономією номерної структури та концертним побутуванням окремих вокальних фрагментів. У дисертації сучасні форми репрезентації оперного твору осмислено крізь співвідношення сценічного та позасценічного, театрального та концертного способів його функціонування.

Третій розділ «Особливості китайської вокальної інтерпретації: досвід сценічної та позасценічної редукції італійських оперних творів» містить аналітичні студії конкретних інтерпретацій. Арія *bel canto* виявляє найвищий ступінь художньої стабільності в умовах позасценічного виконання, оскільки її структурна автономія закладена самою поетикою номерної опери. У виконаннях Ін Хуан, Лі Сицзі та Дільбер Юнус зафіксовано стійке засвоєння базових принципів *bel canto*: легатної протяжності, тембрової рівноваги, кантиленної лінії, орнаментальної точності, регістрової координованості. Індивідуальність виконавиць концентрується у характері вібрато, динамічному нюансуванні, колоратурних деталях і способі психологізації фрази. Порівняння оркестрової та камерної версій «Una voce roso fa» у виконанні Дільбер Юнус демонструє, що зміна акустичного середовища переводить образ від зовнішньої театральної енергії до більш зосередженої мікродинамічної гри.

Вердіївський репертуар актуалізує проблему звукового втілення драматичного конфлікту за відсутності повного сценічного механізму. У виконаннях Хе Хуей, Чжан Цзижунь та Ін Фан виявлено три різні стратегії: посилення артикуляційної гостроти й тембрового контрасту між декламаційними та кантиленними епізодами; вибудовування безперервної драматичної лінії з рівномірно підтримуваною емоційною напругою;

пріоритет інтонаційної чистоти, структурної ясності й ліричної рефлексивності. Спільною рисою цих версій є тяжіння до внутрішньо зосередженого типу драматургії, де психологічний конфлікт розгортається переважно через темброво-інтонаційні мікропроцеси, без опори на зовнішню театральну експансію.

Аналіз арій з опер Дж. Пуччіні підтверджує, що концертний і студійний формати здатні загострювати психологічно-інтроспективний вимір його музики. У студійних записах Ін Хуан особливо помітною є взаємодія між природою її голосу та «мозаїчною» мелодикою композитора, побудованою на зіставленні коротких, каденційно окреслених тематичних утворень. Концерт «Puccini 100 Anniversary Concert Shanghai 2024» розглянуто як просторову кросоверну модель, де відкритий ландшафтний простір ботанічного саду створює форму масового побутування оперного репертуару без зниження художньої вимогливості. Камерне виконання арій Ф. Чілеа та У. Джордано за участі Хе Хуей і квартету «Verona Lirica» засвідчує продуктивність ансамблевого формату: темброво-компенсаторна роль фортепіано та струнних, перерозподіл гармонічних і колористичних функцій, сценічна пластика співачки забезпечують ефект присутності образу навіть за умов скорочення театральної дії.

У результаті дослідження доведено самостійний статус позасценічного побутування італійської оперної арії в китайській виконавській практиці. Воно утворює специфічне поле інтерпретаційної роботи, де відбувається зміна статусу образу, ущільнення вокально-сміслових параметрів, переакцентування тембрової драматургії та формування нового типу слухацької комунікації. Наскрізною закономірністю проаналізованих прикладів є орієнтація китайських вокалістів на вже канонізовані концертні версії арій, вироблені західною традицією, разом із збереженням гібридного темброво-інтонаційного профілю. Саме цей профіль диференціює звучання китайських виконавців від усередненого європоцентричного стандарту і засвідчує наявність культурно-специфічних акустичних ознак у репертуарі.

Ключові слова: італійська опера, концертна практика, китайські співаки, інтерпретація, оперна творчість, оперний репертуар, камернізація, вокальна драматургія, жанрово-стильова трансформація, академічні традиції кроскультурна взаємодія.

ABSTRACT

Lian Lijuan. Italian Opera Music in the Concert Practice of Chinese Vocalists: Interpretative Aspects. — Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical Art”, field of knowledge 02 “Culture and Art”. The National Music Academy of Ukraine, Ministry of Ukraine. Kyiv, 2026.

The dissertation examines Italian opera music of the nineteenth and early twentieth centuries in the concert practice of Chinese performers. The interpretative perspective, connected with a change in the performance situation, is central to the study. In this way, an operatic fragment (an aria or a scene) moves beyond the limits of the theatrical performance and acquires independent concert (chamber, studio, or media-based) functioning, each time redistributing its own musical and dramatic accents. As a result of such transfer, the aria/scene is released from the scenic nature of opera, retaining only a dotted connection with its primary dramaturgy, while its semantic energy becomes concentrated in the quality of the voice, its timbre, breathing, articulation, the singer’s phrasing, microdynamics, the mode of unfolding the climax, and the acoustic balance between the soloist and the accompaniment.

The relevance of the study is determined by several interrelated factors. First of all, it concerns the growing role of Chinese singers in the international academic vocal space, where the Italian operatic repertoire functions as a particular professional standard and as a pass into the operatic world. At the same time, contemporary concert practice increasingly represents opera fragmentarily: arias and scenes are heard in gala concerts, chamber evenings, anniversary programmes,

studio recordings, and digital broadcasts. Such modes of existence require special musicological reflection, since they alter the relationship between the work, the performer, the space, the listener's reception, and the cultural context.

The problematic field of the dissertation is formed at the intersection of interpretology, opera studies, vocal performance, and cross-cultural musicology. Italian opera, in the totality of its parameters, is considered from a dual perspective: as a historically established genre-and-style complex and, at the same time, as a mobile system of performance models capable of spatial and medial resignification. Chinese vocal practice in this study goes beyond the adaptation of a European model. It is understood as a special zone of artistic recoding, within which the European vocal tradition passes through another — linguistic, timbral, bodily-acoustic, and receptive — experience. In this process, a specific configuration of performing subjectivity emerges, in which the international standard of academic singing is combined with culturally conditioned features of intonational thinking.

The aim of the study is to determine the interpretative features of Italian opera music in the concert practice of Chinese vocalists, taking into account the change in the performance situation, the reduction of the stage context, the chamberization of the operatic aria. To achieve this aim, the dissertation systematizes theoretical approaches to interpretation in its semiotic, hermeneutic, and phenomenological dimensions; clarifies the specificity of vocal interpretation; characterizes Italian operatic singing as a model of vocal aesthetics and pedagogy; substantiates the change in the performance situation as a factor in the genre-and-style transformation of the operatic aria; reveals the mechanisms of the reduction of the stage context, chamberization, and vocal-semantic autonomization of the operatic fragment; and analyses performance versions of arias by G. Donizetti, V. Bellini, G. Rossini, G. Verdi, G. Puccini, F. Cilea, and U. Giordano as performed by Chinese singers.

The object of the study is Italian opera music of the nineteenth and early twentieth centuries in contemporary vocal-performance practice. *The subject* of the research is the interpretative aspects of the performance of Italian opera music by

Chinese singers in concert, chamber, studio, and other non-stage forms of representation.

Scientific novelty. For the first time, the dissertation: provides a comprehensive study of Italian opera music in the concert practice of Chinese performers as a distinctive interpretative phenomenon; substantiates the change in the performance situation as one of the key factors in the transformation of the opera aria/scene in the concert practice of Chinese singers; identifies the mechanisms of reduction of the scenic context, as a result of which the aria/scene moves from theatrical integrity into the format of an autonomous vocal utterance; defines chamberization as a principle of interpretation of Italian opera music, manifested not only in the reduction of performing forces, but also in changes in timbre, dramaturgical density, and the character of audience perception; outlines the specific features of the Chinese interpretation of Italian operatic arias in concert, chamber, and studio practice on the material of arias by G. Donizetti, V. Bellini, G. Rossini, G. Verdi, G. Puccini, F. Cilea, and U. Giordano.

Chapter One, “Interpretation as a Problem of Musicology”, is devoted to the theoretical and methodological substantiation of the subsequent analysis. The consideration of semiotic, hermeneutic, phenomenological, and interpretological concepts reveals the divergence between vocal interpretation and the simple reproduction of the authorial text. The score functions as a material trace that acquires artistic completeness through the voice, the performer’s consciousness, cultural experience, and the receptive horizon of the listener. In this context, the operatic aria is treated as an open artistic structure capable of various historical, stage, and non-stage actualizations.

In the semiotic dimension, Chinese interpretations of Italian opera are considered beyond the opposition of norm and deviation — through a multi-level semiosis in which the European poetic code comes into contact with another aesthetic system. The hermeneutic perspective makes it possible to reveal the significance of concrete performance decisions: tempo-rhythmic shifts, agogic micro-deviations, articulatory logic, modes of constructing the climax, and the

temporal organization of the vocal phrase. The phenomenological approach emphasizes the bodily-performative nature of singing: musical meaning emerges through the kinematics of breathing, the acoustic density of timbre, register indicators, the tension of vocal intonationality, and related parameters. Therefore, timbre, breathing, articulation, phrasing, and intonationality are defined as the basic parameters of the subsequent interpretative analysis.

Chapter Two, “Western opera music in Chinese performance practice: processes of adaptation and transformation”, is directed toward identifying the mechanisms of interaction between the Italian vocal tradition and Chinese performance practice. The Italian vocal school is outlined as a normative matrix of academic singing, formed through institutional, pedagogical, aesthetic, and linguo-acoustic factors. From the early Romantic number structure of G. Rossini, V. Bellini, and G. Donizetti through the dramatic realism of G. Verdi to the veristic psychologicality of G. Puccini, F. Cilea, and U. Giordano, the study traces a stylistic arc within which the technical principles of *bel canto* retain their significance as a professional foundation, despite a substantial change in artistic orientations.

The assimilation of this foundation by Chinese vocalists is considered as a complex process connected with the tonal nature of the Chinese language, pentatonic intonational thinking, the specificity of the laryngeal position, and the rhetorical dramaturgy of traditional Chinese singing. The dissertation emphasizes that these factors do not preclude a Chinese singer’s entry into the Italian operatic canon, but instead form another acoustic route toward it. Accordingly, Chinese performance is analysed as a hybrid type of performance practice in which technical decisions, work with language, timbral organization, and aesthetic priorities acquire both vocal and cultural meaning.

The dissertation clarifies a definition of the term «performative situation», which is understood as a complex of conditions under which a musical work is actualized in real or mediatized sound. This complex includes the performance space, the genre-communicative format, the type of accompaniment, the degree to

which the scenic context is preserved, the form of interaction between the performer and the listener/viewer, and the cultural-receptive horizon of perception.

The reduced forms of existence of operatic material receive theoretical substantiation. They are interpreted as a manifestation of the internal modular potential of the operatic genre, historically connected with the practice of Baroque opera seria, the autonomy of number-based structure, and the concert circulation of individual vocal fragments. In the dissertation, contemporary forms of representation of an operatic work are examined through the correlation between scenic and non-scenic, theatrical and concert modes of its functioning.

Chapter Three, “Specific features of Chinese vocal interpretation: experience of on-stage and off-stage reduction of Italian operatic works”, contains analytical studies of concrete interpretations. The bel canto aria demonstrates the highest degree of artistic stability under the conditions of non-stage performance, since its structural autonomy is embedded in the very poetics of number opera. The performances by Ying Huang, Li Siqi, and Dilber Yunus reveal a stable assimilation of the basic principles of bel canto: legato continuity, timbral balance, cantilena line, ornamental precision, and register coordination. The individuality of the performers is concentrated in the character of vibrato, dynamic nuance, coloratura details, and the mode of psychologizing the phrase. A comparison of the orchestral and chamber versions of “Una voce poco fa” performed by Dilber Yunus demonstrates that a change in the acoustic environment transfers the image from external theatrical energy to a more concentrated microdynamic play.

The Verdian repertoire actualizes the problem of the sonic embodiment of dramatic conflict in the absence of the full stage mechanism. In the performances by He Hui, Zhang Zirun, and Ying Fang, three different strategies are identified: the intensification of articulatory sharpness and timbral contrast between declamatory and cantilena episodes; the construction of a continuous dramatic line with evenly sustained emotional tension; and the priority of intonational purity, structural clarity, and lyrical reflectiveness. A common feature of these versions is their tendency toward an inwardly concentrated type of dramaturgy, in which psychological

conflict unfolds primarily through timbral-intonational microprocesses, without reliance on external theatrical expansion. The analysis of arias from operas by G. Puccini confirms that concert and studio formats are capable of intensifying the psychologically introspective dimension of his music. In Ying Huang's studio recordings, the interaction between the nature of her voice and the composer's "mosaic" melodicism, built on the juxtaposition of short, cadentially delineated thematic formations, is especially noticeable. The Puccini 100 Anniversary Concert Shanghai 2024 is considered as a spatial crossover model, in which the open landscape space of a botanical garden creates a form of mass circulation of the operatic repertoire without reducing its artistic demands. The chamber performance of arias by F. Cilea and U. Giordano with He Hui and the Verona Lirica quartet demonstrates the productivity of the ensemble format: the timbre-compensatory role of the piano and strings, the redistribution of harmonic and coloristic functions, and the singer's scenic plasticity ensure the effect of the image's presence even under conditions of reduced theatrical action.

As a result of the research, the independent status of the non-stage functioning of the Italian operatic aria in Chinese performance practice has been proven. It forms a specific field of interpretative work, in which the status of the image changes, vocal-semantic parameters are condensed, timbral dramaturgy is reaccentuated, and a new type of listener communication is formed. A through-going regularity of the analysed examples is the orientation of Chinese vocalists toward already canonized concert versions of arias developed by the Western tradition, together with the preservation of a hybrid timbral-intonational profile. It is precisely this profile that differentiates the sound of Chinese performers from an averaged Eurocentric standard and attests to the presence of culturally specific acoustic features in the repertoire.

Keywords: Italian opera, concert practice, Chinese singers, interpretation, operatic creativity, opera repertoire, chamberization, vocal dramaturgy, genre-style transformation, academic traditions, cross-cultural interaction.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Лян Ліцзюань. Оперні арії з опер Джакомо Пуччіні у виконанні китайського сопрано Ін Хуан // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобич, 2023. Вип. 70. Том 1. С. 172–178. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-1-25>
2. Лян Ліцзюань. «Regnava nel silenzio» з опери «Lucia di Lammermoor» Г. Доніцетті в інтерпретації Ін Хуан: специфіка музичного тексту та його виконавського втілення // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 61–67. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.750>
3. Лян Ліцзюань. Камерні версії оперних арій італійських композиторів кінця XIX століття в інтерпретації китайського сопрано Хуей Хе та «Verona Lirica» // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 49. С. 62–68. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.836>
4. Лян Ліцзюань. Арії з опери «Тоска» Джакомо Пуччіні в концертному виконанні китайських співаків: особливості інтерпретації // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобич, 2025. Вип. 87. Том 2. С. 97–104. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-2-14>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ПРОБЛЕМА МУЗИКОЗНАВСТВА	30
1.1. Семіотичний та герменевтичний виміри інтерпретації	32
1.2. Феноменологічні засади дослідження вокальної інтерпретації	54
Висновки до Розділу 1	81
РОЗДІЛ 2. ЗАХІДНА ОПЕРНА МУЗИКА У КИТАЙСЬКІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ПРОЦЕСИ АДАПТАЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ	83
2.1. Італійський оперний спів як модель вокальної естетики та його адаптація китайськими співаками	83
2.2. Жанрово-стильова трансформація оперної форми як виконавська ситуація	105
Висновки до Розділу 2	130
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ КИТАЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ДОСВІД СЦЕНІЧНОЇ ТА ПОЗАСЦЕНІЧНОЇ РЕДУКЦІЇ ІТАЛІЙСЬКИХ ОПЕРНИХ ТВОРІВ.....	132
3.1. Арія bel canto в умовах концертної та камерної інтерпретації	133
3.1.1. «Regnava nel silenzio» з опери «Лючія де Ламмермур» Г. Доніцетті в інтерпретації Ін Хуан: специфіка музичного тексту та його виконавського втілення	134
3.1.2. Каватина Родриго з опери Г. Доніцетті «Піа де Толомей» у виконанні Лі Сицзі	145
3.1.3. Виконавські інтерпретації Дільбер Юнус: «Son vergin vezzosa in vesta di sposa» з опери «Пуритани» В. Белліні та «Una voce poco fa» з «Севільського цирульника» Дж. Россіні	152
3.2. Вокально-стилістичні особливості інтерпретації арій Джузеппе Верді китайськими співаками	159

3.2.1. Арія Аїди «Ritorna vincitor!» у виконанні Хе Хуей.....	160
3.2.2. Арія Єлизавети «Tu che le vanità» з опери «Дон Карлос» у виконанні Чжан Цзижунь	165
3.2.3. Балада «Volta la terrea fronte alle stelle» з опери «Бал-маскарад» у виконанні Ін Фан.....	169
3.3. Музика Дж. Пуччіні в інтерпретації китайських вокалістів: стратегія кроскультурного переосмислення європейського репертуару у режимі зміни виконавської ситуації	174
3.3.1. «Puccini 100 Anniversary Concert Shanghai 2024» як приклад просторової кросоверної моделі зміни виконавської ситуації.....	174
3.3.2. Оперні арії з опер Дж. Пуччіні у виконанні китайського сопрано Ін Хуан: специфіка інтерпретації в рамках студійного запису	191
3.4. Камернізація як принцип інтерпретації оперних арій італійських композиторів Франческо Чілеа та Умберто Джордано у виконанні китайського сопрано Хе Хуей та камерного ансамблю «Verona Lirica» ...	200
Висновки до розділу 3	207
ВИСНОВКИ.....	210
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	217
ДОДАТКИ.....	240
ДОДАТОК А. ТАБЛИЦІ	240
ДОДАТОК Б. АФШІ	242
ДОДАТОК В. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	255
АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ	256

ВСТУП

Опера — це один з найскладніших синтетичних музичних жанрів, що сформувався на перетині театральності та драматичності, вокальної віртуозності та особливої культури співацького дихання, синергії музичного та словесного начала. Вона належить до тих явищ європейського мистецтва, які давно вийшли за межі власної історико-географічної батьківщини і набули статусу міжнародного виконавського канону. Особливе місце в цьому процесі посідає італійська опера, оскільки саме вона — від ранньобарокових форм музичної драми до веристської естетики кінця XIX – початку XX століття — сформувала базові моделі європейської вокальної культури. Арія *bel canto*, вердівська драматична сцена, пуччініївська експресія стали своєрідними символами європейської оперності, її впізнаваними інтонаційними емблемами. Водночас у сучасній виконавській практиці італійська опера дедалі частіше існує не лише як сценічна цілісність, а й фрагментарно — передусім у концертних форматах, де оперна арія або сцена виводиться за межі театральної вистави й набуває автономного виконавського статусу. Йдеться не лише про безпосереднє звучання у просторі сольного концерту, ювілейного гала, камерного вечора чи оркестрової програми, а й про студійні та цифрові записи, які в межах цього дослідження розглядаються як медіатизовані форми репрезентації саме концертного (позатеатрального) принципу вокально-сміслового існування оперного тексту.

Саме ця зміна виконавської ситуації і визначає одну з проблемних зон сучасного музикознавства. Оперна арія або сцена, потрапляючи до концертного простору, ніби втрачає частину первинної сценічної оболонки, однак водночас отримує нову зону інтерпретаційної свободи: драматичний образ концентрується у вокальному тембрі та фразуванні, оркестрово-театральний масштаб часто редукується до фортепіанного або камерного супроводу, а образ героя/героїні переходить у площину виконавської реконструкції. У цьому сенсі концертна форма починає істотно змінювати

природу структурних складових опери, дозволяючи їм існувати у вигляді окремих художніх феноменів з вокально-смісловою автономністю.

У цьому контексті поняття концертної практики трактується не вузько — як сукупність лише публічних виступів у концертній залі, — а ширше, масштабуючись до особливого типу позатеатральної репрезентації оперної музики, за якого фрагмент опери відокремлюється від театральної дії, сценографії, режисерської концепції, музичної цілісності та безперервної драматургії спектаклю. Визначальним стає не місце фіксації виконання — концертний зал, студія чи цифрова платформа, — а сам механізм автономізації арії, коли вокальний номер починає функціонувати як самостійний художній феномен.

У кроскультурному вимірі зазначений процес набуває ще більшої складності. Так, китайські співаки, звертаючись до італійської оперної музики, опиняються у просторі традиції, яка історично пов'язана з іншою мовною артикуляцією, іншим типом театральності, іншою культурою звукового ідеалу тощо. Водночас саме китайська виконавська практика останніх десятиліть переконливо демонструє, що італійський оперний репертуар у цій східній країні вже не може розглядатися лише як вторинна адаптація. Він функціонує як живий матеріал інтерпретаційного перетворення, де європейська модель вокального висловлювання проходить крізь відмінні акустичні та сценічні репрезентації, вбудовуючись в іншу систему слухання. Відтак формується упізнавана модель інтерпретації, що орієнтується на міжнародні стандарти оперного співу, з іншого — позначена специфікою китайської вокальної школи, концертної інфраструктури, медіакультури та слухацьких очікувань.

Особливо показовим є те, що у репертуарі китайських вокалістів співіснують як загальновідомі оперні «хіти», які давно стали частиною світового концертного обігу, так і менш очевидні для масової рецепції фрагменти італійського репертуару. Таке поєднання дозволяє розглядати концертну практику і як сферу популяризації канонічних арій, і як простір репертуарного пошуку. Звідси впливає потреба аналізувати не тільки

технічні параметри співу — кантилену, дихання, опору звуку, дикцію, динаміку, тембр, — але й саму ситуацію перенесення оперного тексту в інший культурний і просторовий режим.

Актуальність дисертаційного дослідження зумовлена, по-перше, посиленням ролі китайських співаків у сучасному міжнародному оперному просторі; по-друге, активним функціонуванням італійського оперного репертуару у різних типах концертної репрезентації — сольних, камерно-концертних, оркестрових, ювілейно-фестивальних, а також у студійно-медійних записах, що фіксують той самий позасценічний принцип існування оперної арії; по-третє, недостатньою розробленістю проблеми інтерпретації оперної арії/сцени як автономізованого вокального тексту, художня природа якого змінюється в умовах виходу за межі театральної вистави; по-четверте, необхідністю осмислення китайської рецепції італійської опери не тільки в категоріях запозичення або адаптації, а як самостійного виконавського процесу, у якому європейська вокальна традиція набуває нових культурних, тембрових і смислових акцентів.

Значущість обраної теми посилюється також тим, що сучасна музикознавча думка дедалі активніше звертається до проблем інтерпретації як до багаторівневого процесу, у якому нотний текст, виконання, слухацьке сприйняття, форма репрезентації не збігаються між собою, а вступають у складну систему взаємодії, особливо в межах кроскультурних процесів. Для оперної музики це має принципове значення, адже арія існує на межі музичного, словесного, тілесного й театрального.

У межах цієї роботи італійська оперна музика XIX — початку XX століть представлена рухомою виконавською системою, що змінює свої ознаки залежно від простору звучання, типу супроводу, медіального формату, вокальної індивідуальності та культурної позиції виконавця. Концертна практика китайських співаків постає відповідно особливим дослідницьким матеріалом, у якому можна простежити процес редукції сценічного контексту,

камернізації оперної форми, автономізації арії як вокального тексту, а також кроскультурної адаптації італійської опери зазначеного періоду.

Ступінь наукової розробленості теми. Проблематика музичної інтерпретації має розгалужену традицію як в українському, так і в зарубіжному музикознавстві, де вона розглядається крізь призму виконавського стилю, авторського тексту, художнього розуміння, семіотики та комунікативної природи музичного твору. Для цієї дисертації особливо важливими є праці, у яких інтерпретація трактується як специфічний спосіб буття музичного тексту у часі — як виконавська актуалізація, яка щоразу відкриває нову конфігурацію смислів. При такому підході оперна арія починає функціонувати як багат шаровий текст, в якому композиторська інтонація, поетичне слово, драматична ситуація, вокальна школа та індивідуальний тембр формують складну систему.

Дослідження італійської опери традиційно зосереджуються на історії жанру, еволюції композиторських стилів, особливостях *bel canto*, драматургії опер, а також на питаннях вокальної педагогіки та сценічної інтерпретації. Водночас позасценічне існування оперної арії тривалий час залишається на периферії спеціального аналізу. Найчастіше така практика сприймається як похідна від театрального виконання, хоча фактично вона створює інший тип художньої організації, змушуючи виконання перебирати на себе додаткові смислові функції.

Окремий науковий напрям становлять праці, присвячені становленню китайського академічного вокального мистецтва, інтеграції західної вокальної педагогіки в китайську освітню систему, діяльності китайських співаків на міжнародній сцені та особливостям рецепції європейської опери у Китаї. Проте у більшості таких досліджень акцент припадає або на історико-освітній аспект, або на загальну характеристику вокальної школи, тоді як концертна практика виконання італійських оперних арій китайськими вокалістами ще не дістала достатньо системного висвітлення. Недостатньо вивчено й питання про те, як саме змінюється арія при існуванні за межами театру, яким чином

китайський виконавець вибудовує співвідношення між європейським вокальним каноном і власною темброво-інтонаційною індивідуальністю, а також які параметри дозволяють говорити про кроскультурну адаптацію як про глибокий інтерпретаційний процес.

Отже, наукова проблема дисертації полягає у необхідності осмислити італійську оперну арію в концертній практиці китайських виконавців як змінену форму існування оперного тексту, де редукція сценічного контексту компенсується іншими параметрами. Саме цей аспект зумовлює дослідницьку новизну роботи й дозволяє розглядати обраний матеріал у ширшому колі питань сучасної інтерпретології, вокального виконавства та кроскультурної музикології.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано у Національній музичній академії України на кафедрі теорії та історії музичного виконавства відповідно до теми № 9 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України (2026 – 2030 рр.). Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 13 від 28 травня 2026 р., наказ 104-А).

Мета дослідження — визначити інтерпретаційні особливості італійської оперної музики в концертній практиці китайських вокалістів з урахуванням зміни виконавської ситуації, редукції сценічного контексту та камернізації оперної арії.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- систематизувати основні теоретичні підходи до інтерпретації як музикознавчої проблеми, зокрема в її семіотичному, герменевтичному та феноменологічному вимірах;
- уточнити специфіку вокальної інтерпретації;

- охарактеризувати італійський оперний спів як історично сформовану модель вокальної естетики й педагогіки та визначити особливості його засвоєння китайськими співаками;

- обґрунтувати поняття зміни виконавської ситуації як чинника жанрово-стильової трансформації оперної арії у концертній, камерній, студійній та медійній практиці;

- розкрити механізми редукції сценічного контексту, камернізації та вокально-сміслової автономізації оперної арії в позасценічних формах виконання;

- проаналізувати виконавські версії арій *bel canto* у творчості китайських співаків на матеріалі творів Г. Доніцетті, В. Белліні та Дж. Россіні;

- визначити вокально-стилістичні особливості інтерпретації арій Дж. Верді китайськими виконавцями;

- дослідити специфіку інтерпретації музики Дж. Пуччіні у концертній і студійній практиці китайських вокалістів, зокрема моделі ювілейного концертного формату та сольного запису;

- охарактеризувати камернізацію як принцип прочитання оперних арій італійських композиторів, зокрема у творах Ф. Чілеа та У. Джордано.

Об’єкт дослідження — італійська оперна музика XIX – початку XX століть у сучасній вокально-виконавській практиці.

Предмет дослідження — інтерпретаційні аспекти виконання італійської оперної музики китайськими співаками в концертних, камерних, студійних та інших позасценічних формах репрезентації.

Матеріалом дослідження стали виконавські, переважно концертні версії оперних арій і сцен італійських композиторів у виконанні китайських вокалістів, обрані відповідно до проблематики дисертації. Студійні записи залучаються вибірково та осмислюються як медіатизовані форми позасценічної репрезентації оперної арії, дозволяючи уточнити механізми її вокально-сміслової автономізації. Зокрема це – «*Regnava nel silenzio*» з опери Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» в інтерпретації Ін Хуан; каватина Родриго

з опери Г. Доніцетті «Піа де Толомей» у виконанні Лі Сицзі; «*Son vergin vezzosa in vesta di sposa*» з опери В. Белліні «Пуритани» та «*Una voce poco fa*» з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» у виконанні Дільбер Юнус; арія Аїди «*Ritorna vincitor!*» з однойменної опери Дж. Верді у виконанні Хе Хуей; арія «*Tu che le vanità*» з опери Дж. Верді «Дон Карлос» у виконанні Чжан Цзижунь; балада «*Volta la terrea fronte alle stelle*» з опери Дж. Верді «Бал-маскарад» у виконанні Ін Фан; оперні арії Дж. Пуччіні, репрезентовані у межах «*Puccini 100 Anniversary Concert Shanghai 2024*» та у студійних записах Ін Хуан; арії Ф. Чілеа та У. Джордано в інтерпретації Хе Хуей і у практиці «*Verona Lirica*». До матеріалу залучаються нотні тексти, аудіо- та відеозаписи, концертні програми й афіші, а також супровідні матеріали, що дозволяють реконструювати виконавську ситуацію конкретних інтерпретацій.

Методологічну основу дослідження становить поєднання музикознавчих, інтерпретологічних, культурологічних і вокально-аналітичних підходів. Семіотичний підхід застосовується для розгляду оперної арії як знакової системи, у якій музичні, словесні, темброві та жанрові елементи функціонують у взаємозалежності. Герменевтичний підхід дає змогу інтерпретувати виконавську версію як акт розуміння музичного тексту, його смислового розгортання та культурного перекодування. Феноменологічний підхід спрямований на осмислення вокальної інтерпретації як події звучання, у якій співак-соліст формує нові смислові поля. Історико-культурний метод використовується для визначення місця італійської оперної традиції у процесах міжкультурної рецепції та її функціонування в китайському виконавському середовищі. Жанрово-стильовий метод дає змогу простежити, як арія *bel canto*, вердіївська драматична арія, пуччінівська сцена змінюють свої параметри при перенесенні у концертний або камерний простір. Вокально-виконавський аналіз спрямований на вивчення фразування, агогіки, динаміки, артикуляції, дикції, тембрової організації, регістрової роботи, дихання, кульмінаційної драматургії та взаємодії голосу із супроводом. Компаративний метод застосовується для зіставлення різних виконавських

ситуацій — сценічної, концертної, камерної, студійної, медійної — а також для виявлення специфіки китайського прочитання італійського оперного репертуару в контексті європейської вокальної традиції.

Теоретичну базу дослідження становить корпус праць, що охоплює кілька взаємопов'язаних наукових напрямів:

- теорію музичної інтерпретації та виконавського стилю: праці В. Москаленка [80], [79], Л. Шаповалової [130], [131], [132], О. Катрич [46], О. Маркової [76], [77], І. Сухленко [102], [103], [104], [105], Ю. Ніколаєвської [84], [83], [85], О. Котляревської [55], Н. Кашкадамової [47], Т. Сирятської [94], [95], В. Гіголаєвої / В. Гіголаєвої-Юрченко [26], [27], А. Хуторської [108], Чень Бо [112], Чжоу Чжівея [126], [127], а також праці Е. Кларка [158], Т. Дарта [164], С. Девіса [165], Дж. Додда [166], Л. Дрейфуса [168], [169], Л. Гер [171], Р. Говата [176], Дж. Лестера [182], Дж. Леві [183], Р. Тарускіна [205], В. Ротштейна [195], М. Сільвермана [202], Л. Крамера [181];
- семіотичні, герменевтичні й феноменологічні підходи до музичного твору та виконавського акту: Ж.-Ж. Наттє [185], Е. Коуна [161], О. Самойленко [89], [90], [91], Ю. Ніколаєвської та Л. Шаповалової [85], О. Оганезової-Григоренко та Хуа Цивей [88], Е. Кларка [158], Ф. Шова і Б. Реппа [201];
- оперознавство й історію італійської опери: роботи М. Черкашиної-Губаренко [117], [118], [119], Л. Іванової, Г. Куколь, М. Черкашиної [40], І. Драч [35], [36], Ван Лунчуаня [20], Мяо Ван [81], [82], Чень Сяо [113], [114], [115], О. Каданцевої [43], Л. Мін [57], [58], Дж. Кермана [179], К. Аббате [140], [141], М. Поіза [191], К. Клеман [160], Л. та М. Гатчен [177], М. Сітрон [157], Г. Порісс [192], І. Борка [17];
- дослідження вокального мистецтва, особливостей *bel canto*, вокальної педагогіки й темброво-амплуальної природи голосу: праці С. Бень [11], Т. Бояренко [18], І. Драч [35], О. Стахевич [96], [97], О. Комарніцького [50], Я. Комарніцького [180], О. Корчової [52], [54], [53], С. Кислої [48], Івень Цз. [41], А. Юдіна [136], Чен Біня [111], М. Борчану [148], Д. Семкіна та

- Л. Бушуєвої [196], Дж. Нойман [186], а також фундаментальні англомовні та італомовні наукові матеріали В. Ешбрука про Доніцетті [142], [143], Ч. Осборна про опери *bel canto* Россіні, Доніцетті й Белліні [187], Е. Сенічі про італійські опери Россіні [197], Б. Волтона [209], Г. Вайнстока про Белліні [211], Дж. Баддена про Пуччіні й Верді [150], [151], М. Філіпс-Мац про Верді [190], збірник *The Cambridge Companion to Verdi* [206], Н. Барагваната про італійські традиції та Пуччіні [147], [145], [146], М. Карнера [154], [153], Л. Фертайл [170], А. Вілсона [213], Я-Хуей Чен [214];
- проблематика вокального виконавства, вокальної педагогіки, темброво-амплуальної природи голосу, вокального мислення, співу мовою оригіналу та співвідношення мовної й музичної інтонації: праці В. Антонюк [6], [8], [7], [9], [10], Б. Гнидя [28], Н. Гребенюк [30], [31], [32], О. Єрошенко [38], [39], Н. Бітько [13], Л. Лободи [62], Т. Мадішевої [74], [75], О. Шуляра [134], [135], О. Стахевич [96], [97], О. Каблової [42], Н. Сачок [92], О. Оганезової-Григоренко [86], [87], Є. Авраменка [2], [3], [4], О. Маркової [77], В. Мітюшкіна [78], Чжан Мяо [120], Хуа Цивей [107];
 - праці з питань китайського академічного співу, міжкультурної адаптації європейської музики в Китаї та сучасних форм міжнародної оперної комунікації — дослідження А. Гудаму [1], А. Бойко [14], [15], [16], Ван І [19], Вей Дзюня [22], Ву Гуо Лінга [25], Ден Кайюаня [33], Лі Мін [57], [58], [59], [60], Лю Бінцяна [63], Лю Сяофан [64], Лю Тін [65], Лю Шитін [66], Ма Вей [72], [73], Сун Яньин [101], Сун Жуйшаня [98], [99], [100], Ці Мінвея [109], Чжоу І [121], [122], [123], [124], [125], Чжоу Чжівея [126], [127], Чжу Лін [128], [129], Юй Сінья [137], [138], [139], а також праці англомовного корпусу Хон-Лун Ян і Майкл Сафл [156], [215], Ван Юйхе [210], Дж. Пан [189], Х. Дун [167], Ю. Ту [207], Ся Вейтао [212], Г. Цао та Д. Лі [152], С. Го та ін. [173], Дж. Голдстейн [172];
 - дослідження, присвячені проблемам виконавської ситуації: Ф. Ауслендера [144], М. Сітрон [157], К. Брауна [149], Т. Кроуфорда [162], В. Крутчфілда

[163], Г. Порісс [192], М. Смарт [203], Д. Стайн і Р. Спіллман [204], а також дослідження камерно-вокальної генези й виконавської специфіки Лі Цин [61], О. Каданцевої [43], Лю Сяофан [64], Чень Хунюй [116], Чжу Лін [128], [129].

- праці, пов'язані з проблемами стилю, жанру, національного й інтернаціонального в музиці, професійної школи, музичної форми та міжкультурного діалогу М. Калашник [44], Ю. Каплієнко-Ілюк [45], Л. Кияновської [49], І. Ляшенка [71], Ю. Чекана [110], С. Шипа [133] та інших авторів а також праці, у яких осмислюються китайсько-європейські музичні паралелі й діалогічні механізми культурної взаємодії (Д. Купіна [56]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації вперше:

- здійснено комплексне дослідження італійської оперної музики в концертній практиці китайських виконавців як особливого інтерпретаційного феномена;
- обґрунтовано зміну виконавської ситуації як один із ключових чинників трансформації оперної арії/сцени у концертній практиці китайських співаків;
- окреслено механізми редукції сценічного контексту, внаслідок яких арія/сцена переходить із театральної цілісності у формат автономного вокального висловлювання;
- визначено камернізацію як принцип інтерпретації італійської оперної музики, що проявляється не лише у зменшенні виконавського складу, а й у зміні тембровості, драматургічної щільності та характеру слухацького сприйняття;
- окреслено специфіку прочитання китайськими співаками італійських оперних арій у концертних, камерних та студійних форматах на матеріалі арій Г. Доніцетті, В. Белліні, Дж. Россіні, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Ф. Чілеа та У. Джордано.

Уточнено:

- співвідношення сценічної та позасценічної форм існування оперної арії;
- тлумачення поняття «виконавська ситуація» у контексті оперного мистецтва;
- роль концертного простору у зміні жанрово-стильової природи оперного фрагмента;
- аналітичні параметри вокальної інтерпретації в умовах кроскультурного виконання італійського репертуару.

Набули подальшого розвитку:

- положення інтерпретології щодо множинності виконавського прочитання музичного тексту;
- уявлення про оперну арію як про рухому жанрову форму, здатну змінювати свою функцію залежно від виконавського простору;
- підходи до вивчення китайського академічного вокального мистецтва в контексті засвоєння та переосмислення європейської оперної традиції.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання матеріалів дисертації у подальших дослідженнях з історії та теорії оперного виконавства, інтерпретології, вокального мистецтва, кроскультурної музикології, музичної семіотики та герменевтики. Основні положення роботи можуть бути залучені до навчальних курсів «Історія оперного мистецтва», «Теорія музичної інтерпретації», «Історія вокального виконавства», «Методика викладання сольного співу», «Музична культурологія», «Сучасне академічне виконавство», а також до практики підготовки вокалістів, які працюють з італійським оперним репертуаром у сценічному, концертному й камерному форматах. Окремі аналітичні спостереження можуть бути корисними для виконавців, концертмейстерів, режисерів концертних програм, педагогів вокалу та дослідників сучасної міжнародної оперної комунікації.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України, а також були представлені у доповідях на наукових і науково-практичних конференціях різного рівня: XVIII Міжнародній науково-практичній конференції «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних пандемічних викликів та війни» (17–18 листопада 2022 р., Рівне); «Богатирські читання: школа теорії та практики» (17–19 березня 2023 р., Харків); Всеукраїнському круглому столі на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (3 жовтня 2023 р., Київ); XIX Міжнародній науково-практичній конференції «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» (16–17 листопада 2023 р., Рівне); Сьомій міжнародній науково-практичній конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (2–4 листопада 2024 р., Київ); Міжнародній науково-практичній конференції «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (7 грудня 2023 р., Київ); Міжнародній конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (13–14 лютого 2024 р., Харків); Міжнародній науково-практичній конференції «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом» (25 квітня 2024 р., Київ); XX Міжнародній науково-практичній конференції «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (21–22 листопада 2024 р., Рівне); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Інтерпретаційні аспекти музичної творчості: науково-практична конференція пам'яті професора Віктора Москаленка» (1-2 травня 2026 р., Київ) / НМАУ «Київська консерваторія».

Декларація щодо використання інструментів штучного інтелекту.

У роботі використовувалися такі інструменти штучного інтелекту: [ChatGPT, Gemini]. Вони застосовувалися для пошуку літератури, граматичної перевірки, як допоміжний засіб для мовного та літературного редагування

авторського тексту і перекладу цитат, а також в оформленні схем, графіків та таблиць. Всі розділи, при написанні яких використовувався ШІ, перевірені та відредаговані автором особисто. Наукові положення, висновки та результати є власним інтелектуальним внеском автора.

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження відображено у 4 наукових публікаціях здобувача, зокрема у статтях у фахових виданнях України.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 257 сторінок, із них основного тексту — 200 сторінок. Список використаних джерел складається з 216 позицій. Додатки містять таблиці та допоміжні матеріали, пов'язані з корпусом проаналізованих виконань.

РОЗДІЛ 1

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ПРОБЛЕМА МУЗИКОЗНАВСТВА

Інтерпретація музичного твору, особливо в контексті вокально-оперної практики, незмінно перевищує рамки суто технічного відтворення нотованої інформації. Йдеться про складний процес смислового розгортання, у межах якого виконавська дія набуває статусу не лише техніко-практичного відтворення музичного тексту, а особливої форми культурно-естетичного мислення. Тут перехрещуються філософські уявлення про природу інтерпретації, історично сформовані виконавські традиції, семіотичні механізми музичного значення та психоакустичні закономірності сприйняття звучання. Унаслідок цього інтерпретація вокальної музики набуває статусу самостійної наукової проблематики, яка здатна породжувати власний концептуальний дискурс і вибудовувати цілісну систему категорій та методів.

У сучасному музикознавчому полі проблема інтерпретації європейської оперної традиції в контекстах позаєвропейських культур утворює один із складних та водночас динамічних дослідницьких векторів, що зумовило появу цілого спектра наукових підходів. В полі академічних традицій спостерігається зміщення фокусу: від аналізу канонічних європейських зразків у межах власної традиції — до вивчення кроскультурних механізмів їхнього засвоєння, переосмислення та жанрово-стильової адаптації. Саме в цьому широкому методологічному напрямку розгортаються сучасні студії, що стосуються вокальної практики китайських співаків, для яких італійська опера XIX століття виявляється особливою зоною культурної взаємодії, що потребує комплексного наукового аналізу.

Цей підрозділ окреслює коло досліджень, які формують сучасне розуміння проблеми, висвітлюючи основні аналітичні стратегії, концептуальні моделі та культурологічні перспективи, у межах яких інтерпретація італійської опери китайськими виконавцями отримує наукове визначення.

Окреслимо основні напрямки методологічного пошуку в галузі інтерпретації, у тому числі оперної музики:

- семіотичний підхід — оперний текст розглядається як система знаків і кодів, а музичний текст розглядається незалежно від позамузичних впливів;
- герменевтичний підхід — трактовка опери як акту розуміння, що відбувається у діалозі між текстом і виконавцем/слухачем;
- феноменологічний підхід зосереджується на живому досвіді сприйняття й виконання опери;
- когнітивний підхід ґрунтується на досягненнях когнітивної науки і психології для пояснення того, як людський розум сприймає, опрацьовує та конструює музичний смисл під час вокальної інтерпретації;
- постструктуралізм і критична теорія заперечують існування єдиного правильного значення музичного тексту; музика трактується як текст, відкритий для множинних прочитань, що залежать від контексту і дискурсу;
- соціокультурний підхід розглядає вокальну інтерпретацію опери як явище, вбудоване в історичний та суспільний контекст.

Водночас жоден із зазначених методологічних ракурсів не існує в сучасному музикознавчому мисленні як ізольована дослідницька площина. Навпаки, їхня аналітична сила проявляється у взаємному нашаруванні, формуючи поліфонічне поле аналітичних стратегій. Наукові студії дослідників органічно поєднують ознаки одразу двох, а подекуди й трьох підходів. У зв'язку з цим під час систематизації методологій буде застосовано принцип домінантної ознаки: кожне дослідження буде віднесено до того методологічного напрямку, який визначає провідний вектор авторської концепції. Така систематизація дозволяє уникнути штучного розмежування традицій, водночас зберігаючи можливість аналітичного впорядкування багатовимірного наукового матеріалу.

Розглянемо кожний з напрямків більш детально задля побудови єдиної синтезованої та максимально повної точки зору в питанні інтерпретації

італійської оперної музики китайськими виконавцями, що дозволить врахувати існуючі наукові позиції та дозволить підійти до аналізу музичного тексту з різних боків.

1.1. Семіотичний та герменевтичний виміри інтерпретації

Семіотичний підхід у дослідженні інтерпретації італійської опери XIX століття китайськими вокалістами означає зміщення акценту з уявного «ідеального твору» італійського композитора до ланцюга посередників між первинною композиторською інтенцією та сучасною сценічною реалізацією. Саме в цьому вузлі перетинаються семіотична модель Ж.-Ж. Натьє, персонологічний підхід Е. Т. Коуна та джерелознавчо-виконавський напрямок дослідження Р. Говата, що в сумі утворюють цілісну методологічну картину для кроскультурного аналізу вокальної інтерпретації.

Вагому роль у цьому напрямку відіграв **Ж.-Ж. Натьє** [185] зі своєю структуралістичною семіотикою, що окреслила триполюсну модель інтерпретаційного процесу. Його підхід радикально переорієнтовує дослідження музичного твору від традиційної моделі «комунікації» до моделі багаторівневого смислового розгортання. Запропонована дослідником трикомпонентна структура, що складається з поетичного, нейтрального та естетичного¹ рівнів, дозволяє описати оперний твір як символічну конфігурацію, що виникає в динамічній взаємодії між композиторською інтенцією, матеріально зафіксованим слідом (передусім партитурою) та багатоманітністю рецептивних практик [185, с. IX]. У такій перспективі інтерпретація сприймається вже не як відхилення від авторського задуму, а як один із необхідних способів життя музичного твору. Адже твір існує не тільки в партитурі: він щоразу заново народжується у виконавському процесі, у

¹ *Поетичний* рівень у концепції Ж.-Ж. Натьє пов'язаний із процесом породження музичного твору — авторським задумом, історико-культурним контекстом, жанровою моделлю та композиційними стратегіями. *Нейтральний*, або іманентний, рівень охоплює сам музичний текст як структуровану звукову даність — інтонацію, форму, гармонію, фактуру, ритм, тембр тощо. *Естетичний* рівень характеризує сферу сприйняття та інтерпретації, де твір актуалізується у свідомості слухача, виконавця або дослідника й набуває нових смислових контурів [184].

конкретній акустиці, у голосі, у культурному досвіді співака й слухача. Аналізуючи вокальну практику в умовах кроскультурної взаємодії, цей підхід допомагає зрозуміти чому поетичний код європейської оперної школи співіснує з естетичними установками іншого культурного середовища.

Особливо важливим у межах системи французького музикознавця є твердження про те, що поетичні та естетичні коди не зобов'язані збігатися. На його думку, автор музичного тексту та його реципієнт належать до різних кодових систем навіть у межах однієї культурної традиції. Отже, розрив між композиторською інтенцією та слухацьким чи виконавським осмисленням є нормою, а не відхиленням. У цьому контексті Натьє послідовно наголошує на неможливості існування єдиного або істинного розуміння твору: будь-який музичний текст генерує множинні інтерпретанти, що розгортаються відповідно до культурних і ментальних схем конкретного інтерпретатора.

Другим концептуально важливим положенням є трактування партитури як нейтрального сліду, тобто такого символічного утворення, яке не збігається ані з фізичною звуковою реальністю, ані з композиторською інтенцією. Партитура за Натьє — це не твір, а умова його можливості, початкова точка для безкінечних естетичних перетворень. Вона фіксує комплекс структурних параметрів, але не визначає способу їхньої реалізації у виконавській практиці. «Між поетичним процесом та естетичним процесом існує матеріальний слід, який сам по собі не є носієм безпосередньо розшифрованого значення, однак без нього значення — або множина значень — не могли б існувати: це слід, що підлягає аналізу» [185, с. 15]. А отже історична й культурна мінливість інтерпретацій є не випадковістю, а внутрішньою властивістю музичного дискурсу.

Поруч із цим у текстах Ж.-Ж. Натьє, присвячених етномузикології, актуалізується мотив культурної відносності музичних категорій. Дослідник показує, що різні традиції не лише по-різному тлумачать поняття «музики», а й відрізняються за системами семіотичного кодування тембру, інтонації, ритмічної організації, а також за позицією слухача у комунікативному акті

[185, с. 61]. Звідси випливає ключове твердження: музичність не є універсальною сутністю, а формується у зв'язку з локальними культурними константами.

Усі ці положення безпосередньо корелюють із проблематикою дисертації. По-перше, трискладова модель дозволяє диференційовано описати взаємодію між партитурним текстом (нейтральний рівень), італійською оперною традицією (поетичний рівень) та вокально-тембровими нормами сучасної китайської культури (естезичний рівень). Китайський виконавець вступає у взаємодію з поетичним кодом італійських композиторів, але розгортання естезичних інтерпретантів відбувається в іншій семіотичній системі — із власними уявленнями про темброву чистоту, інтонаційну рівновагу, вокальні параметри і роль голосу у побудові драматичної дії.

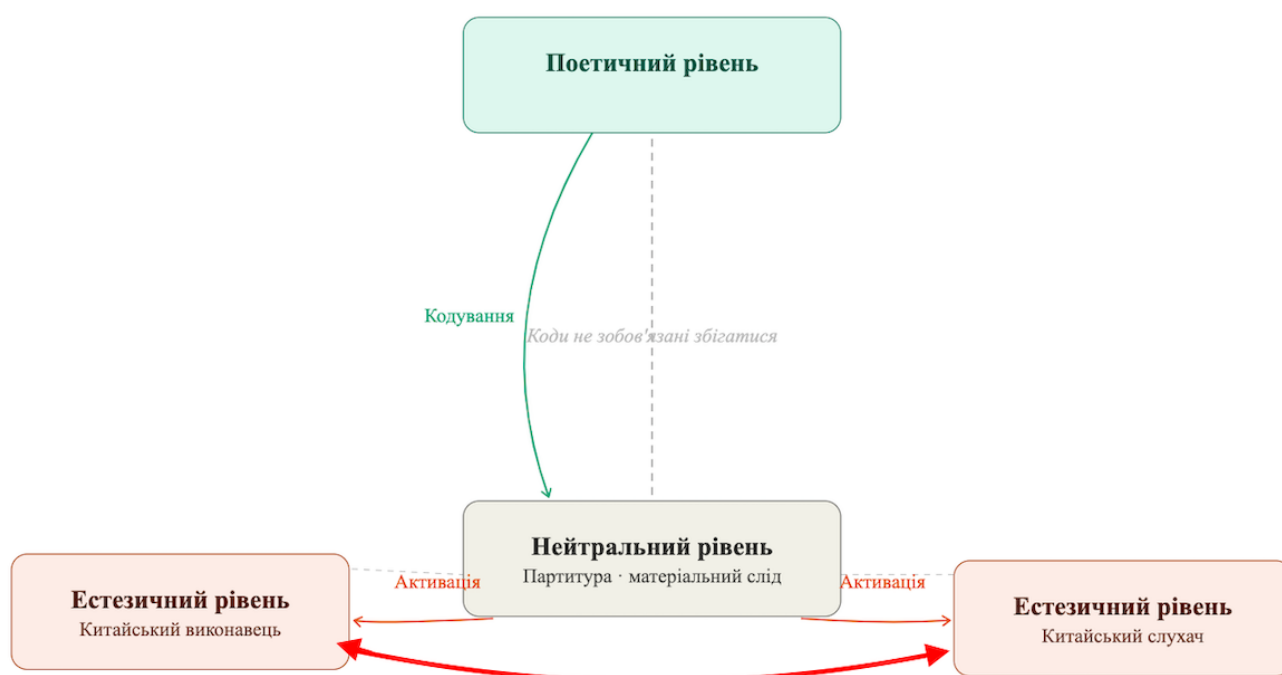
По-друге, натьєвське твердження про непорівнюваність поетичних та естезичних кодів пояснює природу кроскультурних трансформацій: навіть при повній технічній відповідності партитурі інтерпретація китайського співака неминуче активує інший набір інтерпретантів, ніж ті, що були притаманні італійському слухачеві XIX століття. У такому випадку не йдеться про втрату автентичності, а скоріше підкреслюється необхідність розуміння наслідків різниці культурних кодів. Відтак, китайська вокальна інтерпретація усвідомлюється легітимним варіантом семіозиса, що розгортається між нейтральним слідом партитури та естезичним горизонтом іншої культури.

По-третє, натьєвська теза про множинність музик і розмаїття музичних форм у різних культурах дозволяє аргументовано показати, що італійська опера, перенесена у китайський культурний контекст, набуває нових значень. Те, що для європейської традиції становить систему риторичних афектів, для китайського вокаліста і слухача закономірно перетворюється на іншу систему семіотичних маркерів, пов'язаних із власними інтонаційними моделями та звуковими ідеалами. Тим самим формується своєрідна «кроскультурна смислова надбудова», яка не заперечує оригінального змісту, а розширює його інтерпретаційний спектр.

Нарешті, у зв'язку з натсьєвською критикою ідеї «автентичного виконання» особливого значення набуває питання історичної мінливості слухацьких очікувань. Якщо, як доводить дослідник, кожна епоха вибудовує власні критерії «вірності твору», то інтерпретації китайських вокалістів слід розглядати як прояв тієї самої закономірності: зміна культурного горизонту незмінно веде до зміни естетичних стратегій. У цьому сенсі китайське виконання італійської опери є одним із новітніх етапів історичного життя оперного тексту, що набуває нових форм у взаємодії з іншими культурними кодами.

Схематично концепцію Ж.-Ж. Натсьє щодо китайського виконання можна представити наступним чином (схема 1.1):

Схема 1.1. Концепція Ж.-Ж. Натсьє



У статті **Роя Говата** «What do we perform?» [176] послідовно окреслюється принципово важливий для сучасної інтерпретології тезис: музичний твір не тотожний нотному тексту, а партитура є лише опосередкованою, частковою й історично зумовленою репрезентацією звучання. Вихідною установкою стає розмежування між музикою, що звучить, та її графічною фіксацією: система нотації розкладає безперервний звуковий

процес на умовні знаки, які завжди неповні, варіативні й потребують реконструкції через слухову уяву, стилістичний досвід та аналітичну рефлексію виконавця. Р. Говат наголошує, що безпосереднім об'єктом інтерпретації є не музика сама по собі, а саме нотна репрезентація з усім комплексом її похибок, редакторських втручань, видавничих практик і змінюваних традицій виконання. Звідси випливає подвійна відповідальність виконавця: з одного боку — повага до тексту й джерелознавча критика (рукописи, перші видання, композиторські записи, історичні аудіодокументи), з іншого — неминуча суб'єктивність музичного чуття, яка, однак, не заперечується, а усвідомлюється як складова інтерпретаційного процесу.

Аналітична діяльність у цьому контексті виходить за рамки абстрактної теоретичної надбудови, стаючи практичним інструментом роботи з текстом, адже аналіз має виявляти тональні, мотивні, ритмічні кореляції, з'ясовувати співвідношення між описовою та приписовою нотацією, між стилістичними нормами (орнаментация, *rubato*, педалізація) та фактичним звучанням, не перетворюючись при цьому на надмірне теоретичне навантаження, яке паралізує виконавську свободу.

Порівняння з концепцією Ж.-Ж. Натьє дозволяє побачити, що Р. Говат максимально конкретизує насамперед нейтральний рівень — матеріальну фіксацію твору, демонструючи її історичну нестабільність і текстологічну проблемність. Тема «автентичності» та «вірності» виконання, яку Натьє аналізує у загальносеміотичній перспективі, у Говата перетворюється на сукупність практичних питань, де помилки в друкованих виданнях, редакційні спотворення, традиційні стереотипи темпу і фразування віддаляють сучасну практику від початкових композиторських настанов.

Схематично концепцію Р. Говата можна представити наступним чином (схема 1.2):

Схема 1.2. Концепція інтерпретації Р. Говата



Персоналістичну модель в рамках структурно-семантичного принципу вибудовує **Едвард Т. Коун** [161]. Відповідно до його дослідження музичний твір завжди передбачає певного носія досвіду — вокальну чи інструментальну персону, яка не збігається ані з історичною постаттю композитора, ані з біографічними обставинами його життя. Кожна композиція вибудовується як драматична структура, у якій звук організує уявного суб'єкта висловлювання, подібного до оповідача в прозовому тексті чи персонажа в театральній дії. Відтак музичне «я» твору не можна ототожнювати ані з емпіричним автором, ні з конкретним виконавцем: це особлива конструктивна інстанція або музична персона, яка розгортається у взаємодії вокальної лінії, акомпанементу й цілісної форми.

Е. Коун переконливо демонструє, що музична інтонація не має прямого зв'язку з психологічним станом композитора. Це означає, що інтерпретація музики італійських композиторів, наприклад, китайськими співаками не може оцінюватися з погляду того, наскільки виконавець відтворює або вгадує внутрішні почуття автора. Предметом аналізу стає не уявна автентичність стосовно авторської емоційності, а спосіб конструювання вокальної персони — того сценічно-музичного суб'єкта, який говорить від імені твору. Вокаліст

у такому разі завжди функціонує у двошаровому режимі. З одного боку, він втілює драматичний образ, закріплений у лібрето, а з іншого — актуалізує голос композиції, тобто ту музичну персону, що закладена композитором у партитурі. «Відповідно, кожна співоча персона, здається, перебуває в напрузі між вербальним і вокальним аспектами своєї особистості. З реалістичної вербальної точки зору такий персонаж не усвідомлює, що він співає і що його супроводжує акомпанемент. Проте на музичних рівнях він у певному сенсі має усвідомлювати і те, й інше» [161, с. 33]. У випадку китайських співаків цей подвійний статус доповнюється ще й культурним виміром, коли драматична фігура італійського оперного канону оживає через темброву організацію, артикуляційні звички, тілесну пластичність та емоційність, сформовані в рамках китайської вокальної школи.

Модель персони Е. Коуна також надає аналітичний інструментарій для осмислення гібридності міжкультурної інтерпретації. Виконання італійської опери китайським вокалістом у такому випадку формує простір взаємодії двох силових полів: з одного боку, діє західна музична персона, сконструйована композитором в координатах італійської оперної поетики XIX століття, з іншого — на неї нашаровується китайська культурна чуттєвість виконавця, його звукова уява, естетика афекту, досвід локальної оперної чи академічної традиції. Результатом є новий тип вокально-драматичної ідентичності, у якій «голос твору» промовляє вже не лише в координатах італійського історичного контексту, а в режимі транснаціонального, інтеграційного смислотворення. Коунівська концепція персони дозволяє описати ці процеси без спрощувального протиставлення «правильної європейської» та «вторинної китайської» інтерпретацій. Кожне виконання розглядається як створення нової версії вокального суб'єкта, рівноправної у семантичному полі твору. «Музика, — пише Е. Коун, — трансформує особистісні проєкції, закладені в первинному поетичному тексті, у два, на перший погляд, протилежні способи: вона водночас індивідуалізує їх і універсалізує. Визначаючи темпи, динаміку, точні ритмічні параметри та висотні інтонаційні відхилення, які мають бути

застосовані до слів, музика наділяє кожного персонажа особливо виразною індивідуальністю. Водночас цей персонаж включається в усеохопне середовище невербального звучання й значною мірою формується ним; до цього середовища він, своєю чергою, долучається через власну мелодичну лінію та вокальний тембр» [161, с. 21].

Нарешті, важливим наслідком ідей Е. Коуна для цього дослідження є впровадження сучасного інтерпретологічного дискурсу, у якому музика розуміється як сутнісно драматичне мистецтво, а виконання — як акт озвучення певного суб'єкта. Це дає змогу змістити аналітичний фокус: від опису китайської вокальної школи як сукупності технічних особливостей — до музично-семіотичного аналізу того, як саме китайські виконавці конструюють вокальні персони італійських героїнь та героїв, яким чином змінюється конфігурація «композитор–текст–виконавець–слухач» у кроскультурному середовищі, і як у цьому процесі переозначається сама італійська оперна традиція XIX століття.

Е. Коун розгортає вкрай продуктивну для вокальної інтерпретації концепцію множинної персони, у межах якої кожен вокальний твір постає як взаємодія суб'єктів. Зокрема, дослідник пропонує розрізняти три взаємопов'язані рівні: вокальну персону (суб'єкт висловлювання, який озвучує текст на сцені), інструментальну або акомпануючу персону (музичне «я», що функціонує як інстанція без слів), а також повну музичну персону, яка синтезує вокальний і інструментальний плани у цілісний дискурс і фактично є композиційним суб'єктом твору.

Концепт повної музичної персони у коуновій моделі дозволяє вписати міжкультурну інтерпретацію в ширший простір смислотворчості. Ця персона формується на перетині авторського тексту, виконавських стратегій, акустичної реалізації та сценічного або концертного контексту. Коли італійська партитура оживає у китайському виконавському середовищі сучасності, повна музична персона постає як динамічна конфігурація різних

культурних кодів: європейської оперної поетики, китайської вокальної традиції, глобалізованої режисури, медіального простору.

У контексті опери музика, за концепцією Е. Коуна, одночасно індивідуалізує сценічних персонажів (завдяки точності ритму, динаміки, інтонації) та занурює їх у спільне звукове середовище оркестру, яке універсалізує емоційний досвід і робить його доступним слухачеві. Так виникає подвійний ефект: персонажі здаються яскраво індивідуальними, але сприймаються у ширшому полі значень, сформованому повною музичною персоною — умовним суб'єктом твору, що інтегрує всі рівні музичної комунікації.

Схематично концепцію Е. Коуна можна представити наступним чином (схема 1.3):

Схема 1.3. Концепція інтерпретації Е. Коуна



Герменевтичний підхід. У контексті системного осмислення інтерпретації як наукового дискурсу важливе місце посідають герменевтичні засади. Примітно, що в сучасних музикознавчих студіях онтологічні принципи інтерпретації пронизують саму сутність глибокого розуміння та наступної передачі смислу музичного твору.

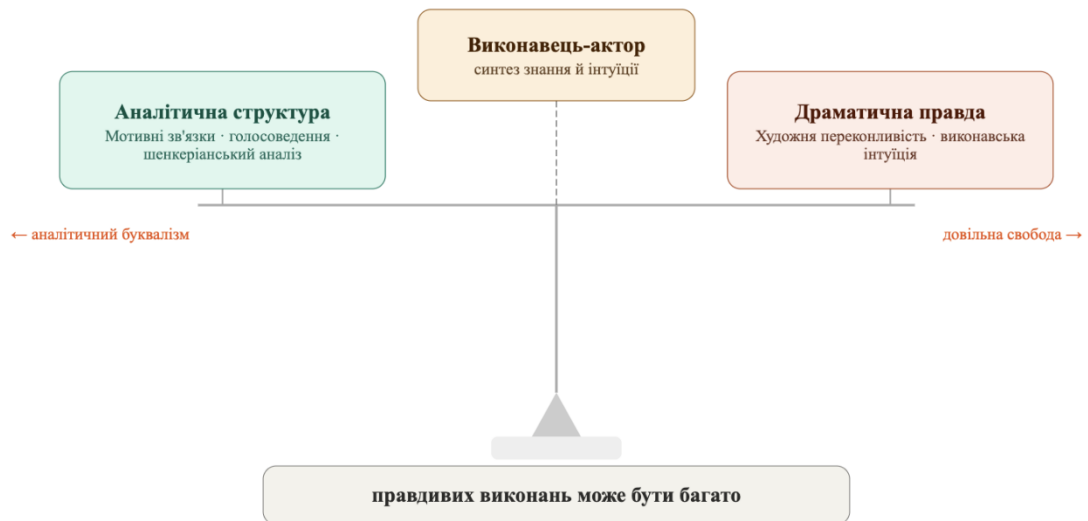
У контексті сучасних теоретичних підходів до виконавського аналізу концепція, запропонована **Вільямом Ротштейном** у праці «Analysis and the Act of Performance» [195], становить важливий етап у переосмисленні взаємодії між музичною структурою та її концертним втіленням. Автор відходить від традиційної парадигми, що домінувала в музикознавстві другої половини ХХ століття й зводила виконання до пасивної реалізації аналітичних моделей, успадкованих від шенкеріанської та постшенкеріанської традицій. Ротштейн наголошує, що аналітика становить лише половину істини й, у разі некритичного застосування, здатна завдати істотної шкоди виконавській драматургії. У такий спосіб автор робить помітний крок від суто структурного підходу до інтегрованого бачення інтерпретації, яке визнає необхідність поєднання аналітичної достовірності з драматичною переконливістю.

У розгорнутій критиці аналітичного буквализму Ротштейн звертається до показових прикладів із бахівських фуг, де підкреслення теми в кожному проведенні руйнує стильову логіку твору. Схожі явища спостерігаються й у класико-романтичному репертуарі: у Сонаті A-dur op. 101 Бетховена автор показує, що внутрішня мотивна єдність, хоч і відіграє структуротворчу роль, не завжди підлягає прямому акустичному втіленню. Частина мотивних зв'язків, особливо у завуальованих внутрішніх голосах, має функцію прихованих смислових опор, які визначають внутрішню інтонаційну позицію виконавця, але не потребують буквального озвучення. Узагальнюючи свою концепцію, дослідник визначає виконавця як актора, для якого аналіз стає інструментом створення художнього висловлювання. Синтез аналітичного знання й інтерпретаційної інтуїції він розуміє центральним механізмом народження виконавської правди, при цьому наголошуючи, що драматична істина ніколи не тотожна аналітичній. Виконавець має право (і навіть обов'язок) тимчасово приховувати певні структурні елементи, дозволяючи слухачеві відчувати подвійні, багатошарові смисли твору. Показово, що В. Ротштейн заперечує шенкерівську тезу про єдине істинне виконання,

стверджуючи, що правдивих виконань може бути багато, але кожне з них повинно ґрунтуватися на глибокому, всебічному та водночас гнучкому аналізі.

Схематично концепцію В. Ротштейна можна представити наступним чином (схема 1.4):

Схема 1.4. Концепція інтерпретації В. Ротштейна



Наукова позиція **Дж. Лестера** [182] також вносить певні уточнення в поняття аналітичного підходу до інтерпретації в кореляції з реальною виконавською практикою. Його критика однобічної моделі «аналіз — виконання» показує, що теоретичні описи не можуть претендувати на статус єдиного критерія правильності інтерпретації. У сфері оперного мистецтва це означає, що уявлення про принципи співу італійської опери (будь-якого стильового профілю) не може розглядатися як єдиний еталон, за ступенем наближення до якого оцінюються всі інші виконавські версії. У кроскультурному контексті нашої теми це особливо важливо, адже китайські виконавці італійського оперного репертуару діють у полі множинних інтерпретаційних норм часто під впливом іншокультурної виконавської школи, а їхні концертні трактування доцільно розглядати як варіанти реалізації структурного й виразового потенціалу твору.

Акцент Дж. Лестера на виконавській артикуляції форми, метрики, фразування, розподілу кульмінаційних зон безпосередньо пов'язаний із

проблемою перенесення оперної драматургії в концертний простір. Це означає, що цілісність оперної арії чи сцени в концертному виконанні забезпечується не лише драматургією лібрето, але й організацією звукового часу — уповільненнями чи прискореннями, динамікою, метром, побудовою великих фраз. Водночас трансформація театральної форми в концертну (скорочення, переформатування сцен, камерні версії з фортепіано, запис у цифровому середовищі) неминуче передбачає зміщення структурних акцентів від сценічної дії до чисто музичної драматургії, де роль виконавця істотно зростає.

Також запропоноване Дж. Лестером розрізнення між структурними інваріантами та інтерпретативними параметрами створює теоретичну основу для нашої подальшої типології інтерпретаційних стратегій китайських вокалістів. У межах цієї типології *реконструктивні* стратегії орієнтовані на максимально можливе відтворення усталених так званих «італійських» моделей (традиційне фразування, стилістично вмотивовані темпові відхилення, типовий розподіл драматичних вершин). *Адаптаційні* стратегії пов'язані з інтеграцією китайської мовної специфіки, інтонаційної традиції, сценічної поведінки в матрицю європейського оперного співу, що неминуче змінює акцентну структуру, відчуття метричної ваги, профіль вокальної лінії. *Синтетичні* стратегії формують гібридну модель, у якій італійська оперна парадигма і китайська вокальна чуттєвість поєднуються, створюючи нові варіанти звукової цілісності та нові смислові акценти.

Наполягання Дж. Лестера на включенні реальних виконань і записів до корпусу музикознавчих джерел принципово важливе для кроскультурного дослідження. Італійська опера в концертній інтерпретації китайських співаків сьогодні найчастіше існує у форматі аудіо- й відеофіксацій (фестивальні трансляції, академічні концерти, платформи Bilibili, YouTube тощо). Відповідно, джерельна база нашої дисертації не обмежується партитурами і клавірами, а охоплює широкий масив записів, де кожне виконання становить

собою конкретний варіант реалізації структурних можливостей італійського репертуару в китайському культурному середовищі.

Нарешті, лестерівська відмова від ідеї єдиного «правильного» прочитання музичного твору узгоджується з дослідницькими принципами, яких ми притримуємося в нашому дослідженні. Тут інтеграційні аспекти розуміються як процес тривалої взаємодії культурних кодів, а не як одноразове засвоєння італійського канону. У запропонованому підході італійська опера зберігає статус нормативної моделі вокальної естетики та педагогіки, водночас вона стає простором для кроскультурних трансформацій, у якому китайські виконавці в концертній практиці вибудовують власні моделі драматургії, тембрової пластики, метроритмічного дихання. Слухацьке сприйняття ж змінюється таким чином, що «європейська» та «китайська» традиції не виключають одна одну, а вступають у відносини взаємного доповнення.

Стаття **Джанет М. Леві** [183] відноситься до перформативно-герменевтичного спрямування та виходить із фундаментальної тези: будь-яке виконання є інтерпретацією, а будь-яка інтерпретація, в свою чергу, або реалізується як виконання, або існує у вигляді тексту аналізу і критики, який рівною мірою можна розглядати як інструкцію для потенційного виконання [183, с. 150]. Отже, між теоретичним осмисленням твору та його звучанням немає прірви: виконавець актуалізує аналітичний акт, але робить це за допомогою мікрорішень — темпу, динаміки, артикуляції, нюансів фразування, — які формують саме те, як слухач буде сприймати твір. Внаслідок цього вбачається продуктивним розглядати проблему початково-кінцевої невизначеності як окремий аспект сучасної інтерпретології, що стосується насамперед функціональної організації музичної форми.

Аналіз, запропонований Дж. Леві на матеріалі класико-романтичного репертуару XVIII–XIX століть, переконливо демонструє, що композиторська мова цієї епохи систематично включає подібну двозначність: каденційні формули, що одночасно виконують роль завершення й потенційного нового початку; переривчасті або «жартівливі» фінали, в яких структурна крапка

принципово відтягується або маскується, тощо. Вирішальним чинником тут постає виконавська інтерпретація. Саме темпові, динамічні та артикуляційні параметри, такі як ступінь структурної розчленованості чи, навпаки, безперервності звучання, фіксують для слухача, де саме відчувається початок, а де завершення формальної одиниці.

У цьому контексті інтерпретація італійської оперної музики китайськими виконавцями може бути осмислена як специфічна практика керування початково-кінцевими амбівалентностями в межах вже усталених західноєвропейських драматургічних моделей. Оперна вокальна фраза фіксується нотним текстом лише у своїх фактичних нотованих координатах, таких як ритм, висота, загальні позначення динаміки й агогіки. У той час реальний розподіл на початок й кінець формується в процесі виконання. Китайська вокальна традиція, спираючись на власні тілесні, мовно-інтонаційні та театральні коди, може пропонувати іншу логіку темпових відхилень, інший баланс між кульмінаційним розширенням і каденційним стисканням, інакше розподіляє вагу між паузою та заповненим звуком. Наслідком стає не тільки зміна локальної виразності каденцій (ступеня їх «остаточності» чи, навпаки, відкритості), але й модифікація глобальної форми оперної сцени: зміщується відчуття меж розділів, інакше сприймається пунктуація, по-новому відчувається ступінь безперервності або фрагментованості драматургічного руху.

З огляду на це китайське виконання італійського оперного репертуару навряд чи коректно описувати в термінах стилістичного відхилення від умовної європейської норми. Точніше говорити про відмінний розподіл функцій усередині тієї ж самої партитури, про іншу модель формальної пунктуації, що народжується в точці перетину західної композиційної традиції та східного виконавського мислення. Для досвідченого слухача це означає зміну самої конфігурації сприйняття: інакше може вибудовуватися напруга очікування та організовуватися внутрішній час оперної сцени в цілому.

Отже, концепція початково-кінцевої амбівалентності, артикульована Дж. Леві, надає теоретичний інструментарій, який дозволяє інтерпретувати виконання італійської оперної музики китайськими солістами не як другорядну варіацію на канонічному західному зразку, а як повноцінну форму інтерпретаційної творчості. У кроскультурній перспективі це означає, що сама часово-просторова модель оперної форми стає полем культурно зумовленої реконфігурації, де європейський текст виявляє свою багатоваріантність, а китайська виконавська традиція — здатність до тонкої роботи з формально-смысловим шаром.

Когнітивно-герменологічний підхід **Марісси Сільверман**, викладений у статті «Musical interpretation: philosophical and practical issues» [202] суперечить попереднім поглядам. Дослідниця стверджує, що виконавець має лише озвучувати нотовану партитуру, суворо дотримуючись інструкцій композитора. Він є залежним від композитора, а метою інтерпретації є дозволити партитурі говорити самій за себе. Такий підхід, як зазначає Сільверман, часто зводить виконання до суто технічної репродукції, обмежуючи простір для індивідуальної інтерпретаційної свободи. На протилежному полюсі знаходиться переконання, що виконавці мають право інтерпретувати твір майже повністю на основі власних почуттів та бажань. Хоча це надає значну свободу, М. Сільверман визнає, що крайні прояви такого підходу можуть призвести до інтерпретацій, відірваних від внутрішньої структури або історичного контексту твору. Між цими крайнощами існують проміжні позиції, які визнають, що партитура є неповною або неточною фіксацією намірів композитора, що вимагає від виконавця інтерпретації та передачі значень з урахуванням стильових якостей.

Для обґрунтування своєї позиції Сільверман залучає «транзакційну теорію» читачкої реакції Луїзи Розенблатт [202, с. 104], розроблену відносно літературної творчості. Вона проводить аналогію між читанням літературного тексту та виконанням музичної партитури, наголошуючи, що її мета — не

порівняння мови та музики на рівні фонетики чи синтаксису, а дослідження процесу смислотворення.

Відповідно до транзакційної теорії М. Сільверман розрізняє «музичну партитуру» (текст) та «музику» — звукову подію в часі, що конструюється та переживається в свідомості слухачів або виконавців під час їхньої взаємодії з нотним записом. Значення не міститься виключно в тексті чи лише у виконавській грі, а витікає з динамічної взаємодії між ними. Це означає, що один і той же виконавець може створити багато різних музичних творів з однієї партитури, оскільки його обставини, настрої та досвід постійно змінюються.

М. Сільверман стверджує, що справжня музична інтерпретація — це не «ауральна фотокопія» [202, с. 109] партитури, а акт «внесення всього свого єства — інтелектуального, соціального, культурного, художнього, фізичного, емоційного та особистісного — у виконавську подію» [там само]. Виконавець стає «співтворцем», а партитура — відправною точкою, а не пунктом призначення.

Позиція М. Сільверман робить значний внесок у розуміння музичної інтерпретації, демонструючи низку сильних сторін, зокрема, міждисциплінарний синтез, що дозволяє дослідниці: сформулювати динамічну модель, орієнтовану на процес смислотворення, яка легітимізує активну роль виконавця; зробити наголос на важливості інтерпретатора, надаючи філософського обґрунтування індивідуальному вираженню та креативності музикантів. Незважаючи на значний внесок, праця М. Сільверман має певні аспекти, що потребують критичного осмислення. Зокрема, стаття зосереджена виключно на західній класичній музиці, проте не застосовується до незахідних традицій, імпровізаційних жанрів або сучасної експериментальної музики. Водночас у традиціях, де домінують усна передача або колективна імпровізація, проблема «партитури як авторитету» може проявлятися інакше, що вимагає значної адаптації моделі. Також Сільверман наголошує на необхідності балансу між свободою та «музично-етичними цінностями»,

включаючи повагу до партитури. Разом з тим у статті немає конкретизації параметрів визначення меж свого роду правильності.

Концепція М. Сільверман про те, що значення виникає з динамічної взаємодії виконавця з партитурою, а отже дозволяє аналізувати унікальні інтерпретаційні рішення китайських виконавців як легітимні художні акти, що збагачують глобальний музичний простір. Таким чином підхід дослідниці може допомогти зрозуміти, як китайські співаки балансують між технічними/структурними вимогами західної партитури та естетичними (особистісними/культурно-обумовленими) аспектами свого виконання. Це може виявити, як їхній культурний «інтонаційний тезаурус» (термін В. Москаленка) впливає на вибір темпу, динаміки, фразування та тембру. Отже, праця М. Сільверман підкреслює, що справжнє мистецтво виконання — це не просто відтворення, а глибокий акт співтворчості, що вимагає від виконавця залучення та відповідальності.

Схематично концепція М. Сільверман може бути представлена так (схема 1.5):

Схема 1.5. Концепція М. Сільверман



Позиції постгерменевтичної музикології представляє **Лоуренс Крамер**. Його монографія «Interpreting Music» [181] є фундаментальним дослідженням, що прагне переосмислити сутність музичної герменевтики. Книга Крамера є

значним внеском у дискурс про музичне значення, виконавство та роль інтерпретатора, адже пропонує глибокий філософський та критичний погляд на ці явища.

Л. Крамер розпочинає свою працю з переосмислення герменевтики як «мистецтва інтерпретації», що виходить за межі повсякденного розуміння цього поняття, розрізняючи два типи інтерпретації — повсякденну та відкриту. Перший тип за Крамером, «відсилає до вираження погляду, заснованого на фіксованій схильності — або особистій схильності, або системі переконань» [181, с. 1]. Вона відтворює власні передумови та поглинає специфічний матеріал у загальний порядок, припускаючи, що певне значення «прозоро присутнє» [181, с. 2]. Така інтерпретація не має незалежної когнітивної цінності, будучи лише «дзеркалом усталеного розуміння» [там само].

Відкрита інтерпретація (герменевтичний сенс) на відміну від повсякденної «прагне не відтворювати свої передумови, а продукувати щось з них» [там само]. Вона залежить від попереднього знання, але передбачає, що це знання буде трансформовано. Відкрита інтерпретація стосується явищ у їхній сингулярності, а не загальності, розглядаючи об'єкт інтерпретації радше як подію, ніж як структуру, і завжди як «виконання людського суб'єкта, а не фіксовану форму, незалежну від конкретного людського фактору» [там само]. Крамер стверджує, що відкрита інтерпретація є спеціалізованою практикою, яка є аналітичною, чіткою та рефлексивною, представляючи альтернативу як емпіризму, так і догматизму як джерелам знання.

Крамер позиціонує музику як зразковий об'єкт інтерпретації, стверджуючи, що «відносна відсутність в музиці експліцитної референційної сили робить прозорими як умови можливості інтерпретації, так і характер інтерпретації як акту та досвіду» [181, с. 7]. Коли ми інтерпретуємо текст чи зображення, ми додаємо та змінюємо їхнє значення. Коли ми інтерпретуємо музику, ми робимо те саме, маючи «мало або зовсім не маючи конкретного значення» [там само]. Наше виконавське втручання, за Крамером, «повністю

викрите; ми працюємо без ілюзії страховки» [там само]. Музика, на думку дослідника, розкриває рух «від порожнечі до повноти, що становить значення як результат інтерпретації» [181, с. 7]. Вона як провокує цей рух, так і втілює його.

Л. Крамер формулює одинадцять тез, які розкривають, чим інтерпретація не є і чим вона є, спростовуючи поширені хибні уявлення. Зазначимо їх у відповідності до монографії, адже така позиція автора є дещо відмінною від наявних в українському музикознавстві поглядів, а отже вимагає деталізації задля можливого подальшого застосування [181, с. 7–11]:

- 1) інтерпретація поєднує історію із теперішнім контекстом, а не відновлює минуле чи нав'язує сучасність;
- 2) інтерпретація не розкриває прихованих значень, а лише актуалізує їх у дії;
- 3) інтерпретація не виявляє іманентного змісту, а творить новий сенс у момент аналітичного втручання;
- 4) інтерпретація постає як дискурсивна практика інтерпретатора, а не як звернення до абстрактних концепцій;
- 5) інтерпретація є результатом історично зумовленої суб'єктивності, а не індивідуальною думкою;
- 6) інтерпретація має цінність навіть без оригінальності, якщо реактивує наявні смисли в нових умовах;
- 7) інтерпретація є спеціальною діяльністю, а не складником будь-якого акту сприйняття;
- 8) інтерпретація є способом пізнання через виконання, а не відтворення авторизованого змісту;
- 9) інтерпретація виникає з унікальності твору, а не з його загадковості як такої;
- 10) інтерпретація може помилятися, але не може бути остаточно правильною;
- 11) інтерпретація не відтворює суб'єкт-об'єктну модель, а формує взаємність між інтерпретатором і твором.

Виходячи з цих одинадцяти пунктів, за Л. Крамером стає зрозумілим, що інтерпретація не відтворює наперед заданий зміст, а є динамічним актом смислоутворення, що формується у точці перетину історичної зумовленості, індивідуальної виконавської ініціативи та культурного контексту, й тим самим підтверджує принципову відкритість музичного твору до множинних прочитань, які ніколи не можуть бути остаточними, але кожного разу віднаходять свою значущість у новій ситуації сприйняття.

Л. Крамер також вводить поняття «конструктивного опису» [181, с. 52] як ключового елементу інтерпретації, що є більше ніж передачею інформації. Він прилипає до об'єкта та до свідомості, «збагачуючи об'єкт у нашому пізнанні, наповнюючи його значенням» [там само]. Конструктивний опис є формою істини, яка «реконструює об'єкт в акті його опису» [там само].

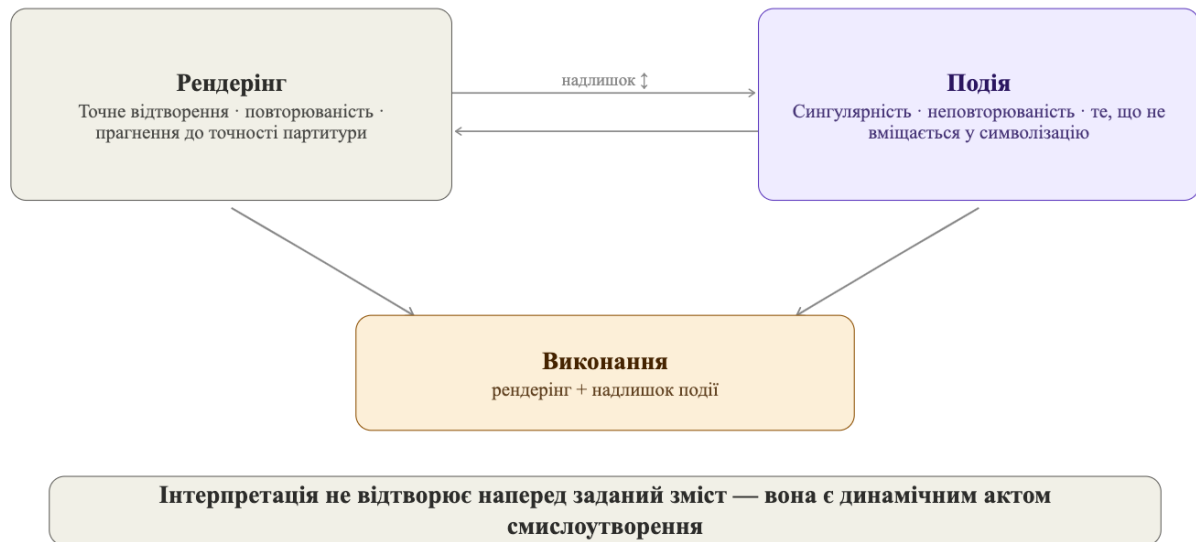
Дослідник критикує традиційне розуміння музичного твору як фіксованого, монументального об'єкта, що переживає свого творця. Спираючись на Ж. Дерріда, він визначає твір як «можливу спадщину від того, що є насамперед подією» [181, с. 242]. Твір — це «реле між подією, яку він оживляє, та подією (подіями), яку він викликає» [там само]. Він є «тимчасовою, але повторюваною кристалізацією ширшого та більш розсіяного процесу культурного виробництва» [181, с. 246]. Твір не є субстанцією, а «статусом», який він набуває через систему повторень (виконання, адаптації, записи, інтерпретації).

Л. Крамер також розрізняє виконання як подію та виконання як відтворення (так званий рендерінг). «Виконання, що розглядається з акцентом на його сингулярності, є виконанням як подією; виконання, що розглядається з акцентом на його повторюваності, є виконанням як рендерінг» [181, с. 273]. Подія — це неможлива річ, яка відбувається, що не може бути повністю охоплена панівними способами символізації. У класичній музичній культурі такі події є рідкісними, але саме вони надають виконанню його харизматичної сили. Рендерінг натомість є повторенням, що прагне до точності. Крамер

стверджує, що «виконання є подією, яка не є запереченням рендерінгу, а його надлишком» [181, с. 274].

Схематично концепцію Л. Крамера можна представити наступним чином (схема 1.6):

Схема 1.6. Концепція виконання Л. Крамера

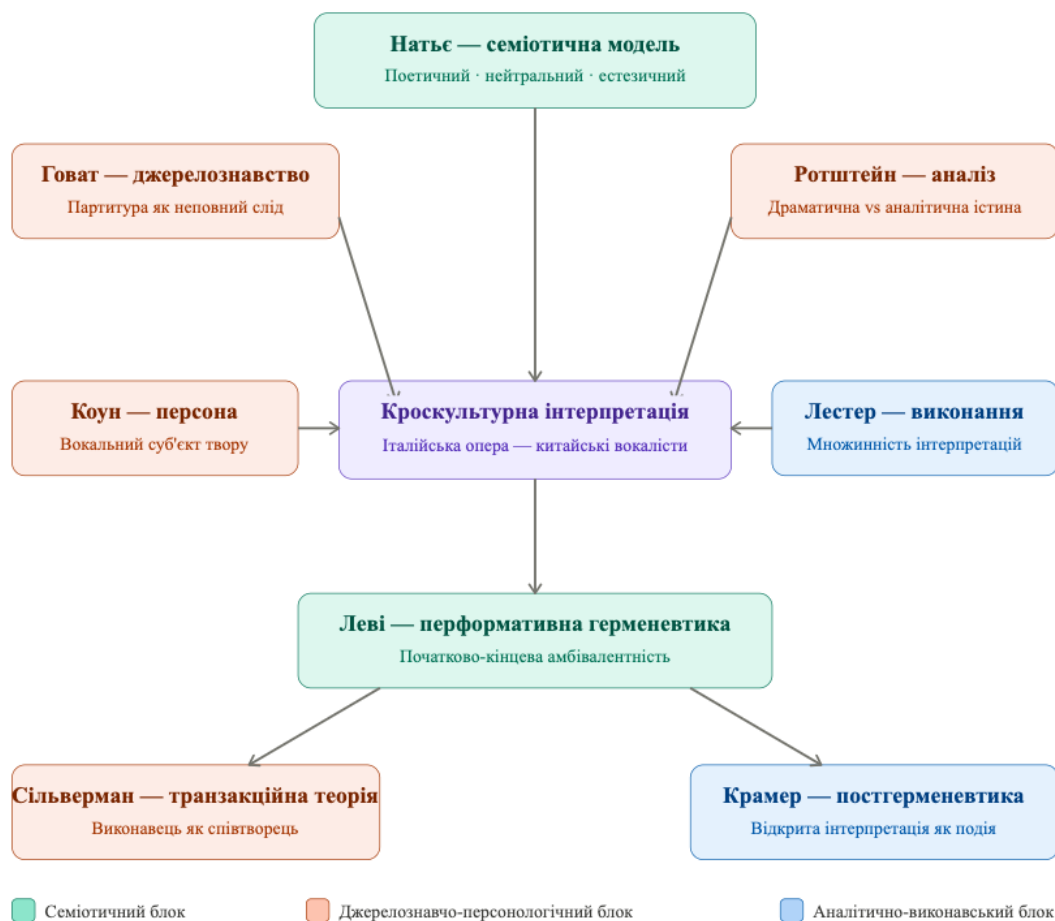


Отже, монографія Лоуренса Крамера «Interpreting Music» є значним внеском у музикознавство, адже вона демонструє низку сильних сторін. Так, ідея «відкритої інтерпретації» як акту, що трансформує знання та стосується сингулярності явища, може стати потужним інструментом для аналізу музичного значення в контексті теорії музичної герменевтики як відкритої практики. Л. Крамер також рішуче підносить роль інтерпретатора від пасивного ретранслятора до активного суб'єкта, який продукує значення. Дослідник переконливо аргументує, що музика є ідеальним об'єктом для інтерпретації, що робить її парадигмою герменевтики загалом. Водночас ідея про те, що значення «виконується», а не «відкривається», та що мова сама по собі є перформативною, є ключовою для розуміння динамічного характеру музичного смислотворення. Це дозволяє розглядати музичне виконання як активний акт пізнання. Ідея Крамера про відкриту інтерпретацію та активну роль інтерпретатора, який продукує значення, тісно перегукується з

транзакційною теорією М. Сільверман. Обидва автори відходять від фіксованого авторського наміру та тексту як єдиного джерела значення, наголошуючи на динамічній взаємодії між суб'єктом та об'єктом. Однак, якщо М. Сільверман використовує аналогію з читачем, Крамер заглиблюється в більш абстрактні філософські категорії (сингулярність, подія, перформативність мови).

Підсумовуючи концепції, сформуємо напрямок основних підходів у взаємодії у вигляді наступної схеми (схема 1.7):

Схема 1.7. Порівняння підходів дослідників до інтерпретації



Отже, виходячи з проаналізованих концепцій, інтерпретація італійської опери китайськими вокалістами може осмислюватися не як проблема «відповідності» або «відхилення» від європейського канону, а як складний семіотико-герменевтичний процес, у якому партитура, авторська інтенція, виконавська стратегія й рецептивний горизонт іншої культури утворюють

багаторівневу систему смислотворення. Особливо важливим є положення про те, що музичний твір не вичерпується нотним текстом: він щоразу актуалізується у конкретному виконанні, де голос, тембр, фразування, агогіка, сценічна пластика та культурна пам'ять виконавця формують нову версію художньої цілісності.

Таким чином, китайська вокальна інтерпретація італійської опери постає як легітимний різновид кроскультурного виконавського семіозису. Вона не заперечує європейську оперну традицію, а розширює її рецептивне поле, виявляючи приховану множинність самого оперного тексту.

1.2. Феноменологічні засади дослідження вокальної інтерпретації

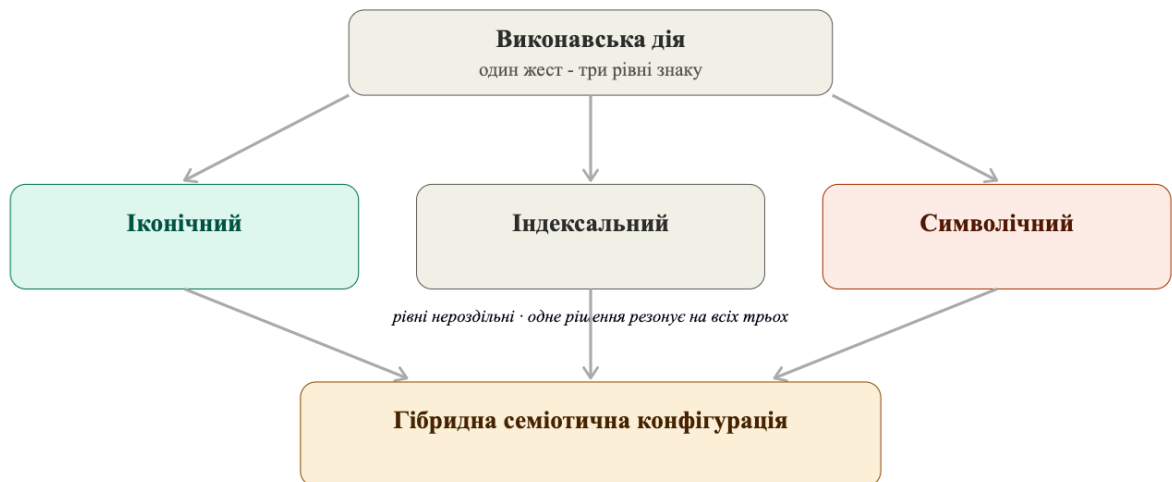
Феноменологічний підхід. В останні десятиліття в дослідженнях музичного виконання відбувається помітний зсув від спрощених моделей до більш складних концепцій, що враховують перцептивний, тілесний і культурний виміри інтерпретації. У цьому контексті стаття **Еріка Кларка** «Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis» [158] посідає показове місце, оскільки пропонує цілісне бачення виконавської експресії поза темпових показників — у системі семіотично організованого процесу смислотворення.

Е. Кларк, спираючись на авторитетні дослідження, виходить із констатації парадоксу: з одного боку, емпіричні роботи останніх років демонструють, що значна частина експресивних деформацій досить добре описується відносно простими правилами (систематичні відхилення темпу, динамічні контури, кульмінації тощо). З іншого — саме ці прості по суті процедури на слух сприймаються як носії дуже складних, багаторівневих смислів, що впливають на характер виконання в цілому. В більш ранніх дослідженнях вже вказувалося на розрив між тим, що реально відбувається у звуковій площині, і тим, як слухач структурує та інтерпретує ці події, спираючись на власний досвід. Саме ці відмінності між фізичною подією і ментальною конструкцією Е. Кларк пропонує взяти до уваги.

Аналізуючи основні теоретичні підходи, автор показує їх обмеженість. Так звані генеративні моделі, що успадковують риси лінгвістики, виходять із того, що виразність є системою відхилень від нейтральної партитурної норми, які породжуються внутрішньою структурою. Вони дозволяють описати події, що звучать, але практично не пояснюють, як вони набувають емоційного або драматургічного змісту. Енергетичні моделі (подібно до концепції «integrated energy flux» у Тодда (N. Todd) [158, с. 36]) трактують експресію як безперервну динаміку енергетичного рівня звучання, що моделює архітектоніку твору. Проте у такій перспективі інтерпретація редукується до лише звучання, залишаючи поза увагою культурні умовності виконання. Нарешті, драматургічні й наративні інтерпретації слушно підкреслюють роль характеру, настрою, драматургії у виконанні, але ризикують перетворити аналіз на сукупність суб'єктивних метафор без чітко окресленого аналітичного інструментарію.

Свою альтернативу Е. Кларк формує, спираючись на семіотику Ч. Пірса. Він пропонує розглядати експресивні параметри виконання як систему знаків різного типу (див. схему 1.8). *Іконічний* вимір проявляється там, де виконавські стратегії уподібнюються структурі твору: наприклад, ступінь сповільнення до кадансу пропорційна вагомості структурної межі, динамічний підйом «зображує» напруження фрази. *Індексальний* рівень пов'язаний із тілесністю та зусиллям: темброва напруга високого тону, «натиск» у атаці, відчуття фізичного руху виконавця функціонують як індекси його емоційного і моторного стану. *Символічний* аспект — найменш кодифікований, але принциповий: це та сфера, де вступають у дію стилістичні норми, історично сформовані ознаки виконавської школи, локальні традиції інтонування. Саме тут те саме *rubato* в романтичному фортепіанному стилі, у бароковій практиці чи в джазі набуває різних смислів [158, с. 27].

Схема 1.8. Експресивні параметри виконання за Е. Кларком



Важливий момент у Е. Кларка полягає в тому, що ці рівні не існують ізольовано. Одне і те саме виконавське рішення (скажімо, дещо затриманий верхній тон кульмінації) може одночасно іконічно позначати вершину фрази, індексально — свідчити про напруження голосового апарату, і символічно — відсилати до певної традиції співу. Більш того, експресивні рухи часто діють коннотативно: сповільнення в каденційній точці не тільки «позначає» завершення фрази, але й запускає асоціативні ланцюги більш високого порядку — відчуття розв’язки, повернення, тонікалізації, або, навпаки, відстроченої розв’язки. У цьому сенсі виконавська експресія ближча до системи натяків і знакових підказок, ніж до механічної реалізації структури.

Емпіричні приклади Е. Кларка демонструють, що сукупність дрібних на перший погляд відхилень (мінімальні коливання темпу, контури *crescendo/diminuendo*, мікросинхронність між руками) здатна радикально змінювати інтерпретаційний вектор — одне виконання підкреслює симетрію й передбачувану тональну логіку, інше висуває на перший план неочевидні напруження, зсуви, драматичні переломи. Жодна з «жорстких» моделей — ані генеративна, ані енергетична — не може в повній мірі описати цей рівень варіативності, адже йдеться про семіотичну конфігурацію, де виконавець оперує знаками, а слухач, по суті, розшифровує їх, зчитуючи систему слідів.

У площині нашої дисертації підхід Е. Кларка має кілька принципових наслідків. Він дозволяє відійти від опозиції «правильне / неправильне» виконання. Якщо розглядати вокальні варіанти як знакові, стає очевидно, що китайський співак, працюючи з арією італійського композитора, не просто «відхиляється» від умовної італійської норми, а будує власну семіотичну комбінацію, у якій перетинаються коди європейської і локальної вокальної культури (тембровий ідеал, уявлення про «красу звуку», моделі фразування).

Також підхід Е. Кларка дає підстави говорити про гібридну семіотичну реальність кроскультурного виконання. Коли китайський вокаліст інтерпретує арію, наприклад, Дж. Пуччіні, його експресія одночасно адресована щонайменше двом аудиторіям — внутрішній (локальна традиція, своя школа, власний «слух») і зовнішній (глобальний оперний канон, очікування міжнародної сцени). Це неминуче відбивається в просторово-часовій організації звуку, а семіотика Кларка дозволяє уникнути етнографічних стереотипів («китайський» чи «європейський» звук) й описати інтерпретацію як процес конструювання нової смислової конфігурації у межах оперного канону.

Існує й інакший погляд на процес інтерпретації, пов'язаний з категорією руху, що виступає в ролі одного з ключових аналітичних параметрів, поєднуючи структурний, перформативний і когнітивний виміри музичного твору. У цій перспективі концепція, запропонована **П. Шовом і Б. Реппом** [201], видається принципово важливою: вона демонструє, що рух в музиці спирається не тільки на абстрактні уявлення про формальну організацію, але й на конкретні тілесно-артикуляційні процеси, задіяні у виконавській дії. Інакше кажучи, те, що слухач інтерпретує як рух звукової тканини, спершу виникає як кінематичний рисунок виконавського тіла, а вже потім репрезентується у вигляді акустичного профілю, який піддається музикознавчому аналізу.

Виходячи з теорії сприйняття Дж. Гібсона, дослідники окреслюють трирівневу модель музичного руху: по-перше, рівень власне перформативної

події (рухів музиканта, що породжують звук); по-друге, рівень структурної артикуляції (мотивно-фразова організація, метроритмічна сітка, гармонічні напруження та розв'язання); по-третє, рівень експресивних конфігурацій, що уподібнюються жестам та позам людського тіла і зчитуються як моделі емоційної поведінки. Саме завдяки цьому багаторівневому підходу стає можливим подолати традиційне розщеплення між «текстом» і «виконанням» та розглядати інтерпретацію як складну систему рухових траєкторій, у яких тілесний компонент стає конститутивним.

У кроскультурному контексті — зокрема, у ситуації виконання італійського оперного репертуару XIX століття китайськими вокалістами — подібне розуміння музичного руху відкриває важливі аналітичні перспективи. Європейська традиція оперного співу заснована на історично вкорінених принципах вокального дихання, резонансоутворення, побудови фрази, на властивих цій школі закономірностях напруження і розрядки, що формують специфічний руховий контур вокальної лінії. Китайська вокальна школа, спираючись на іншу тілесну техніку, інший розподіл м'язової напруги, іншу логіку роботи з регістрами й тембровою палітрою, неминує створює відмінний кінематичний профіль виконання — і, відповідно, інший тип музичного руху, навіть за умови максимальної вірності нотному тексту італійського автора.

У цьому сенсі перформативний рівень, який у західній теорії часто описувався як зовнішній стосовно структури, у випадку китайських інтерпретацій виявляється простором радикальної переінтерпретації самої ідеї руху оперного співу. Ті ж самі нотні послідовності можуть реалізовуватися як інші темпоритмічні профілі. Поєднуючи цю теорію з поглядами Ж.-Ж. Натьє, стає зрозумілим, що поетичний рівень залишається незмінним, тоді як нейтральний рівень (акустичний результат) і, особливо, естетичний рівень (слухацьке сприйняття) формуються на основі іншої тілесно-культурної матриці. Відповідно, музичний рух інтерпретується не як відхилення від норм

європейської школи, а як прояв іншої системи кінематичних та експресивних констант.

Сказане легко узгоджується із спостереженнями **Каролін Аббате** [140], яка наполягає на тілесній природі оперного голосу: у китайських інтерпретаціях італійської опери саме тілесний компонент — інший тип дихання, інша моторика корпусу, інше відчуття гравітації у звуковій вертикалі — зумовлює іншу конфігурацію музичного руху.

З точки зору перформативної практики, висновки П. Шова і Б. Реппа дозволяють уточнити методологічну позицію в нашому дослідженні: аналіз італійської оперної музики в інтерпретації китайських виконавців має виходити не з абстрактної партитури як самодостатнього об'єкта, а з перформативної події як динамічної системи тілесних рухів, що проєктуються в звук. Саме тому категорії музичного руху, кінематичної природності, прискорення/сповільнення, біомеханічної логіки фразування стають надзвичайно продуктивними для опису тих тонких відмінностей, які не фіксуються традиційними структурно-аналітичними моделями, але чітко відчуються в кроскультурному слуховому досвіді.

Отже, концепція музичного руху, розроблена в дослідженні П. Шова і Б. Реппа, може бути інтерпретована як доповнення до теоретичного фундаменту для подальшого аналізу китайських виконань італійського оперного репертуару. Вона пояснює походження специфічних темпоритмічних стратегій, змінених траєкторій кульмінації, особливого розподілу енергетики у вокальній фразі, а також дозволяє описати кроскультурну варіативність оперної інтерпретації не як відхилення від канону, а як іншу, тілесно й культурно обумовлену конфігурацію музичного руху.

Традиційне розуміння інтерпретації, що прагне розкрити приховані або авторські задуми, часто ускладнює систематичне дослідження виконавської практики. У цьому контексті, знакова стаття **Лоуренса Дрейфуса** [169] виявляє значущість, адже глибоко переосмислює панівну інтерпретаційну

парадигму у західному музикознавстві. Її значення полягає у здатності переформатувати наявне розуміння музичної взаємодії, адже дослідник не заперечує можливість наукового аналізу музики, але переорієнтовує його об'єкт, концентруючись не на пошуку єдиної, прихованої істини, а на аналізі процесів, виборів та виникаючих значень у самому акті виконання. Зміщення фокусу з пошуку об'єктивної істини у партитурі на аналіз перформативної події як складного, культурно забарвленого явища, є критичним моментом.

Центральна проблема, яку ідентифікує Л. Дрейфус, полягає в перетворенні поняття інтерпретації в обмежувальну парадигму в музикознавстві. Він стверджує, що ця парадигма часто зводить багатство музичного досвіду до єдиного, часто текстово-орієнтованого значення або до невловимого авторського задуму. Такий традиційний погляд, на думку дослідника, породжує свого роду герменевтичний лабіринт, де акцент зміщується з безпосередньої взаємодії з музикою на нескінченний пошук прихованих смислів, часто відірваних від реального виконавського акту. Л. Дрейфус вважає, що такий підхід може ненавмисно зменшити важливість постаті виконавця та суть музичного мистецтва.

Якщо інтерпретація розглядається як суб'єктивний, часто спекулятивний пошук прихованих значень, вона за своєю суттю чинить опір строгості та систематичному аналізу, які зазвичай асоціюються з науковим дослідженням. Тут виникає концептуальна напруга: як можна застосувати наукові методології до концепції, яку Л. Дрейфус вважає проблематичною та потенційно оманливою у її традиційному застосуванні? Дійсно, якщо значення музики фіксується виключно композитором або партитурою, виконавець стає лише провідником вже існуючого смислу, а це обмежує творчу свободу виконавця та його активну роль у формуванні музичного смислу.

Проблема інтерпретаційного пошуку поглиблюється у кроскультурному вимірі. Коли західна музика інтерпретується не-західними виконавцями, традиційна інтерпретаційна парадигма часто призводить до оціночних суджень, заснованих на автентичності або адекватності відносно адаптованих

західних норм. Це ігнорує унікальні культурні коди та виконавські традиції, які формують індивідуальність музики як даності. Спроба застосувати науковий підхід до такої традиційної інтерпретації може потрапити у пастку приписування правильних інтерпретацій або оцінювання вірності.

У своїй статті Л. Дрейфус зазначає, що виконання є способом розуміння музики і це — не просто когнітивний процес розшифровки символів, а активна виконавська діяльність. Акт виконання є способом пізнання та артикуляції музичного значення. Термін «втілення» (в оригіналі “enact” [169, с. 271]) в концепції Дрейфуса означає пряме, безпосереднє залучення до музичного твору через виконання. Він виходить за рамки ідеї виконавця, що лише перекладає вже існуюче значення, до того, де виконавець вписує музику в буття, у певний час і простір. Втілення констатує значущість виконавця та унікальний, ситуативний характер кожного виконання.

Отже, Л. Дрейфус концентрує музичне значення на виконавському акті, а не на партитурі чи намірі композитора, припускаючи, що значення музики не є статичним, а плинним, постійно переглядається та відтворюється через кожне унікальне виконання. Ця перспектива відкриває нові шляхи для аналізу музичних феноменів за межами сталих естетичних суджень. По суті — це онтологічна переоцінка самої музики та природи музичного буття. Замість аналізу суб'єктивних інтерпретацій, науковий фокус зміщується на аналіз спостережуваних феноменів виконання: виборів, зроблених виконавцем, звукових результатів, взаємодії з іншими учасниками виконавського процесу та культурних контекстів, що формують ці втілення, переводячи дискурс від спекулятивної герменевтики до емпіричного аналізу виконавських актів.

Стаття Лоуренса Дрейфуса є провокаційною та інтелектуально стимулюючою працею, яка ефективно висвітлює обмеження традиційних уявлень про музичну інтерпретацію. Її сильні сторони полягають у виклику усталеним парадигмам, підвищенні ролі виконавця як активного творця та залученні феноменологічних концепцій втіленого досвіду. Однак його радикальний заклик до відмови від терміну «інтерпретація», амбівалентність

запропонованих альтернатив, потенційне спрощення ролі партитури та наміру композитора, а також неповне примирення феноменологічних та постструктуралістських ідей вимагають подальшого критичного осмислення.

Окремо треба зазначити концепцію **Річарда Тарускіна** [205] як представника критично-історичної школи, яка формувалася в межах американської музикології кінця XX століття. Його наукова позиція переосмислює роль виконавця у контексті музичного відтворення, піддаючи критичному аналізу поширене уявлення про необхідність «дозволити музиці говорити самій за себе» [205, с. 51]. На думку дослідника, ця, здавалося б, об'єктивна та безкорислива вимога насправді приховує глибоку недовіру до виконавця, зводячи його функцію до ролі простого посередника, чие «усунення лише покращило б комунікацію» [205, с. 53]. Отже, наріжним каменем його концепції є твердження, що така вимога пов'язана не стільки з об'єктивністю, скільки з контролем, що зумовлює фундаментальний конфлікт між дослідницькою та комунікативною моделлю виконавства.

Вивчаючи особливості автентичного виконавства, науковець інтегрує свої міркування у площину сучасної естетики та ринкової політики. Він встановлює прямий зв'язок між широким визнанням і, перш за все, «комерційною життєздатністю» [205, с. 102] обраного репертуару. Примітно, що фактор новизни відіграє ключову роль, вказуючи на те, що сучасні виконавські стилі задовольняють прагнення суспільства до чогось нового та іншого, навіть якщо це подається під виглядом старого.

Крім того, Р. Тарускін пов'язує ідеал імперсоналізму, або «деперсоналізації» [205, с. 102], з певними виконавськими підходами. Ця концепція, сформульована Х. Ортегою-і-Гассетом, стосується мистецтва, очищеного від «занадто людських» елементів, що передбачають ефемерність та непостійність. Натомість вона надає перевагу абстрактним патернам та точності, які символізують трансцендентність розпаду. Такий підхід включає в себе «відмову [художника] від себе в цей момент заради чогось набагато ціннішого» [205, с. 56], а саме традиції. Парадоксальне утвердження

особистості через безособовість є ключовим аспектом. Хоча «дегуманізація», на перший погляд, спрямована на усунення суб'єктивного внеску виконавця, Р. Тарускін наполягає, що сам акт вилучення людини з процесу стає невід'ємним підписом митця, своєрідним модерністським естетичним вибором. Таким чином, «призупинення особистості» [205, с. 62] не є нейтральним актом, а навмисною, стилізованою безособовістю.

Американський музикознавець також виявляє виразну буквалістську [205, с. 75] тенденцію у виконавстві, яку він характеризує як текстоцентричну. Цей буквалізм трактується як спроба суворого дотримання нотованої партитури, часто з виключенням неписаних виконавських традицій. Вчений стверджує, що такий підхід, хоча й здається спрямованим на вірність авторському задуму, нерідко призводить до виконань, які «позбавлені того вбрання, яке, як очікував Моцарт, вони мали б демонструвати» [205, с. 167], що, у свою чергу, зумовлює результат, який Моцарт «зовсім не зрозумів би — або не поважав би» [там само].

Дослідник також використовує концепцію «геометричного» [205, с. 110] мистецтва Т. Е. Халма для опису естетики сучасного виконавства, протиставляючи її «віталістичному» [там само] мистецтву, що підкреслює динамічні властивості та емоційну емпатію. Тенденція до «швидшого, легшого, сухішого, крихкішого, більш однорідного» [205, с. 363] виконання є прямим проявом цього «геометричного» ідеалу, що робить музику «менш індивідуально характерною, менш особливо запам'ятовуваною, менш значущою» [там само] і, що важливо, менш емоційно вимогливою для «пасивної, відстороненої сучасної аудиторії» [там само].

На думку Р. Тарускіна, трактування музичного твору як фіксованого, автономного об'єкта є першопричиною «музейної ідеології» [205, с. 10], яка трансформує роль виконавця з творчої особистості на свого роду «хранителя», чий основний обов'язок полягає у збереженні, а не в інтерпретації. Такий зсув має глибокі наслідки для виконавської практики, оскільки він ставить вірність

уявному, статичному об'єкту вище динамічної, еволюційної природи музичного виконавства.

Р. Тарускін підкреслює, що концепцію твору складно визначити, оскільки вона глибоко інтерналізована класичними музикантами та любителями музики. Він зазначає, що навіть Карл Дальхаус не проводить чіткого розрізнення між «твором» та «текстом», що звужує концепцію твору, витісняючи духовний або метафізичний вимір. Примат тексту по відношенню до твору ставить його вище будь-якого виконання, навіть виконання самого композитора, що знецінює інтерпретаційні виміри та фактично «видавлює духовний або метафізичний вимір з концепції твору» [205, с. 12], призводячи до жорсткої «вірності тексту» [там само].

Для більш докладного викладу своїх поглядів на інтерпретацію Тарускін вводить розрізнення між «прямими» та «кривими» (в оригіналі — «straight players and the crooked players») [205, с. 316] виконавцями (схема 1.9). «Прямі» виконавці характеризуються володінням «надійною та універсальною технікою, що служить дуже скрупульозній музикальності» [205, с. 316-317], і вони «дуже старанно працюють над ансамблем» [там само]. Вони впевнені, що «кожна нота та кожна деталь будуть ідеально виконані та на своєму місці» [205, с. 317]. Вони «роблять те, що їм кажуть (диригент, партитура, «свідчення»), і роблять це добре» [там само].

Схема 1.9. Типи виконавців за Р. Тарускіним



На противагу цьому, інтерпретація «кривих» виконавців обумовлена не загальними вимогами, а дуже специфічними, особистими та глибоко суб'єктивними уявленнями. Вони «прагнуть не групувати та узагальнювати, а розрізняти та диференціювати» [205, с. 317]. Їхня мета — створення «унікальної, ніколи не повторюваної форми» [там само] для кожної музичної події. Вони «постійно вигинають шаблони, борючись з укоріненими звичками в пошуках справді точного, а тому справжнього, відтворення того, що робить цей твір саме цим твором, а не іншим» [там само]. «Криві» виконавці, навпаки, є справжніми художниками серед виконавців, чиї зусилля не сприяють розслабленому слуханню, але призводять до глибшого розуміння музики.

Інтерпретологія (інтегративна модель). Представники української музикології дотримуються інтегративно-синтетичного підходу. Так, у праці Л. В. Шаповалової «Інтерпретологія як інтегративна наука» [132] опосередковано висвітлюється герменевтичний вимір: дослідниця акцентує на «духовній природі виконавської творчості» та генезисі «нової якості інтерпретації», що досягається за допомогою «вертикалізації» [132, с. 296] — досягнення есхатологічної повноти комунікації у системі «композитор — виконавець — слухач». Очевидно, що цей процес є не лише технічним актом, а передусім актом духовної рефлексії, в якому інтерпретатор, долаючи багатошарову культурну та історичну дистанцію, надає твору іманентного буття та актуального смислового наповнення.

Паралельно музична інтерпретація розглядається як специфічна форма музичного дискурсу, що, з одного боку, об'єктивно віддзеркалює, а з іншого — активно формує соціокультурні контексти. Л. Шаповалова підкреслює, що інтерпретологія як інтегративна наука зосереджується на суб'єкті діяльності — інтерпретаторі, чия особистість функціонує як своєрідне «дзеркало», у якому рефлексується художній світ музики. Кульмінацією цієї взаємодії є формування виконавської концепції, що, зрештою, матеріалізується у «живому тексті» культури. Таке розуміння фактично виводить музичне виконання за межі виключно естетичної практики, трансформуючи його на

багатовекторний акт комунікації та соціальної взаємодії, що істотно розширює інформативно-комунікативні межі академічної науки.

Праця В. Москаленка [79] також певним чином узагальнює розуміння музичної інтерпретації в українському музикознавстві. Вона виходить за межі спрощеного дихотомічного сприйняття інтерпретації як суто суб'єктивного вираження або жорсткого дотримання авторського задуму. Натомість дослідник розуміє інтерпретацію як складний, багатосаровий процес, що вимагає гармонійного поєднання глибокого аналітичного осмислення музичного тексту (його форми, гармонії, контрапункту, історичного контексту) з розвиненою художньою інтуїцією та виразною свободою виконавця. Цей синтетичний підхід є важливим для формування обґрунтованої інтерпретаційної індивідуальності та є критично важливим для будь-якого виконавця, який прагне до осмисленого художнього висловлювання.

Монографія В. Москаленка підносить роль музиканта-виконавця від простого ретранслятора нот до активного, інтелектуально залученого комунікатора музичного значення. Дослідник наголошує, що ефективне виконання є результатом не лише технічної майстерності, а й глибокого критичного мислення, аналітичних навичок та обґрунтованого концептуального розуміння. Це сприяє інтелектуалізації акту виконання, заохочуючи музикантів до свідомого та обґрунтованого художнього вибору.

Виділяючи «твір-принцип» та «твір-даність», дослідник доводить їхню взаємодію та взаємозбагачення, що підтверджує «ідентичність даного музичного твору самому собі, а з іншого боку відкриває можливості для формування потенційно безкінечної череди його інтерпретацій» [79, с. 72].

Попри значущість дослідження В. Москаленка, зазначимо проблеми та перспективи, що відкриваються у відповідності до його роботи. Так, запропоноване визначення «інтерпретації» виявляється занадто широким, адже воно охоплює не лише виконавців, а й музикознавців, викладачів, режисерів, слухачів і навіть композиторів. Хоча це і підкреслює всеосяжний

характер смислотворення у музиці, така широта призводить до розмивання термінологічної чіткості. У контексті наукового дискурсу надмірно широке визначення ризикує ускладнити аналітичну розробку проблем, пов'язаних з ним, оскільки об'єкт дослідження стає надто розрізненим, дифузним.

Окрім цього дослідник використовує термін «виконавсько-втілююча спрямованість» [79, с. 5], а його центральне визначення «розуміння музичного твору» (лекція шоста) як «усвідомленого осягнення суттєвих властивостей» та метафора «інформаційного вакууму» [79, с. 59], що затягує інтелект інтерпретатора, вказують на переважно когнітивний, інтелектуальний підхід. І саме розуміння розглядається як вагома передумова для виконання (на противагу, наприклад феноменологічному підходу, в рамках якого інтерпретація є не результатом розуміння, а самим актом буття музики через тілесний, безпосередній досвід виконання).

Дослідження В. Москаленка спирається на класичні герменевтичні традиції (В. Дільтей, Ф. Шлейєрмахер) з їхньою концепцією «тексту-коду», що потребує «розкодування» (з урахуванням прихованого, але доступного значення). Водночас зовсім не враховуються інші позиції (наприклад, ідеї постструктуралізму М. Фуко та Ж. Дерріда), які ставлять під сумнів саму ідею авторського наміру, стабільності тексту, його фіксованого значення та просувають ідею апріорної множинності й нестабільності смислів.

Нарешті, дослідження В. Москаленка зосереджено виключно на західній класичній традиції. У контексті нашої дисертації, що досліджує інтерпретацію західної музики китайськими вокалістами, це є суттєвим обмеженням, адже говорить про відсутність явних інструментів для аналізу кроскультурних взаємодій, потенційних культурних «інтонаційних тезаурусів» або естетичних відмінностей, які можуть виникати при інтерпретації західного репертуаром не-західними виконавцями.

Спрямовуючи дослідницький фокус в зону оперної інтерпретації, звернемося до, на наш погляд, найбільш цікавих та актуальних досліджень, які прояснюють деякі моменти. Так, монографія **Гіларі Порісс** «Changing the

Score: Arias, Prima donnas, and the Authority of Performance» [192] присвячена дослідженню феномену, який тривалий час залишався на периферії академічного музикознавства, але був іманентною складовою оперного повсякдення першої половини XIX століття, переважно у період з 1800 по 1850 роки. У центрі уваги авторки перебуває поширена практика інтерполяції та субституції окремих музичних номерів в італійській опері епохи *bel canto*, зокрема у творчості Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні та Гаetano Доніцетті. У дослідженні проблематизується концепція стабільного авторського тексту та аналізується феномен виконавчої текстової авторитетності найвпливовіших співаків епохи, насамперед примадонн, які безпосередньо втручалися в архітектоніку вистави згідно із власними художніми, вокально-технічними та економічними інтересами. Емпіричну та фактологічну основу праці становить розгалужена джерельна база, що охоплює історичні лібрето, які фіксують реальний склад конкретних постановок, тогочасну періодику, епістолярну спадщину композиторів та імпресаріо, театральні контракти, афіші, касові звіти, а також друковані та рукописні партитури.

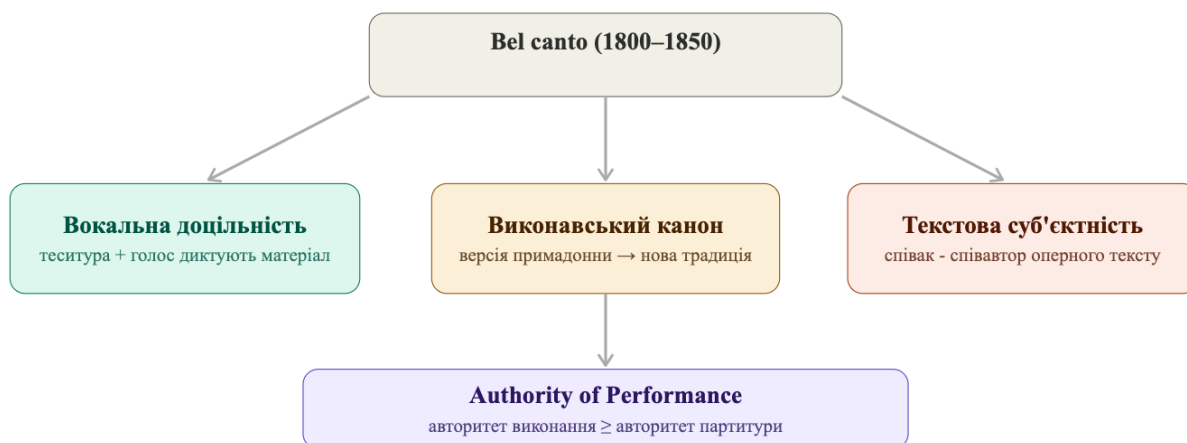
Аналізуючи генезу сприйняття інституту вставних арій, Г. Порісс виявляє широку амплітуду оцінок — від захоплення вокальною майстерністю виконавців до поступового утвердження ідеї недоторканності цілісного оперного твору, що відбувалося паралельно з еволюцією жанру в бік зрілих опер Джузеппе Верді. На прикладі діяльності Кароліни Унгер у постановках опери «Маріно Фальєро» Доніцетті дослідниця доводить, що вставна каватина не була результатом хаотичного свавілля примадонни, а виконувала важливу художньо-семіотичну функцію, компенсуючи відсутність вихідного сольного номера героїні та ретельно добираючись під специфіку теситури і вокальних можливостей співачки. Крім того, дослідниця диференціює поняття традиційної валізної арії (*aria di baule*) та моделі «улюбленої вставної арії», яка мігрувала між різними операми у виконанні багатьох співаків. Яскравим прикладом цього виступає арія «*Il soave e bel contento*» з опери «Ніобі» Джованні Пачіні, яка сформувала специфічний виконавський канон, що

парадоксально співіснував із процесом загальної канонізації оперних шедеврів.

Окрему увагу в роботі приділено локальним виконавським традиціям трансформації цілісних сцен. Зокрема, досліджено історичну заміну фіналу опери В. Белліні «Капулетті та Монтеккі» на драматично інтенсивнішу сцену смерті з однойменної опери Нікола Ваккаї. Стабільність цієї субституції, яка у виставах між 1833 та 1857 роками домінувала у співвідношенні майже 2:1, забезпечувалася посмертним міфом про Марію Малібран та прагненням наступних примадонн репродукувати її виконавський канон. Іншим унікальним випадком є «сцена уроку» у «Севільському цирульнику» Дж. Россіні, яка перетворилася на автономний простір для мікроконцертів. Заміна оригінальної арії «Contro il cor» на стилістично інконгруентні номери, яка особливо активізувалася після виступів Аделіни Патті у 1860-х роках, демонструє тривале збереження виконавської свободи співачок аж до кінця XX століття, попри очевидну деконструкцію первинної драматургічної дії. Навіть у художній літературі того часу, зокрема в оповіданні 1849 року «Memoirs of a Song», осмислюється побутування вставної арії як самостійного суб'єкта культури, чия трансляція залежала від психотипів виконавиць.

Отже, спираючись на дослідження Г. Порісс, можна зрозуміти, що композиторська воля в оперному театрі зазначеного періоду не була єдиним легітимним джерелом художньої авторитетності, а співаки виступали повноправними співавторами музично-театрального тексту (див. схему 1.10). Для сучасної музикознавчої вистави та практики історично інформованого виконавства робота Порісс відкриває нові перспективи варіативного використання текстових версій, наприклад, через залучення альтернативних треків зі вставними аріями до аудіозаписів критичних видань опер.

Схема 1.10. Роль виконавця за Г. Порісс



Якщо узагальнити дані дослідження, можна виділити такі ключові особливості виконавської інтерпретації того часу:

1. Текстова та драматургічна суб'єктність вокаліста.

Співак не просто інтерпретував написані ноти (як це відбувається сьогодні), він виступав співавтором оперного тексту. Виконавська інтерпретація включала право змінювати архітектуру вистави: додавати сольні номери, замінювати фінали або переставляти сцени місцями. Авторитет виконання (authority of performance) важив не менше, а іноді й більше, ніж авторитет композитора.

2. Принцип «вокальної доцільності» та персоналізація матеріалу.

Головним критерієм успіху інтерпретації була ідеальна відповідність матеріалу індивідуальній природі голосу співака. Якщо оригінальна партитура не давала вокалістці можливості продемонструвати свої найкращі технічні сторони (теситуру, кантилену, колоратуру) або не створювала належного драматичного ефекту при появі персонажа (відсутність каватини), виконавиця вважала своїм професійним обов'язком змінити цей матеріал. Інтерпретація будувалася під співака, а не співак підлаштовувався під партитуру.

3. Формування виконавського «паралельного канону».

Особливістю епохи було існування так званих «варіантних канонів» інтерпретації, які могли повністю витіснити оригінал. Тобто інтерпретація

окремого видатного вокаліста мала силу створювати нову традицію, яку потім копіювали інші співаки протягом десятиліть.

4. Автономізація виконавського простору (принцип «театру в театрі»).

Вокалісти практикували повне відсторонення від сюжетного та стилістичного контексту опери заради чистої демонстрації вокального мистецтва. Виконавиця могла перервати перебіг опери та перетворити сцену на свій персональний мікроконцерт, виконуючи твори зовсім інших епох чи жанрів. Стилiстична єдність твору приносилася в жертву ефекту безпосереднього виконавського висловлювання.

5. Репутаційне та міфологічне наповнення інтерпретації.

Художнє прочитання ролі тісно перепліталось з особистим життям та публічним іміджем вокаліста, коли наступні покоління примадонн, обираючи ті самі вставні номери, інтерпретували не просто роль, а вступали в діалог із міфом своєї великої попередниці.

Усі ці фактори доводять, що оперна інтерпретація вокалістів доби *bel canto* була екстенсивною та дієвою — вона активно дописувала, трансформувала та розширювала межі композиторського задуму, роблячи кожну виставу унікальним художнім актом, що створювався «тут і зараз».

У дослідженні Дебори Стейн та Роберта Спіллмана, присвяченому вокальній музиці [204], феномен вокальної інтерпретації в жанрі німецької романтичної пісні (*Lied*) визначається глибоким онтологічним синтезом слова та музики, де виконавець постає повноправним співавтором художнього змісту. Підготовка камерно-вокального твору вимагає від співака та піаніста попереднього роздільного вивчення матеріалу, оскільки вони мають дослідити «спочатку поезію, потім виконавські проблеми, а потім кожен аспект музичної структури по черзі» [204, с. xiii]. Повноцінна вокальна інтерпретація детермінована ретельним аналізом поетичного першоджерела, бо розуміння риторичних фігур безпосередньо координує вектор виконавського інтонування. Музичність вокальної лінії вкорінена у фонічну природу вірша; самі композитори перед початком творчості «декламували вірші вголос знову

і знову» [204, с. xvi], щоб уловити їхню внутрішню звукову ауру, яка потім трансформувалася в музичне фразування, логічні акценти та дикційну рельєфність.

Одним із центральних чинників вокальної інтерпретації є концептуалізація виконавської персони (*vocal persona*), що вимагає чіткої ідентифікації того, «чий голос говорить» [204, с. 21] у текстовому та музичному просторі. Романтичний репертуар часто вибудовується на конфліктному дуалізмі, де вокальна персона вступає в психологічне протистояння з інструментальною персоною акомпанементу. Співак інтерпретує не лінійний сюжет, а складні психологічні стани (*Stimmung*), рефлексуючи над часовими та просторовими флуктуаціями поетичного розвитку, в якому «минуле, теперішнє і майбутнє співіснують і взаємопроникають одне в одне» [204, с. 9].

Особливим завданням вокаліста стає художнє втілення романтичної іронії (*Romantic irony*), що заснована на парадоксі й передбачає «метод вираження, в якому передбачуваний зміст використовуваних слів є прямою протилежністю їхньому звичайному змісту» [204, с. 5]. Це вимагає від виконавця володіння тонкими колористичними та динамічними засобами для передачі раптового зсуву від уявного умиротворення до драматичного зламу.

Технологічно вокальна інтерпретація матеріалізується через гнучке управління вокальним стилем, що включає диференціацію силабічного та орнаментального співу, а також володіння техніками *legato*, які передають кантиленну континуальність, та *parlando*, що наближають спів до декламаційної, мовленнєвої виразності. Найважливішим інструментом семантичного кодування виступає вокальний тембр, який використовується для акустичного висвітлення фонічних властивостей мови. Виконавцю необхідно чутливо балансувати на межі текстових і музичних норм, особливо в моменти вербального акцентування, коли природний мовленнєвий наголос розходиться з метричною структурою такту, створюючи специфічну виконавську напругу. Зрештою, вокальна інтерпретація розгортається в межах

темпорального дуалізму, де визначення базового темпу та агогічна свобода цілком укорінені в поетичній атмосфері, перетворюючи кожне виконання на унікальний інтелектуально-сенсорний акт, що відтворює плинний та мінливий процес людського переживання.

У межах сучасної виконавської інтерпретології особливої актуальності набуває осмислення естетичних засад відтворення старовинної вокальної музики в контексті історично інформованого виконавства (HIP), на що націлена стаття **Лю Тін [65]**. При входженні в іншонаціональний та історично віддалений художній часопростір сучасний виконавець неминуче стикається з необхідністю подолання як суто технологічних бар'єрів, так і стильової дезорієнтації. Розв'язання зазначеної проблеми уможливорюється через залучення когнітивного підходу, який передбачає системну інтеграцію практичної технології співу з рефлексією над образно-естетичними настановленнями барокової епохи.

Яскравим матеріалом для експлікації виконавських параметрів старовинної музики, на думку Лю Тін, постає французька придворна арія (*air de cour*), що побутувала на межі XVI–XVII століть і трансформувалася зі світської міської пісні (*voix-de-villes*) в аристократичний жанр, який репрезентував смаки королівського двору та слугував інструментом конструювання придворних ідеалів. Специфіка інтерпретації цього жанру коріниться в його полімодальній (мультимодальній) природі, що поєднує в єдиний смисловий комплекс слуховий, зоровий та кінетичний канали комунікації. Будучи фундаментальним компонентом структури придворного балету (*ballet-de-cour*), *air de cour* орієнтована на органічну художньо-стильову цілісність поезії, співу та танцювально-тілесного руху. Ця синтетична орієнтація докорінно відрізняє її від італійської барокової арії, спрямованої на репрезентативний оперний стиль, або німецької, зануреної у сакральний простір церковних кантат і пасіонів.

Герменевтичний аналіз виконавського процесу засвідчує, що спосіб вокального інтонування в *air de cour* безпосередньо фіксує пластичний

відбиток соціокультурної поведінки людини доби Бароко. Інтерпретаційне моделювання вокального образу вимагає від співака відтворення таких ментальних цінностей епохи, як душевна шляхетність, внутрішня дисципліна та висока релігійність.

Технологічна складність інтерпретації придворної арії зумовлена її еволюційним відходом від первинної мелодичної простоти та квадратного ритму ренесансних витоків. Барокова модель *air de cour* вимагає від вокаліста філігранної вокальної орнаментики, специфічного тембрового забарвлення та здатності працювати з розгалуженою фактурою, де сольні декламації (речитативи), позначені впливом італійського стилю, взаємодіють із лютневим супроводом або п'ятиголосним струнним ансамблем. Крім того, хореографічний підтекст жанру (генетичний зв'язок із формами павани, гальярди чи бранля) змушує виконавця підпорядковувати вокальне дихання та агогіку внутрішньому пульсу танцю. Таким чином, вокальна інтерпретація барокової арії за своєю суттю є реконструкцією художньої єдності різних видів мистецтва. Вона базується на подоланні формального копіювання тексту та вимагає від сучасного співака усвідомленого синтезу двох площин свідомості: естетичної, що відповідає історичним стильовим константам минулого, та практичної, спрямованої на технологічну бездоганність співу.

У сучасному музикознавчому дискурсі особливої актуальності набуває переосмислення феномену вокального виконавства не просто як репродуктивного акту, а як складного, багаторівневого творчого процесу. Значним внеском у розробку цієї проблематики є дисертаційне дослідження **Хуа Цивея** [107] «Вокально-виконавська інтерпретація як поліаспектний творчий феномен» (2025). Дослідник пропонує цілісну когнітивно-герменевтичну модель, в якій вокально-виконавська інтерпретація дефініюється як системне, поліаспектне явище, що інтегрує інтелектуально-аналітичні, емоційно-психологічні та суто технологічні компоненти виконавської діяльності.

Вокальна інтерпретація належить до тих явищ виконавського мистецтва, у яких музичний твір виявляє себе не лише як зафіксована композитором структура, а як рухома смислова матерія, що набуває завершеної художньої форми у процесі сценічного звучання. Її внутрішня організація охоплює кілька взаємопов'язаних площин: авторський матеріал, виконавську індивідуальність співака та конкретні умови публічної репрезентації твору. У цьому сенсі вокальна інтерпретація не може бути зведена до технічно правильного відтворення нотного й вербального тексту, оскільки між партитурою та її реальним акустичним існуванням розгортається складний процес художнього посередництва, у межах якого голос, тембр, дихання, артикуляція, фразування, сценічна пластика й психологічна напруга виконавця перетворюються на носіїв образно-смислового змісту.

Авторський задум, за словами Хуа Цивея, становить вихідну координату інтерпретаційного процесу, окреслюючи жанрові, стильові, драматургічні й інтонаційні межі майбутнього виконання [107]. Водночас сама наявність авторського тексту ще не забезпечує повноти художнього розкриття твору: він потребує виконавського прочитання, в якому зафіксована структура входить у живий простір голосового втілення. Саме тому вокаліст є суб'єктом художнього мислення, здатним вибудувати власну інтерпретаційну концепцію відповідно до стилістичної природи твору, його драматургічного навантаження, поетичної семантики та власного темброво-психологічного ресурсу. У цьому процесі особливого значення набуває здатність співака до аналітичного осягнення музичного тексту, розпізнавання його жанрових імпульсів, інтонаційних вузлів, риторики і прихованих смислових напружень.

Виконавський компонент є центральною ланкою вокальної інтерпретації, оскільки саме в ньому авторський матеріал переходить із потенційного стану в актуальне художнє буття. Професійна підготовка вокаліста, рівень володіння голосовим апаратом, інтонаційна чутливість, акторська органіка, тембр-амплуа, емоційна мобільність і здатність до самоосвіти формують той комплекс якостей, який можна визначити як

інтерпретаційну компетентність. Вона не обмежується сумою ремісничих навичок, а передбачає цілісне поєднання історико-стильового знання, художньої інтуїції, сценічної рефлексії та культурної пам'яті. Саме завдяки такій компетентності вокаліст здатний не тільки коректно виконати музичний текст, а й вибудувати його внутрішню драматургію — від найдрібнішого інтонаційного зламу до загальної траєкторії образного розвитку.

Особливо продуктивним для аналізу вокальної інтерпретації є розмежування об'єктивних і суб'єктивних чинників виконавського процесу. До *об'єктивних* можна віднести належність співака до певної вокальної школи, національної та мовної традиції, історично сформованої системи естетичних норм, а також умови сценічної події та характер аудиторії. *Суб'єктивний* вимір пов'язаний із природою голосу, індивідуальним тембром, технічною оснащеністю, інтонаційною обдарованістю, акторською пластикою, темпераментом і внутрішньою здатністю виконавця до художнього перевтілення. Перетин цих чинників створює неповторний профіль кожного виконання, у якому загальна традиція набуває особистісного забарвлення, а індивідуальна манера співака виявляє свою залежність від ширшого культурного й професійного контексту.

«В основі здатності вокаліста-виконавця до інтерпретації музичного твору під час сценічної дії, поряд з його сценічною культурою та загальним рівнем сценічної майстерності, що поступово набувається, лежить спроможність виконавця, у певній мірі, перевтілюватись у особистість автора (відчувати його життєві орієнтири, його характер, його темперамент, його мотивації тощо), з метою практичного усвідомлення особливостей авторського задуму у конкретному творі» [107, с. 40], — пише дослідник. «Метафізичне проникнення у авторську особистість виконавця твору має велике значення для процесу багаторівневого заповнення інтерпретаційного контенту твору, навіть більше ніж рівень техніки виконавця, оскільки лексичне значення інтерпретації як дії передбачає власне бачення матеріалу, власне його прочитання» [там само].

Водночас, як зазначає Хуа Цивей, простір художньої експресії співака, що безпосередньо формує його інтерпретаційне поле, має об'єктивно детерміновані ліміти. Свобода виконавського прочитання суворо регламентується зафіксованим у партитурі авторським замислом. Цей нормативний контур окреслюється специфікою нотного тексту, конкретними параметрами теситури та типом затребуваного вокального голосу, а також концептуальною темою та загальною драматургічною архітектонікою композиції. Зазначена сукупність чинників створює для виконавця стійкі виразові координати, які певною мірою стримують його суверенний інтерпретаційний потенціал.

Дослідник окремо фокусується на аспектах набуття професійних компетенцій вокаліста. До них належать історичний, стилістичний, методологічний, педагогічний, психологічний аспекти. А основа сценічної інтерпретації вокального твору пов'язана з функціями практичних дій, що впливають на формування цілісної системи концепції виконання. До них належать природні здібності співака, технологічний аспект, режисерський аспект, організаційний простір та маркетинговий аспект. Це виявляє професіоналізм виконавця та успішність результату.

У дисертації **Мяо Ван** [81] «Оперна творчість як сюжетно-тематичний феномен у світлі теорії інтерпретації» опера осмислюється як складна сюжетно-тематична система, у якій інтерпретація не зводиться до виконавського прочитання партитури, а постає як естетико-стильовий феномен, пов'язаний із драматургією, образом героя, вокальною персоналізацією та актуальним комунікативним контекстом. Автор наголошує на взаємозалежності естетично-стильової та музично-мовленнєвої складових оперної інтерпретації, що дає змогу розглядати вокальне виконання як процес формування художнього образу через голос, сценічну поведінку, інтонаційну семантику та індивідуальну виконавську стратегію: «Якості інтерпретації є зумовленими музично-образним змістом, тобто у будь-якій виконавській інтерпретації присутній момент перевтілення та “уподібнення” створюваному

образу» [81, с. 40]. Оперний текст розглядається як багаторівнева система, в якій композиторський задум невіддільний від потенційного виконавського втілення. На жанрово-стильовому рівні визначаються образні можливості твору, його звукова організація та драматургічні потреби, зокрема — характер персонажного складу. На відміну від сольних вокальних жанрів, опера передбачає множинність дійових осіб і чіткий рольовий розподіл, тому персонажна функція стає одним із провідних чинників інтерпретації. Оперний герой уже в самій структурі твору постає як інтерпретативна модель, зорієнтована на певний психологічний тип, адже навіть у межах умовної театральності він зберігає зв'язок із соціально-психологічними формами людської особистості.

Мяо Ван пропонує поняття оперної інтерпретації: «Оперна інтерпретація постає багатошаровим утворенням, в осередку якого містяться естетичні уявлення та координати; вони стосуються найбільше провідних психологічно-комунікативних завдань людської спільноти, відображують провідні погляди на людину як на соціальну істоту, що відповідає за втілення ідеалів людського суспільства, доводить особливе загальноісторичне призначення людської особистості» [81, с. 42].

Особливо продуктивним для аналізу вокальної інтерпретації є введене Мяо Ван поняття «персональної особистості», що визначається як основа індивідуально-стильового виконавського оперного образу. У цьому ракурсі співак стає не лише носієм вокальної партії, а й суб'єктом інтерпретативного моделювання, який через тембр, фразування, артикуляцію, динаміку та сценічну експресію конкретизує образ оперного героя. Це дозволяє аналізувати китайських вокалістів у європейському оперному репертуарі як виконавців, що не просто засвоюють західну вокальну традицію, а створюють власну версію персональної ідентичності в межах іншого культурного досвіду.

Мяо Ван також підкреслює, що оперна інтерпретація формується в полі взаємодії співака, режисера, диригента та реципієнта, а отже, її зміст залежить не лише від партитури, а й від найближчого історико-культурного контексту

виконання. Саме тому поняття сучасності набуває для оперної естетики особливого значення: жанрово-композиційні засади опери можуть залишатися відносно сталими, однак її поетика щоразу оновлюється через актуальне естетичне розуміння та виконавське прочитання (схема 1.11).

Схема 1.11. Оперна інтерпретація за концепцією Мяо Ван у зв'язку з
китайським вокальним виконавством



Сучасна парадигма оперознавства фіксує суттєве розширення методологічних меж вивчення стильових констант музично-театрального тексту. У цьому контексті особливого наукового статусу набуває прагматичний підхід до дослідження оперного стилю, детально обґрунтований у праці Чжан Мяо «Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія» [120]. Дослідник переносить категорію оперного стилю з площини суто теоретико-композиторської дескрипції у вимір творчо-практичного явища, доводячи пріоритет вокального начала як провідного чинника формування стильових принципів музичного театру. Оперне виконання розглядається не як вторинна репродукція партитури, а як складний інституціональний функціональний феномен, що детермінує процеси соціокультурного усучаснення репертуару. Більше того, у концепції Чжан Мяо саме критерій виконавської практики театру (актуальний репертуар) незалежно від історичного «віку» опер чи ступеня їх постановочної новизни визначає статус сучасності оперного театру як цілісного художньо-

діяльнісного явища, що висуває на перший план постать «рольового» співака-артиста.

Центральним теоретичним здобутком зазначеного дослідження є семіотична автономізація постаті вокаліста. З позицій прагматичного підходу виконавець трансформується в автономну знакову постать, яка є «знаком усіх оперних відносин» [120, с. 4], і чийми зусиллями здійснюється безпосередня індивідуалізація оперного образу. У межах авторологічного аналізу оперної композиції Чжан Мяо формулює унікальну трикомпонентну ієрархію авторства, яка виявляє зустріч трьох іпостасей: автора-композитора, умовного автора-героя (персонажа) та виконавця. Якщо композитор позбавлений можливості реального сценічного заміщення героя, а умовний автор-герой обмежений межами віртуального тексту і не здатний до самоздійснення поза ним, то саме постать вокаліста постає як «третинний автор» — реальний та водночас умовний суб'єкт, який у момент виконання володіє текстовими умовами та матеріалізує образну драматургію опери через вокально-виконавські засоби.

Особливе методологічне значення для вивчення авторсько-виконавської архітекτονіки мають запозичені з психоаналітичного дискурсу процеси розщеплення та перенесення. За Чжан Мяо, ці категорії визначають нові психологічні якості, які продукуються авторською свідомістю та передаються до виконавської інтерпретації, зумовлюючи іманентно-мовний зміст тексту опери, оскільки дані стани свідомості можуть транслюватися виключно музичним шляхом. Водночас виконавська інтерпретація залучає до системи оперної поетики явище автопоезису [120, с. 7] — процесу вироблення людиною самої себе, психологічного зміцнення та творчої самоактуалізації особистості крізь призму емоційно-когнітивного мислення у музиці.

Технологічним інструментом реалізації зазначених інтенцій виступає категорія модальності, яка в оперному тексті солідаризується з естетичною спрямованістю звукового здійснення задуму в часі. Семантичні функції виконавсько-інтерпретативного процесу свідчать про те, що вокальна

інтерпретація розкривається як неподільна тріада театральнo-сценічної репрезентативної форми, оперного словесно-літературного змісту та музичної мови як їхнього медіатора. Саме завдяки цьому медіативному статусу музики оперний задум знаходить адекватну театральну експресію, концентруючи потенційні значення музично-лексичних фігур навколо особистісних проявів героя та відкриваючи канали його індивідуального усвідомлення у просторі художньої комунікації.

Висновки до Розділу 1

Проведений аналіз сучасних музикознавчих концепцій засвідчує, що проблема вокальної інтерпретації виходить за межі традиційного уявлення про виконавство як вторинне відтворення композиторського тексту. У сучасному науковому дискурсі вона осмислюється як багаторівневий процес смислотворення, у якому музичний твір реалізується через взаємодію партитури, виконавської свідомості, тілесно-акустичної природи голосу, культурного та рецептивного досвіду слухача.

Семіотичний підхід дає змогу розглядати вокальну інтерпретацію процесом багаторівневого семіозису, у якому партитура не вичерпуючи зміст твору, функціонує матеріальною основою для подальшого виконавського розгортання, що є особливо важливим для аналізу китайських інтерпретацій італійської опери, оскільки дозволяє уникнути спрощеного оцінювання в категоріях «норма» і «відхилення». Китайське виконання в такому ракурсі доцільно трактувати як культурно зумовлену форму смислового прочитання, де європейський поетичний код вступає у взаємодію з іншою естетичною системою — зокрема з китайськими уявленнями про тембр, інтонаційну рівновагу, вокальну виразність і драматичну експресію.

Концепція музичної персони Е. Коуна створює продуктивну основу для подальшого аналізу оперних арій, адже дозволяє інтерпретувати вокальне виконання як процес моделювання сценічного суб'єкта. Китайський співак у цьому контексті не лише відтворює образ італійського оперного героя, а

вибудовує нову вокально-драматичну ідентичність, у якій поєднуються європейська оперна поетика та інший культурно-психологічний тип емоційності.

Герменевтичний напрямок дозволяє уточнити, що виконавський процес не може зводитися до буквального озвучення структурних елементів партитури. Музичне значення формується в динаміці конкретних виконавських рішень — темпоритмічних зсувів, агогічних мікровідхилень, артикуляційної логіки, способів побудови кульмінації та часової організації вокальної фрази.

Феноменологічний напрямок акцентує тілесно-перформативну природу вокальної інтерпретації. Музичний зміст народжується не лише на рівні тексту, а й через особливості голосоутворення, дихання, фразування, темброві параметри та тілесну організацію вокального висловлювання. Китайська вокальна школа, спираючись на іншу систему тілесних і акустичних координат, формує специфічний тип енергетики звукового потоку, особливий характер кульмінаційного розвитку та власну модель переживання музичного часу.

Таким чином, теоретико-методологічний аналіз дозволяє сформулювати основне положення подальшого дослідження: інтерпретація італійської оперної арії китайськими виконавцями є складним кроскультурним процесом, у якому взаємодіють різні системи музичного мислення, вокальної тілесності, драматургічної організації та естетичних уявлень про голос.

РОЗДІЛ 2

ЗАХІДНА ОПЕРНА МУЗИКА У КИТАЙСЬКІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ПРОЦЕСИ АДАПТАЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ

2.1. Італійський оперний спів як модель вокальної естетики та його адаптація китайськими співаками

Італійська опера стала одним із головних джерел формування сучасних академічних вокальних традицій. Сформований у її надрах ідеал глибокого, темброво вирівняного, пластичного у фразуванні й здатного до драматургічного розгортання звуку упродовж XIX–XX століть закріпився як професійна норма для підготовки співаків далеко за межами Італії.

Хуа Цивей [107] у своїй дисертації принагідно вказує, що італійська вокальна школа традиційно інституціоналізується як парадигмальне ядро академічного співу. Її диверсифікація на низку локальних історичних підсистем (Болонську, Неаполітанську, Венеціанську, Міланську, Римську) відображає процес еволюції композиторського мислення окремих творчих осередків, що виявлялося у специфіці моделювання кантилени та вокальної орнаментики. Проте ці регіональні модуси не мають антагоністичного характеру, функціонуючи у строгому підпорядкуванні загальновизнаним критеріям італійського виконавського канону.

Гене́за вокального стилю *bel canto*, що знаходиться в основі оперної мови Нового часу, є результатом поєднання світських, сакральних і народно-пісенних витоків італійського мистецтва. Формування цієї вокально-технічної естетики зумовлене дією специфічних художньо-лінгвістичних чинників. Мелодичний простір італійського академічного співу генетично пов'язаний із структурою народної пісенності, з її амплітудним ритмодинамічним рельєфом. Іншим інструментом кодування манери *bel canto* виступає фонетичний ландшафт італійської мови. Своєрідність італійського звукоутворення детермінована низкою артикуляційних констант: унікальним способом подвоєння сонантів, що потребує специфічного вокалічного

упередження (високої позиції м'якого піднебіння); лінеарною плавністю звукових сполук завдяки відсутності складних артикуляційних бар'єрів та експресивних приголосних кластерів, що звільняє апарат від утрированої атаки; а також пом'якшенням та акустичним полегшенням приголосних через тотальну превалентність голосних у мовленнєвій тканині [107, с. 70–71].

Окреслена лінгвоакустична специфіка сформувала сталі канони академічного звукоутворення, трансформувавши італійську школу на еталон і детермінувавши розвиток національних вокальних традицій Європи. Період найвищого розквіту італійської вокальної системи (XVII–XVIII ст.) визначив тривке методологічне значення тогочасного репертуару як дидактичної основи сучасного вокального виховання. Іншим виразним атрибутом італійської школи, поряд із категорією *bel canto* як показником благозвучності вокалізаційного процесу, постає феномен екстремальної виконавської віртуозності.

З'ясування причин, що обумовили виняткову роль Італії у формуванні оперного жанру та визначили домінування її вокальної моделі у подальшій європейській традиції, потребує звернення до глибинних історико-культурних передумов, які склалися задовго до доби В. Белліні й Г. Доніцетті. Саме в епоху бароко та раннього класицизму відбувається становлення того своєрідного «генетичного коду» італійської опери, що забезпечив її винятковий статус, здатний продукувати власні естетичні моделі, педагогічні практики та виконавські стандарти.

Важливим чинником цього процесу стала інституціональна організація вокальної підготовки у рамках перших консерваторій, насамперед у Неаполі та Венеції, де музичне виховання розпочиналося в середовищі притулків, що мали на меті соціалізацію сиріт через опанування музичних професій. Таким чином, саме в Італії виникає перша історична модель систематичної підготовки вокалістів, що забезпечила стабільний попит на співаків для численних оперних театрів. Музика втрачає виключно елітарно-

аристократичний статус, перетворюючись на ремесло з чіткими вимогами, і тим самим — на першу європейську музичну індустрію.

Істотною складовою формування італійської вокальної норми стала епоха кастратів, коли артисти на зразок Фаріnellі або Каффареллі формували уявлення про «ідеальний голос», позначений надлюдською тривалістю дихання, широким діапазоном і винятковою технічною гнучкістю. У підсумку формується еталон «високого», майже трансцендентного звучання, котрий згодом трансформувався у парадигму *bel canto*. Показово, що в історії китайського музичного театру існували аналогічні моделі гендерної вокальної сублімації (наприклад, амплуа *дань*, що виконувалося чоловіками), що підсвідомо актуалізує паралель до домінування високого та технічно віртуозного регістру.

Окремого аналізу потребує сам феномен *bel canto* (буквально — «прекрасний спів»), що у музикознавчому дискурсі позначає специфічний комплекс вокальних технік та естетичних норм. На відміну від подальших історичних стилів, зорієнтованих на драматичну експресію або психологічну достовірність сценічного образу, *bel canto* виводить на перший план саме красу голосу як самотійну художню категорію.

В історико-стильовому вимірі культура *bel canto* у першій половині XIX століття пов'язується з оперною творчістю Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті, зосередженою на мелодико-центричному мисленні. Саме їхня оперна поетика стала втіленням канонів красивого голосоведення, що продовжує становити еталон вокальної техніки навіть у сучасній педагогічній практиці. Хоча у другій половині XIX століття ці естетичні засади поступово поступилися місцем романтичному драматизму, а згодом — веризму, історичне поняття *bel canto* зберегло значення фундаментальної технічної школи та символічного ядра італійської вокальної традиції.

Основними естетико-технічними параметрами *bel canto* вважаються:

- вирівняна вокальна лінія з протяжним фразуванням і плавним *legato*;
- м'яка атака звука;

- темброва однорідність та рівність регістрів;
- віртуозна колоратура та рухливість голосу в екстремальних діапазонах;
- контрольоване дихання, що забезпечує динамічну пластичність.

Наближаючись до середини XIX століття, італійська опера зазнає істотних трансформацій. Втрата традиції кастратів, зміна естетичних запитів публіки, зростання ролі оркестру та театральної драматургії стимулювали перехід до більш потужно забарвленого драматизму вердіївського типу. Відтоді вокальна техніка адаптується до підвищених вимог звучності, масивної оркестрової фактури та психологічної загостреності оперного конфлікту.

Джузеппе Верді, виходячи з традицій *bel canto*, у ранній творчості ще спирався на кантиленність і вокальну витонченість, але вже з середини 1850-х послідовно трансформував оперний театр у бік драматичного реалізму та експресивного вокального руху. Надалі веристська естетика Джакомо Пуччіні завершила цей процес, акцентуючи на правдивості почуттів, психологічній гостроті образів та оркестровій драматургії, що вимагало від вокаліста іншої якості звуковедення — більш напруженої, потужної та пристрасної.

Попри кардинальні зміни в художньому мисленні, *bel canto* все одно зберегло статус непорушної технічної основи академічних традицій вокалу, адже без досконалого legato, правильного дихання та тембрової рівноваги неможливе повноцінне виконання музики ані Верді, ані Пуччіні. Саме тому у професійному середовищі *bel canto* часто розглядається в ролі технічної бази італійського оперного співу, на яку спирається будь-який високий вокальний стиль, незалежно від його драматичної спрямованості. Навіть там, де педагогічні школи формувалися з огляду на локальні традиції — як у французькій, німецькій або українській вокальній культурі, — первинний технічний базис залишався італієцентричним.

Особливо актуальною ця тенденція постає у контексті китайської музичної культури, для якої італійський вокальний стандарт виконує функцію

нормативного орієнтира, а подекуди — своєрідного знаку якості. Відчуття престижності, яке супроводжує виконання італійського оперного репертуару в сучасному Китаї, зумовлене не лише глобалізаційними процесами та авторитетом італійської традиції у світовому музичному середовищі, але й суто фонетичною природою італійської мови. Відсутність редукції голосних, переважання відкритих складів і характерна передня артикуляція створюють комфорт для формування співочої форманти та забезпечують той густий, але світлий тембр, що є маркером естетики *bel canto*.

Італійська мелодико-центрична естетика з її драматичною лінеарністю, емоційною відкритістю та домінуванням вокальної лінії над оркестровою фактурою виявилась внутрішньо співзвучною китайському музичному мисленню, яке історично тяжіє до лінеарної експресії, монодичної структури та тембрової виразності інтонації. Окремо треба зазначити роль італійської вимови. В. Антонюк [8] зазначає, що «характерною рисою італійської мови є її мелодійність, зумовлена превалюванням відкритих складів та закінченням слів на голосний звук. Тому італійська мова, подібно до української, вважається найбільш зручною для виховання голосу» [8, с. 33]. Тим самим феномен італійської опери у свідомості китайських вокалістів — це своєрідна точка входу до глобального оперного простору, своєрідний іспит на інтернаціональну професійну легітимність.

Водночас адаптація італійської оперної мови китайськими співаками виявляє своєрідність. У статті В. Антонюк [6] запропоновано концептуальне осмислення етнокультурного діалогу у вокальному мистецтві, який, згідно з авторською логікою, охоплює не лише власне засвоєння іншомовного репертуару, а й складний міжкультурний процес адаптації вокальної техніки, артикуляції та інтонаційної моделі співу. За матеріалом 25-річного досвіду навчання китайських студентів в Україні демонструється, що вокальна практика КНР, потрапляючи в простір європейської академічної традиції, не обмежується механічним перейманням *bel canto*, а реалізує складну систему феноменів етнокультурної «мовно-вокальної модальності» та

«фонопсихолінгвістичних» стратегій навчання сольного співу [6, с. 6], завдяки яким відбувається корекція природної вокалізації фонем, успадкованої китайською мовою та її тономелодикою. Дослідниця вказує, що «у мовно-вокальній палітрі досвідченого вокаліста — притаманне тільки йому феноменологічне образне коло зіставлень — семантичних ознак єдиної цілісної системи — мови культури» [там само], та «незалежно від етнічного походження саме рідномовні джерела формують не лише особливий фонетичний склад мовлення, а й самобутній спосіб вокалізації фонем, які є найприкметнішими ментальними ознаками тієї чи іншої національної школи сольного співу» [6, с. 7].

За спостереженням В. Антонюк, індивідуальне навчання співу іноземних студентів неминуче актуалізує декілька шарів міжкультурної взаємодії — як на рівні вербального мовлення, так і на рівні надмовних, метамовних кодів. У цьому контексті процес взаєморозуміння може розгортатися за двома базовими траєкторіями: з одного боку, як формалізований «монолог» педагога, що зводиться до репродуктивного запам'ятовування матеріалу, з іншого — як справжній діалог двох суб'єктів, у якому формується паритетний міжкультурний обмін. Така конфігурація комунікації спричиняє домінування особливого мовно-вокального тла у поєднанні з розгалуженою системою невербального спілкування, що має полісенсорний характер і фактично формує каркас етнокультурного діалогу. До цього комплексу належать жестикуляція, мімічні та пантомімічні реакції, а також специфічний метамовний ресурс мистецької психічної енергії, яку дослідниця окреслює як «художню енергію» виконавця.

На прикладі навчання виконання європейського репертуару (включно італійських оперних арій) авторка показує, що інтонаційна структура китайської усної традиції, побудована на пентатонічних моделях та системі тонових диференціацій, породжує специфічні труднощі у формуванні «темперованого» інтонування, необхідного для *bel canto*. «Процес відтворення та запам'ятовування [тексту] тут відбувається на артикуляційному рівні

м'язових відчуттів, що загалом особливо добре розвинені в співаків, яким, як і спортсменам, танцівникам та ін., властива саме психомоторна обдарованість. Приємно вражає, що китайські молоді співаки демонструють точне відчуття національної експресії у виконанні чужих для них українських народних пісень, хоча інтонаційний зміст європейського темперованого звукоряду на початку навчання часом викликає в них справжні фізичні страждання» [6, с. 8].

Відтак адаптація європейського вокального репертуару передбачає, по-перше, перебудову голосоутворюючих механізмів, по-друге, засвоєння легатності та резонансної техніки, і, по-третє, виховання інтонаційної пластичності, що компенсує природну тональну заданість китайського мовного середовища.

Особливо важливим для вивчення адаптації *bel canto* є теза В. Антонюк про семантичний спектр етнокультурного діалогу, де вокальна мова поєднує вербальні та невербальні коди. В результаті адаптація *bel canto* китайськими виконавцями розглядається авторкою як процес синергетичного переінтонування (переакцентування) голосових моделей, коли техніка, артикуляція і звукоутворення підпорядковуються інтеграції з європейським вокальним каноном при збереженні етнічної ідентичності.

Про аналогічні перепони говорить у своїй роботі і Хуа Цивей: «щодо стилістики співу китайців, то для них у виконанні європейського академічного вокального репертуару головною складністю виявляється тембральна відповідність китайської моделі звуку до європейської» [107, с. 84]. Так чи інакше, «китайці, завдяки національній ментальності, відкриті до осмислення співу як механізму поєднання свідомих — людських та позасвідомих — надлюдських компонентів Всесвіту. Іншими словами, з точки зору європейського підходу, вони готові до семантичного розмаїття музики та її трактування не тільки через особистісний аспект, а й через розуміння себе як частинки Всесвіту» [107, с. 83], — пише дослідник.

У статті В. Сачка [92], подібно до думок В. Антонюк, довокальна підготовка іноземних студентів (передусім вихідців із КНР) розглядається як

особлива мистецько-педагогічна ситуація, у межах якої академічні традиції української школи співу постають не лише носієм європейських канонів *bel canto*, але й простором міжкультурної взаємодії. Спираючись на системно-історичний та порівняльний аналіз, дослідник підкреслює, що принципи індивідуального підходу, єдності художнього й технічного розвитку, поступовості та послідовності становлять незмінний методичний каркас сучасної педагогіки сольного співу. На цьому тлі детально описано ключові методи роботи з вокалістами — концентричний, фонетичний, метод показу й наслідування, метод «внутрішнього співу» та порівняльний аналітичний підхід, — які у своїй сукупності формують комплексну систему емпіричних і рефлексивних засобів виховання співацького голосу.

Окремий акцент зроблено на тому, що застосування цих методів до іноземних студентів, зокрема китайських, вимагає врахування низки лінгво-фонетичних, анатомо-фізіологічних і соціокультурних чинників. Окреслено типові перешкоди: мовний бар'єр, труднощі вокальної орфоєпії, відмінність традиційної китайської манери співу (піднята гортань, «пласке» відкрите звучання, наявність гортанних приголосних, далеке положення язика), що ускладнюють формування «округлого» європейського тембру та високої вокальної позиції. В. Сачок зазначає, що подолання цих розбіжностей потребує цілеспрямованої роботи над диханням, спеціальних розспівок, вправ на зміну фонації, а також паралельної соціокультурної адаптації — включення студентів у мистецьке середовище, засвоєння норм академічного виконавства, розвитку здатності до самостійної роботи й вокально-слухового самоконтролю.

Таким чином, автор інтерпретує українську вокальну школу як своєрідну «експериментальну лабораторію» міжкультурної взаємодії, у якій поєднання багатовікових українських співацьких традицій із сучасними методами підготовки іноземних студентів веде до формування *нової синтетичної виконавської манери*. Ця манера покликана забезпечити стилістично переконливе виконання творів світового вокального репертуару

за умови збереження національної ідентичності та адаптації до європейського звукоідеалу, що набуває особливої ваги в контексті підготовки китайських вокалістів до інтерпретації західноєвропейської, передусім італійської, оперної музики.

У дисертації Юй Сінья [137] проблема засвоєння європейської академічної вокальної манери китайськими співаками розглядається також як складний процес слухо-мовленнєвого, артикуляційного й культурно-семантичного переналаштування. Автор виходить із того, що китайський вокаліст, звертаючись до європейського академічного співу, входить не в нейтральний звуковий простір, а в іншу систему вокального мислення, де звук організується через дихання, резонанс, орфоєпію, акцентну будову слова й драматургію фрази. Саме тому для аналізу виконання італійської опери китайськими співаками важливо враховувати не лише загальні параметри вокальної техніки, а й первинну мовно-слухову основу, з якої виростає виконавська інтонація.

Дослідник вводить поняття вокально-мовленнєвої артикуляції, що дає змогу розглядати спів як взаємодію голосу, мовлення, слуху й смислової роботи над текстом. Для китайського виконавця така система потребує значної перебудови, адже в італійській вокальній традиції вирішального значення набувають акцент, синтаксична протяжність і дихальна безперервність фрази.

Юй Сінья слушно наголошує на тому, що труднощі китайських співаків у засвоєнні європейської манери вокалізації значною мірою зумовлені такими лінгвістичними чинниками, як неточне членування тексту на слова й фрази, недостатньо виражений наголос, помилки у вимові окремих звуків, складність відтворення консонантних сполучень, а також проблема справжнього *legato*. У площині італійського оперного репертуару ці труднощі не можуть сприйматися як суто дикційні недоліки. Вони безпосередньо впливають на інтерпретацію, оскільки змінюють внутрішню архітекtonіку вокальної лінії: фраза втрачає дихальну перспективу, кантилена розпадається на окремі артикуляційні осередки, а драматургічна напруга слова послаблюється. Звідси

випливає, що концертна інтерпретація італійських арій китайськими виконавцями має аналізуватися через взаємозв'язок звукоутворення, мовленнєвої інтонації та смислового розгортання тексту. Саме в цій зоні між фонетикою і тембром, між словом і вокальною лінією формується специфічний кроскультурний профіль виконання.

Важливим є й акцент автора на слуховій чуйності вокаліста. У дисертації Юй Сінья вона осмислюється як професійна здатність розрізняти тонкі орфоепічні, інтонаційні й темброві відмінності та перетворювати їх на елемент вокальної дії. Сутності набуває формування музично-мовленнєвого слуху, здатного вловити внутрішній рельєф європейської вокальної мови з її вагою складу, напрямком фрази, тембровою відкритістю голосної, м'якою пружністю приголосної, прихованою ритмічною енергією поетичного тексту. Так китайський виконавець має не просто відтворити нотний і словесний текст, а увійти в акустичну пам'ять традиції, де кожен звук несе на собі відбиток історії.

У статті китайської дослідниці Хайхун Дун [167] пропонується розгорнутий порівняльний аналіз китайської та західної вокальних традицій, побудований на взаємопов'язаних вимірах історико-культурних передумов, системи вокально-технічної підготовки та виконавських стилів, що розглядаються не ізольовано, а як елементи цілісних культурних систем. Авторка послідовно реконструює генезу китайського вокального мистецтва — від архаїчних трудових і ритуальних вигуків до сформованих оперних форм (насамперед пекинська опера й куньцзюй), — наголошуючи на особливій ролі тембрової виразності, ритміко-інтонаційної «риторики» слова та органічного зв'язку співу з поетичним текстом. Паралельно окреслюється історичний контур західної вокальної культури — від античної поетико-музичної синкретики й середньовічної літургійної традиції до опери, ораторії, романтичної вокальної лірики та популярної музики XX століття. При цьому західна лінія, за спостереженням авторки, формується навколо гармонічного

мислення, розгорнутої мелодики та дедалі більш стандартизованої системи вокального навчання.

Важливим блоком дослідження є зіставлення китайських та західних тренувальних моделей: традиційної системи «учитель—учень» в Китаї та інституціоналізованої, поетапно структурованої, опертої на вокальну фізіологію й сучасні технології моделі у західній педагогіці. Авторка не обмежується описом, а інтерпретує їх як два відмінні способи організації музичного знання — емпірично-практичний і науково-раціоналізований, що по-різному формують виконавську свідомість і корпус технічних навичок.

Особливу увагу приділено зумовленості вокальної техніки та виконавського ідеалу глибинними філософсько-естетичними матрицями. Показано, що китайська традиція, сформована під впливом конфуціансько-даоського уявлення про музику як засіб морального й внутрішнього самовдосконалення, продукує модель «інтроспективного» вокалу з пріоритетом тембрових нюансів, тонких ритміко-мовленнєвих інтонацій і поетичного підтексту. У той же час західна лінія, вкорінена у християнсько-гуманістичній парадигмі, формує «екстравертний» тип вокалу з домінуванням драматургії форми, діапазонно-динамічного розмаху та технологічної деталізації.

Аналізуючи виконавські стилі, Хайхун Дун послідовно демонструє, що китайська вокальна практика тяжіє до лірично-споглядальної моделі, де центральним стає тонке емоційне модулювання тембру й узгодження голосу з внутрішнім станом персонажа. Західна ж опера й камерна вокальна лірика орієнтовані на максимально виразну зовнішню артикуляцію конфлікту, напруження, афекту, підкріплену розвиненою технікою дихання, резонансної організації звуку та розширеного діапазону. Тим не менш авторка окреслює можливість формування нових «гібридних» вокальних мов, що сприяють розширенню глобального мистецького простору та підготовці виконавців із мультикультурною компетентністю.

Виходячи з цього дослідження, ще більш очевидним стає той факт, що відмінності між китайською та західною вокальними традиціями не зводяться до переліку технічних або стилістичних ознак, а проявляються на межі двох різних моделей музичного світосприйняття — споглядально-поетичної та драматургічно-екстравертної. Разом з тим системне співставлення історичних, культурно-філософських і педагогічних параметрів обох типів вокальної культури дає змогу як уточнити специфіку їхніх художніх стратегій, так і виокремити зону потенційної інтеграції, де темброво-поетична чутливість китайської традиції може плідно поєднуватися з технічною стандартизованістю й формальною чіткістю західної оперної школи.

Дослідження Їлань Ту [207] розглядає педагогічну концепцію Чжоу Сяоянь, в якій також безпосередньо актуалізується проблема труднощів прочитання італійської опери китайськими вокалістами — артикуляційні бар'єри, ризик втрати смислу при спотворенні тонів і водночас небезпеку руйнування *bel canto*-лінії через надмірне «мовне» акцентування. В роботі послідовно фіксується ще одна група труднощів — регістрово-темброві й технічні: розробка середнього регістру, зона переходу, вимога тривалого легато та тонкої динаміки в італійському репертуарі вступають у конфлікт із звичками співу, сформованими під впливом місцевих естрадно-пісенних практик та «етнічної» вокальної школи. До цього додаються психологічні чинники: сценічна тривога, відчуття стилістичної «чужості», невпевненість у мовній автентичності виконання, що ускладнює формування органічного образу й призводить до розриву між технічною правильністю і художньою переконливістю. Саме як відповідь на ці комплексні труднощі Чжоу Сяоянь вибудовує холістичну модель навчання, в якій італійська опера опановується як результат поетапної роботи з диханням, регістрами, дикцією, інтерпретацією тексту й культурним контекстом, інтегрованих у єдину педагогічну стратегію формування транснаціональної виконавської ідентичності китайського співака.

Дисертаційне дослідження Дже Пань [189] сфокусоване в зоні виконавського моделювання італійської опери китайськими вокалістами та розглядає механізм перенесення китайського виконавського стилю міньцзу чанфа (*minzu changfa*) в простір оперного *bel canto*. Автор виходить з того, що традиційний китайський стиль — із його переднім, яскраво сфокусованим звучанням, високою позицією гортані та акцентованою артикуляційною чіткістю — не зникає при переході до західного репертуару, а радше «переналаштовується» у напрямі італійської стилістики, формуючи гібридний вокально-технічний дискурс, у якому італійська фраза «просвічується» крізь акустичні й артикуляційні звички міньцзу чанфа.

Особливо показовим є аналіз тембрових параметрів, зроблений Дже Пань: китайський стиль, концентруючи енергію резонансу у зоні близько 3520 Hz, надає голосу «згущеної» передньої яскравості, тоді як класичний *bel canto* тяжіє до формування кьяроскуро (*chiaroscuro*) — світло-темного тембру коло 2640 Hz. У випадку італійської опери в китайському виконанні це означає, що навіть за формального наближення до європейських норм (пониження гортані, розширення глотки, орієнтація на круглий вокалізований тембр) голос зберігає вищу, ніж у західних співаків, позицію формантного набору та відчутно більшу долю «світлої» складової у тембровому балансі. Іншими словами, італійська оперна лінія набуває дещо більшої «просвітленості», контурності, інтонаційної різкості у порівнянні з традиційним європейським кьяроскуро, відкриваючи нові можливості для інтерпретації, але водночас змінює феноменологію звуку.

Не менш важливою є артикуляційна площина. Той факт, що в китайській мові фінальні приголосні майже відсутні, а структуроутворюючою одиницею є поєднання шенму — юньму, актуалізується інша логіка роботи з текстом. У міньцзу чанфа початковий приголосний вимовляється максимально чітко й коротко, відкриваючи простір для тривалого, темброво насиченого голосного. При перенесенні цієї моделі в італійський репертуар існує тенденція «китаїзувати» навіть іншомовний матеріал: голосні зберігають чистоту, але

дифтонги та сполучення, подібні до китайських юньму, іноді інтонуються як м'які, плавно ковзаючі структури. У результаті італійська вокальна фраза може набувати рис дещо більшої «мовної» мелізматичності, ніж це прийнято в традиційному *bel canto*: перехід між голосними стає не жорстко сегментованим, а «розмазано-легатним», що продукує ефект своєрідної крослінгвістичної інтерференції.

Фразування й динаміка також функціонують в іншому семантичному полі. Традиційна китайська концепція іцян дуньцо (*yi yang dun suo*) [189, с. 42] передбачає постійне хвилеподібне чергування «піднесення» й «приглушення», мікропауз і раптових акцентів, що корелює з риторикою тональної мови. Переносючи цей принцип на італійський оперний матеріал, китайські співаки, за логікою висновків Дже Пань, потенційно схильні підсилювати рельєфність декламаційного контуру: коми, вигуки, драматичні вершини можуть виконуватися з більш виразною агогікою, ніж у традиційній європейській практиці. Якщо *bel canto* у своїй класичній формі «розчиняє» драматургію у безперервності лінії, то габітус китайського вокального мислення тяжіє до пунктирної драматургії, де мікророзриви, акценти й кульмінаційні «викиди» формують виразний рельєф. В італійському репертуарі це може проявлятися у більш різкій артикуляції кульмінаційних нот, схильності до повного кресцендо на довгих звуках без класичної *messa di voce* з плавним спадом, а також у більш емоційно вибуховому характері фінальних каденцій.

Окремого коментаря заслуговує робота з колоратурою. Для китайського стилю характерні стакатні, «зернисті» колоратурні формули (особливо у патріотичних і жанрових піснях), тоді як італійське *bel canto* розвиває модель надзвичайно плавних, безперервних пасажів, де кожна нота вбудовується в єдину мелодичну лінію. В аналітичній перспективі Дже Пань можна припустити, що китайські співаки нерідко переналаштовують власну техніку у бік легатної колоратури, але при цьому зберігають деяку «зернистість» атаки, завдяки якій пасажі набувають чіткішої ритмічної сегментації, ніж у типовій італійській школі. Це створює характерний гібридний ефект: оперна

фраза звучить впізнавано «по-белькантівськи», але з відчутними домішками китайської декламаційної пластики.

У цьому сенсі інтерпретація італійської опери китайськими виконавцями, прочитана крізь призму дисертації Дже Пань, виявляється лабораторією кроскультурної вокальної феноменології. З одного боку, відбувається цілеспрямоване засвоєння західних технічних стандартів — *arroggio*, пониження гортані, робота з формантним набором, класична італійська дикція. З іншого — навіть за максимальної «європеїзації» техніки в голосі зберігаються сліди китайської темброво-інтонаційної матриці: передній резонанс, акцентована початкова приголосна, специфічні динамічні профілі довгих нот. Саме ця неоднорідність породжує нову кроскультурну парадигму, в межах якої італійський оперний канон переозначається.

Слід також наголосити на тому, що для аналізу інтерпретації західної музики китайськими виконавцями принципово важливою є не стільки фіксація технічних відмінностей, скільки розуміння того, як ці відмінності перетворюються на інструмент смислотворення. Важливо підкреслити, що за логікою дослідження Дже Пань, китайський співак, виконуючи італійську оперу, фактично здійснює подвійний переклад: з одного боку — з мови європейської вокальної техніки на власну тілесну й культурну пам'ять, з іншого — з тонально-семантичного простору китайської риторики на структуру італійського музичного тексту. Отже, саме у цьому двобічному русі й формується специфічна інтерпретаційна стратегія, у якій вокально-технічні вибори виявляються одночасно й естетичними, і культурологічними рішеннями.

Цікавими та продуктивними для нашої роботи виглядають і дослідження, в яких визначається яким чином працює мозок при прослуховуванні певної музики різними групами людей. Стаття Сицзя Гуа та співавторів (2021) [173] репрезентує експериментальне дослідження в галузі аудіальної когнітивної нейронауки, у якому проблема музично обумовленої нейропластичності розглядається в кроскультурному зрізі — через порівняння

впливу китайської та західної (західноєвропейської) музичної підготовки на функціонування слухової системи та системи винагороди в мозку музикантів китайського походження. Автори виходять із загальновідомої тези про те, що тривале музичне навчання модифікує нейронні мережі, підвищуючи здатність до мовленнєвої обробки, сприйняття ритму, висоти, тембру, — однак акцентують, що досі майже не досліджено, яким чином саме стилістична специфіка навчання (китайський або західний музичний стиль) диференційовано впливає на нейропластичність і пов'язані з нею емоційно-винагородні реакції, особливо у виконавців з китайським культурним бекграундом.²

Результати експерименту показали, що в різних музичних групах, порівняно з немужикантами, спостерігається посилена активація слухових коркових відділів, але з різною півкульною конфігурацією. Китайсько треновані музиканти демонструють білатеральну активацію верхньої скроневої звивини (ВСЗ) головного мозку³ — як лівої, так і правої, — незалежно від того, слухають вони китайську чи західну музику. Натомість у західно-тренованих музикантів статистично значущою виявляється переважно активація лівої ВСЗ. Таким чином, стилістична спрямованість тривалого навчання корелює з різними «стратегіями прослуховування»: західна підготовка, тісно пов'язана з регулярною метроритмічною структурою, симетричними поділами такту і стабільним метричним пульсом, активує

² Експериментальна вибірка включала 49 праворуких учасників китайського походження трьох груп: 18 музикантів, що спеціалізуються на традиційних китайських інструментах (гуцинь, ерху) й репрезентують китайсько орієнтований тип підготовки; 16 піаністів із західною (європейською) орієнтацією; 15 немужикантів без систематичної музичної освіти, які виконували функцію контролю. Вік початку навчання, тривалість занять, сумарні години тренування статистично не відрізнялися між двома музичними групами, що дозволило виключити «ефект дозування» й сфокусуватися саме на стилістичному чиннику. Усі учасники заповнювали модифіковане опитування та проходили МРТ-обстеження під час прослуховування музики.

Стимульний матеріал складався з двадцяти 10-секундних інструментальних фрагментів: десять репрезентували китайський музичний стиль, десять — західний, від бароко до ХХ століття. Відібрані фрагменти були найбільш «характерними» ділянками творів, збереженими у первісній фактурі та без вокалу, що дозволяло мінімізувати лінгвістичні артефакти. Кожен учасник прослуховував по 10 фрагментів китайського та західного стилю і 5 контрольних відрізків, причому порядок подачі був псевдовипадковим і попередньо не розкривався, аби уникнути свідомої стратегії реагування. Після кожного звучання випробувані протягом 4 секунд оцінювали ступінь знайомості зі стилем, що дозволяло співвіднести нейронні ефекти не лише з фізичними параметрами музики, а й з суб'єктивним досвідом.

³ Саме ця частина мозку виступає центральним «вузлом» мережі, яка пов'язує аудіальну систему з системою винагороди (тобто з центрами задоволення/емоційного підкріплення при слуханні музики).

лівопівкульні часові механізми, відповідальні за ритмічну предикцію. Китайська ж традиція, де провідною є мелодична лінія, мікроінтонаційні відхилення, плавні спектральні переходи, «підтягує» обидві скроневі зони із тенденцією до правопівкульної спеціалізації, що відповідає даним про праву ВСЗ як центр спектральної і мелодичної обробки.

Не менш показовими є результати аналізу функціональної конективності між ВСЗ та системою винагороди. Було виявлено, що при слуханні музики «свого» стилю — китайської для китайсько- тренованих і західної для західно- тренованих — функціональні зв'язки між ВСЗ і мезолімбічними структурами посилюються, тоді як при слуханні «чужого» стилю ці зв'язки слабшають⁴. Ці патерни автори трактують у руслі теорій музичної передбачуваності та очікування: довготривалий досвід слухання певного стилю формує імпліцитні «правила» ритміко-мелодичної організації; коли музичний потік відповідає цим очікуванням, система винагороди активується, що нейронно реалізується у вигляді підвищеної конективності між слуховою корою й дофамінергічними центрами. Коли ж стиль є менш знайомим, передбачення нестабільні, очікування частіше порушуються, і система винагороди «не входить у резонанс» зі слуховими структурами.

Цікаво, що в немузикантів не виявлено істотних відмінностей у кореляції ВСЗ та системою винагороди залежно від стилю, що автори пояснюють відсутністю у цієї групи чітко сформованих стильових очікувань: вони просто «насолоджуються музикою» без детального відстеження відповідності чи невідповідності глибинним структурним патернам. Отже, саме професійна музична експертиза — а не лише культурна належність — виявляється критичним чинником у формуванні латералізованих, стиль-специфічних контурів між слуховою та винагородною системами.

⁴ Для китайських музикантів при китайському стилі посилюється зв'язок правої ВСЗ з правим середнім мозком і лівою мигдалиною, а також медіальної префронтальної кори з тими ж структурами. Для західних музикантів при західному стилі — зв'язок лівої ВСЗ із правою мигдалиною, лівого дорсального стріатума з лівою ВСЗ, правої орбітофронтальної кори з правою медіальною префронтальною корою тощо.

У висновках автори роблять декілька концептуальних узагальнень. По-перше, тривале навчання в межах певного музичного стилю (китайського чи західного) формує не лише специфічну картину коркових активацій (білатеральну чи лівопівкульну ВСЗ), але й модифікує архітекtonіку функціональних зв'язків із системою винагороди, що залежить від знайомості зі стилем і доміантних музичних параметрів (ритм для західного стилю, мелодія для китайського). По-друге, півкульна асиметрія цієї мережі чітко узгоджується з концепціями про ліву півкулю як центр часової, ритмічної обробки та праву — як центр спектрально-мелодичної обробки, при цьому музичний стиль по-різному зв'язує слухові й винагородні вузли в цих півкулях. По-третє, культурні атрибути музики, включно з інструментами як носіями традиційних значень, імовірно, підсилюють ефекти стилістичної знайомості, хоча цей аспект ще потребує спеціальних інструментів вимірювання та подальших досліджень.

Таким чином, стаття команди Гуа надає переконливі нейрофункціональні аргументи на користь того, що китайські музиканти, залучені до виконання західної (у тому числі італійської оперної) музики, фактично проходять процес «переналаштування» слухових і винагородних контурів, адаптуючи їх до ритмічно регулярної, метрично організованої стилістики, яка історично закорінена в іншій — європейській культурній матриці. Це створює важливе теоретичне підґрунтя для подальших музикознавчих досліджень інтерпретації італійської опери китайськими вокалістами як процесу не лише естетичного й техніко-вокального, а й глибинно нейропластичного, що трансформує сам спосіб «чути» і «переживати» західний оперний репертуар.

Стаття Цао Гэнсянь та Лі Дунхе [152] присвячена порівняльному аналізу традиційної китайської та західної музики у контексті теорії складних інформаційних систем, що дозволяє розглянути трансформації, які відбувалися у ХХ столітті внаслідок переходу західної музики від жорстко впорядкованих класичних парадигм до моделі «упорядкованої

невпорядкованості», а також зробити інтерференційне перенесення задля осмислення внутрішньої гнучкості китайської музичної традиції, що зберігала поєднання стабільності та імпровізаційної варіативності. Вагомим аспектом дослідження є акцент на філософсько-естетичних засадах, які формують уявлення про «жорсткість» (rigidity) та «гнучкість» (flexibility) як два принципи музичної організації, що визначають зміст музичної практики й механізми її історичної еволюції.

Не зважаючи на те, що ця робота присвячена музичній практиці XX століття, що виходить за хронологічні межі нашого дослідження, в ній є цікаві спостереження та висновки. Зокрема, автори наголошують, що західна музика «класично-романтичного» періоду характеризується високою мірою структурної організованості, у той час як «невпорядкованість» є атрибутивною рисою традиційної китайської музики, та більше того — музичного мислення та інтерпретаційної практики. Автори підкреслюють, що китайська музика містить елементи «хаотичності» та «фрактальності» вже на рівні музичної нотації, адже її система не спрямована на директивну фіксацію виконавського результату, а існує як рамка, що допускає широкі траєкторії варіативності, індивідуальних стилістичних рішень та інтонаційної корекції. Таким чином, китайська традиція містить онтологічну гнучкість, тоді як західна культура здобуває її лише у XX столітті.

Другий концептуальний висновок статті пов'язаний з культурно-лінгвістичною природою китайської музики, що демонструє гнучкість у ритмічній структурі через тісний зв'язок із мовною тональністю та фонетикою. Китайська мова як моносилабічна система формує принцип нерівності тривалостей, де кожна складова фрази несе окрему семантичну та риторичну функцію. Звідси — гетерометрія, синкопована природа внутрішнього ритму, що надає китайській музиці ритмічної нерівності, що неможливо перевести у європейську метричну систему без втрати сутності. Водночас західна традиція історично вибудовувалася на арифметичній

прогресії, рівності долей, метричній симетрії, що утворює іншу логіку музичного часу.

З погляду інтерпретації європейської (зокрема італійської) опери китайськими вокалістами ця стаття є надзвичайно доречною. Вона демонструє, що китайський музичний досвід первинно сформований на моделі гнучкості, риторичної інтонаційності та індивідуальної варіативності. Італійська опера, навпаки, репрезентує класичну європейську парадигму структурної організації, метричної симетрії та технічно-фіксованої вокальної драматургії. У результаті китайський виконавець, входячи в західний вокальний репертуар, здійснює свого роду стилістичний переклад.

У статті Ся Вейтао [212] розгортається системний аналіз китайського вокального мистецтва в ситуації мультикультуралізму, де традиційні національні форми співу взаємодіють із західною технікою співу та глобальними популярними жанрами, формуючи складну, багатошарову вокальну систему. Вихідним пунктом дослідження є теза про те, що сучасний китайський вокал уже не може бути описаний лише в координатах фольклорної чи оперної традиції: він являє собою інтегральний комплекс вокалізації, артикуляції, дикції, дихання та осмисленої роботи з тембром, які одночасно вкорінені в локальній культурній традиції й перебувають під потужним акультуративним впливом західної вокальної школи. Автор наголошує, що в китайському контексті зміст первинний, а техніка слугує змісту. Вокал стає мистецтвом, де інтонаційно-тональна природа китайської мови органічно перетікає у мелодичний контур, а чотири тони мандаринської фонетики та декоративні прикрашаючі ноти стають структуроутворюючими параметрами співу.

Спостереження Ся Вейтао дозволяють побачити, з яким «вокальним багажем» китайський співак входить у простір *bel canto*. Традиційна домінанта фальцету й змішаних технік означає, що високий, яскраво резонуючий звук для китайського вокаліста є природною модальністю, але його темброва конфігурація (носовий відтінок, схильність до «плоскої» передньої форманти,

тісний зв'язок із тоною структурою мови) відрізняється від італійського ідеалу кьяроскуро. Перехід до опанування італійського репертуару передбачає переналаштування не лише дихання і резонансів, а й роботу з вібрато: там, де народна й оперна китайська традиція допускає неконтрольоване, «розхитане» вібрато, італійський стиль вимагає стабільності, рівномірності та інтеграції в довгу легатну фразу.

Отже, італійська оперна школа сформувалася як нормативна модель академічного вокалу внаслідок конвергенції кількох чинників: інституціональної організації вокальної підготовки в консерваторіях, що перетворили спів на відтворювану професійну систему; естетики кастратного мистецтва, яка закріпила культ технічно досконалого й темброво виняткового голосу; лінгвоакустичної природи італійської мови з її відкритими складами та превалентністю голосних, що органічно зумовлювала принципи *bel canto*. Поетапна трансформація від імпровізаційної свободи *aria da capo* через кодифікацію колоратурної техніки у Дж. Россіні до драматичного реалізму Дж. Верді та веристської психологічності Дж. Пуччіні утворила цілісну еволюційну дугу, у якій *bel canto* зберіг статус непорушної технічної матриці попри кардинальні зміни стилістичних орієнтирів.

Ключовим наслідком цього процесу стало перетворення *bel canto* на загальнопрофесійний стандарт, що функціонує поза межами власне італійської традиції. Базові параметри вокальної техніки (*legato*, дихальна пластика, рівність регістрів, темброва однорідність) залишилися незмінним фундаментом академічного вокалу навіть там, де педагогічні системи формувалися під впливом інших національних естетик. Узагальнено адаптаційні труднощі китайських вокалістів у таблиці (див. таблицю 2.1).

У китайському музичному середовищі ця нормативна модель набула інституціонального виміру. Виконання італійського репертуару функціонує тут як свідоцтво входження виконавця в міжнародний оперний простір, а технічна відповідність *bel canto*-стандарту слугує критерієм оцінки вокальної зрілості в конкурсній та педагогічній практиці. При цьому засвоєння *bel canto*

китайськими вокалістами виявляється процесом принципово складнішим, ніж механічне перейняття технічних прийомів. Тональна природа китайської мови, пентатонічне інтонаційне мислення, специфіка гортанної позиції та «пунктирна» риторична драматургія традиційного співу утворюють системні артикуляційні й тілесні розбіжності з традиціями оперного співу, подолання яких вимагає комплексної перебудови голосоутворюючих механізмів і слухової чутливості.

Таблиця 2.1. Адаптаційні труднощі китайських вокалістів

Зона адаптаційних труднощів			
<i>Фонетичні</i>	<i>Артикуляційно-технічні</i>	<i>Стилістичні</i>	<i>Психологічні</i>
Тономелодика Епентеза Відсутність акцентного наголосу Помилкове синтаксичне членування	Піднята гортань (“плаский звук”) Резонанс Вібрато Дихання Регістри Декоративні прикраси Деклараційне фразування та кульмінації	Інтроекспресивність Фрактальність Пунктирна драматургія Темперованість звукоряду	Чужість Сценічна тривога

Водночас ці адаптаційні труднощі не стають культурним бар’єром у буквальному сенсі, перетворюючись на умову формування нової вокальної ідентичності. У точці перетину *bel canto*-норми й тілесної пам’яті китайської виконавської школи, зокрема міньцзу чанфа з її переднім резонансом та акцентованою початковою приголосною, виникає гібридний виконавський дискурс, у якому технічні й артикуляційні компоненти виявляються одночасно естетичними й культурологічними рішеннями. Саме цей кроскультурний феномен становить предмет подальшого аналізу в наступних підрозділах дисертації.

Встановлена нормативна роль італійського оперного співу як технічної матриці академічного вокалу відкриває принципово важливу перспективу: якщо засвоєння цієї матриці китайськими вокалістами є складним кроскультурним процесом, то ще більш значущим є питання про те, яким

чином сама оперна форма в її жанрових і стильових вимірах зазнавала змін, що перетворювали виконання на кожному новому етапі на якісно іншу художню ситуацію.

Саме ця внутрішня мінливість оперного жанру з його здатністю до перетворень при збереженні канонічного ядра перетворює виконавську роботу з оперним репертуаром на проблему, що не допускає єдиного рішення. Відтак наступний підрозділ присвячений аналізу жанрово-стильової еволюції оперної форми саме як виконавської ситуації, тобто як системи художніх умов, що визначають інтерпретаційні рішення й формують специфіку кроскультурного прочитання репертуару.

2.2. Жанрово-стильова трансформація оперної форми як виконавська ситуація

У контексті окресленої проблематики існування оперної форми — її виходу за межі театру та переходу у простір концертної, медіатизованої й кросверної практики — особливо продуктивним видається залучення сучасних оперознавчих, філософсько-естетичних та культурологічних підходів, які дозволяють обґрунтувати фрагментарне існування опери як одну з історично обумовлених форм її побутування. Уже класична праця Дж. Кермана «Opera as Drama» [179] переконливо демонструє, що оперний жанр — це не лише послідовність подій лібрето, а перш за все складний драматургічний процес, у якому музика володіє власною логікою формування смислу. Саме тому, коли відбувається відокремлення арій від оперної цілості, відбувається не повне «зняття» драматичного виміру, а радше перевизначення його функції. Так драматургія перестає бути лінійною оповіддю і перетворюється на концентрований емоційний фрагмент.

Філософський вимір цієї проблеми додатково артикулює Лідія Геор у книзі «The Imaginary Museum of Musical Works» [171], де аналізується становлення модерного поняття «музичного твору» та ідеї *Werktreue* — вірності авторському тексту. Дослідниця показує, що у XIX столітті твір

починає мислитися як автономний об'єкт, занесений до «уявного музею» західної культури, а будь-яке виконання розглядається як його актуалізація в конкретному історичному й соціальному контексті. З цієї перспективи виконання арії з оркестром чи фортепіано, її побутування на стрімінгових платформах або в телевізійних гала-проектах виявляється не викривленням опери, а просто однією з форм її інтерпретаційного розгортання, вписаного в ширшу історію змінних режимів реценції. Вірність твору виявляється тут у збереженні його семантичного потенціалу в нових медійних і культурних середовищах — саме те, що відбувається в китайському контексті, де італійська опера дедалі частіше функціонує в режимі фрагментарного, але впізнаваного знаку.

Українська дослідниця Марина Черкашина-Губаренко [118], аналізуючи трансформації оперного театру у сучасному культурному часі, наголошує на зміні ритму сценічного життя опери та на тому, що постдраматичні й постмодерні практики фактично легітимізують множинність форматів оперного існування — від традиційної стаціонарної сцени до open-air, фестивалів, концертних версій, екранізацій. У світлі її міркувань китайські гала-концерти та телевізійні шоу виявляються частиною глобального процесу, в якому опера покидає межі класичного театру і освоює нові соціальні простори. Вихід зі звичної ситуації тут виявляється не руйнацією, а розширенням простору жанру, що більше не прив'язаний до одного типу інституції (оперного театру), а циркулює між концертними залами, медіаплатформами та масовими подіями.

Тіло співака, його голосовий апарат, дихання стають у цьому процесі центральними носіями естетичної цінності — що надзвичайно переконливо демонструє Мішель Пуаза у своїй праці «The Angel's Cry» [191]. Він показує, що справжній об'єкт бажання оперного слухача — не сюжет, а момент екстатичного прориву голосу, «крик ангела», який сам по собі виявляється естетичним задоволенням і сприймається майже фізіологічно. Саме цей аспект пояснює феномен популярності гала-концертів і телепроектів, де арії

подаються без зв'язку з драматичним контекстом. Китайська аудиторія, так само як і західна, приходить не стільки подивитися історію, скільки відчувати тілесну силу звучання, або перевірити, чи візьме тенор верхню ноту. У цьому сенсі фрагментація опери — це послідовна реалізація тієї психоаналітичної логіки, яку М. Пуаза вбачає в оперному жанрі загалом.

Радикально медіалізований вимір фрагментації опери системно осмислює Марша Сітрон у монографії «Opera on Screen» [157], де аналізується, як кінокамера й телевізійний формат змінюють сприйняття оперної вистави. Зокрема, крупний план концентрується на обличчі співака, виділяючи його у просторі сцени та перетворюючи останню на музичний кліп. Монтаж дозволяє реконструювати драматургію не лінійно, а фрагментарно, у той час як звукозапис і постпродакшн змінюють саме поняття «присутності» вокалу. Так, китайські платформи на кшталт Bilibili чи глобальний YouTube фактично відтворюють описану М. Сітрон логіку: арія існує як окремий відеотрек, вирваний з вистави, зі своїм титулом, обкладинкою, кількістю переглядів, алгоритмом рекомендацій. Таким чином, цифрове середовище буквально конструює нову оперну реальність, у якій фрагмент стає базовою одиницею сприйняття, а цілісна вистава — радше винятком, аніж нормою.

В українському контексті питання різниці між театральною та концертною (камерною) парадигмами оперного співу розробляється, зокрема, в методичних працях О. Стахевича [96, 97] та інших дослідників, які наголошують на специфіці підготовки партії «під рояль» і на тому, що клас концертмейстера формує особливий тип вокальної артикуляції — більш акцентований на чистоті інтонації, динамічній гнучкості, тембровому контролі, аніж на сцені. У китайській практиці саме цей «камерний» формат часто стає не проміжною, а фінальною формою існування опери. Сцени з опер Верді чи Пуччіні стабільно виконуються з фортепіано в академічних аудиторіях, на конкурсах, дипломних концертах, і це закріплює в свідомості виконавців та слухачів оперу як жанр, який природно «звужується» до моделі «голос + рояль». Така камернізація, у свою чергу, змінює сам образ персонажа:

він стає менше театральним і більше сповідальним, а музику наближеною до романсу, що, у цілому, парадоксальним чином відповідає тенденціям інтимізації оперної драматургії у сучасних концертних практиках.

Китайський кроскультурний вимір проблеми особливо переконливо змальовано у працях Ян Хон-Лун [215], де простежується, як західна класика потрапляє до Китаю не як «історична традиція», а як символ модернізації, освіченості, глобального статусу. Важливо, що в цьому процесі музика майже завжди абстрагується від оригінального соціокультурного контексту: опера перестає бути «європейською історією» й перетворюється на репертуар престижного звучання. У такій перспективі фрагментарне виконання арій повністю відповідає статусу опери як маркера культурного капіталу: задля символічної інскрипції в «світову класику» немає необхідності демонструвати всю складність драматургії — достатньо впізнаваного фрагмента, який працює як знак приналежності до високої культури.

Цей механізм ще глибше освітлюється, якщо звернутися до історії китайського театру, зокрема до дослідження Дж. Голдштейна «Drama Kings», де описується традиція zhezixi — виконання вибраних сцен Пекінської опери поза контекстом цілого твору [172]. Ідея того, що можна слухати «найкращі уривки», не обов'язково знаючи повний сюжет, виявляється давнім культурним патерном в Китаї. У цьому сенсі європейський гала-концерт із аріями Верді чи Пуччіні легко «накладається» на сформований ще у XIX столітті спосіб реценції китайської опери. Отже, фрагментарність постає не як західний імпорт, а як точка перетину двох традицій — місцевої zhezixi італійської номерної структури.

Барбара Міттлер [184] у своїх працях, присвячених китайським медіа та музиці, показує, як у сучасному Китаї відбувається стирання кордонів між «високим» та «низовим» мистецтвом, як класика — від симфонічної музики до опери — входить у контекст масової культури, реклами, телевізійних шоу, поп-аранжувань. У цій картині оперна арія стає одним із ключових елементів культурної гібридності: вона одночасно зберігає елітарний статус й

функціонує як масовий медіапродукт. Жанрово-стильова трансформація тут проявляється у тому, що опера перестає бути виключно театральною формою й стає «модульним ресурсом» для поп-культури, де її фрагменти можуть нескінченно перетасовуватися, цитуватися або реміксуватися.

Звернемося до поняття оперної форми як цілісного художнього організму, що протягом XIX століття в італійській традиції втілює синтетичну єдність музичного, драматичного та сценічно-візуального виміру. Саме в контексті італійської опери цієї доби відбувається канонізація великого оперного цілого — форми, для якої структурна завершеність, наскрізна драматургія та взаємодія вокально-симфонічних площин репрезентують окремий аксіологічний горизонт європейського музичного мислення. У цьому сенсі опера XIX століття становить своєрідну жанрову площину, у межах якої кожна вокальна сторінка, арія, ансамблева сцена або інтермецо функціонують елементами цілісної драматургійної тканини — розгорнутого історіософського та емоційного висловлювання, що передбачає поступове розкриття характерів, конфліктів та смислової напруги.

Разом із тим, італійська опера другої половини XIX століття поступово виявляє тенденції, що, з одного боку, поглиблюють драматизацію оперної мови, а з другого — формують нестабільність, адже вокальні номери починають набувати самостійної художньої значущості. У творчості Пуччіні, наприклад, спостерігається переакцентування драматургії на локальних кульмінаціях. В його операх арія, зберігаючи свою функцію в оперному цілому, може сприйматися як концентрований образ, своєрідний семантичний кристал, який може бути вирваний з первинної структурної послідовності й інтерпретований у відриві від загальної оповідної логіки. Так актуалізуються умови для феномена арії поза оперою, що у подальшому сприятиме популяризації концертних форматів виконання оперних фрагментів.

Водночас, зважаючи, що у традиційній перспективі оперна форма мислиться як нерозривна єдність текстуального, музичного та сценічного модусів, будь-яке «розчленування» оперного цілого, перехід до

фрагментарного виконання або концертної інтерпретації (з оркестром чи фортепіано) ставить під питання не тільки структурну завершеність, але й саму природу опери як синтетичного жанру. Таким чином, проблема взаємовідношення оперної форми та її фрагментів у сучасних виконавських практиках виходить за межі суто жанрового аналізу, набуваючи статусу важливого аспекту інтерпретологічного дискурсу.

Традиційно в музикознавстві перехід від виконання опери до окремої її частини часто розглядався як певна редукція, спрощення із втратою смислового навантаження, оскільки оперна арія, вилучена з контексту лібрето та мізансцени, нібито втрачає свою драматичну мотивацію. Водночас концертне виконання є форматом, що вивільняє суто музичну, вокальну сутність твору. Ця теза знаходить своє глибоке теоретичне підтвердження та концептуальне розгортання в праці американської дослідниці Керолін Аббате «Неоспівані голоси: Опера та музичний наратив у ХІХ столітті» [141].

Для китайської виконавської культури, яка історично тяжіє до естетизації звуку та технічної досконалості (як було показано у попередньому підрозділі), сюжетна канва європейської опери часто виявляється вторинною. Головним стає сам тембр, сила та віртуозність голосу виконавця. Звертаючись до тексту К. Аббате, бачимо, що ця думка не є специфічно «китайським» прочитанням, а відображає фундаментальну онтологічну властивість самої опери, яку західна музикологія часто ігнорувала, надаючи перевагу літературоцентричному аналізу.

К. Аббате вводить революційне розрізнення між «сюжетом» (plot) та «голосом» (voice). Вона стверджує, що музичний сюжет не є тотожним подіям лібрето. Більше того, дослідниця вказує на моменти радикальної автономізації голосу, коли фізичне звучання «перемагає» подієву логіку. К. Аббате називає такі моменти появою «голосу-об'єкта» («voice-object») [141, с. 6]. І це може стати ключовим для пояснення того, чому китайська аудиторія на емоційному рівні сприймає італійську оперу без перекладу: комунікація відбувається не

через вербальний текст, а через силу «голосу-об'єкта», який стає самодостатнім естетичним феноменом.

Отже, в концертній практиці (особливо в кроскультурному контексті) відбувається зміщення фокусу сприйняття. Китайський виконавець часто використовує віртуозність і темброву красу як засіб залучення аудиторії, де а сюжетна історія арії виявляється лише приводом для демонстрації свого голосу. К. Аббате розвиває цю думку, вводячи поняття «феноменального виконання» (*phenomenal performance*) [141, с. 29]. Вона розрізняє моменти, коли персонажі просто співають як частину дії (не усвідомлюючи цього), і моменти, коли вони виступають як виконавці всередині опери. У концертному форматі, який ми досліджуємо, вся опера перетворюється на суцільне «феноменальне виконання». Якщо в театрі зберігається умовність, то в концертному виконанні арії ця стіна руйнується, і на перший план виходить фігура Віртуоза. К. Аббате зазначає, що в такі моменти «присутність виконавця» (*“presence of the performer”*) [141, с. 10] стає настільки сильною, що затьмарює персонажа. Це може пояснити феномен популярності китайських оперних зірок у медійному просторі, адже глядач спостерігає не за стражданнями, скажімо, Чіо-Чіо-Сан, а за майстерністю конкретної співачки, її здатністю контролювати дихання та звук.

Важливим аспектом роботи К. Аббате, є питання про «силу музики» [141, с. 15]. Дослідниця наголошує, що музика має здатність «атакувати нас своїм чистим звуком» (*assail us with its sheer sound*) [141, с. X], обходячи раціональне мовлення. Це твердження стає фундаментом для виправдання практики виконання італійських опер у Китаї мовою оригіналу. Попри мовний бар'єр, італійська опера може залишатися зрозумілою китайському слухачеві саме завдяки цій фізичній, тілесній природі звуку, яку К. Аббате ставить вище за інтелектуальне розуміння тексту. Італійське *bel canto* з його культом резонансу та вібрації створює той самий ефект «атаки звуком», який дозволяє ігнорувати сюжетні деталі.

Торкаючись гендерного аспекту та посиляючись на Кетрін Клеман [160], яка у своїй монографії стверджувала, що в опері жінок «вбиває сюжет», Аббате заперечує: сюжет може вбити героїню, але він не може перемогти її голос. Голос залишається тріумфатором. Ця думка надає можливість по-новому інтерпретувати концертні виступи китайських вокалістів. Коли сопрано виконує сцену смерті Лючії або Віолетти в концертній сукні, біля роялю, вона фактично реалізує цей тріумф голосу над сюжетом у чистому вигляді. Вона не вмирає фізично, як того вимагає лібрето, а стоїть перед публікою живою, і її голос панує над залом. Таким чином, концертна форма є не спотворенням опери, а її вивільненням від сюжету, актом ствердження вітальної сили вокалу.

Водночас музика може бути ненадійною, адже може створювати дистанцію між подією та її вираженням. У контексті дослідження це корелює з концепцією «ресемантизації» італійської класики в Китаї. Китайський виконавець, інтерпретуючи арії часто надає їм зовсім іншого, звучання, яке може не відповідати камерному контексту нічної сцени. Спираючись на К. Аббате, можна стверджувати, що така інтерпретація є легітимною, оскільки музичний голос має право на власну правду, відмінну від правди лібрето. Виконавець стає співавтором концепції, конструюючи нові смисли через нюанси фразування та динаміки.

Сама оперна драматургія, на думку дослідниці К. Аббате, вже містить у собі механізм відокремлення арії від лінійного розвитку дії: у моменти віртуозного вокального «виступу» опера наче зупиняє сюжетний час і пропонує слухачеві феноменальне виконання, яке усвідомлюється персонажами на сцені як спів, що відбувається тут-і-тепер. Саме ці події стають природними «точками виходу» в концертний простір, де арії первинно задумуються як жанрово окреслені цілісні форми, що здатні функціонувати поза рамками лібрето. Отже і фрагментарне виконання арії в концерті (без прологу, без сценічного контексту, інколи навіть у скороченій версії) не

суперечить її природі, а радше радикалізує ту внутрішню автономію, яку оперна партитура початково закладає.

Принциповим є той факт, що опера як така з самого початку існує у режимі подвійної онтології: з одного боку, як драматична цілість, розгорнута в часі, з іншого — як сукупність внутрішньо опрацьованих номерів (арій, сцен, ансамблів), які потенційно володіють власною формальною та семантичною самодостатністю. Саме ця вмонтована в оперну драматургію «двоплановість» дозволяє розглядати концертні форми побутування опери — від виконання цілих опер «в концертному варіанті» до фрагментарної презентації окремих арій — не як редукцію або спотворення театрального першоджерела, а як один з закріплених режимів існування жанру.

У статті М. Черкашиної-Губаренко дається принципово важливий теоретичний фундамент для трактування опери як синтетичного, але рухливого жанру. Запропонована авторкою концепція трьох рівнів (опера як проспівана драма, як музичний жанр, як театральне видовище) дозволяє вписати сучасну практику концертного та медіатизованого виконання арій у поле жанрової історії. Зміщення акценту від театрального та драматичного до музично-вокального виміру (опера як жанр вокально-інструментальної музики) означає переміщення в іншу зону тієї ж жанрової системи. Сам факт, що арія може функціонувати як самостійний номер, уже закладений у структурі оперної поетики: «Ліричне підкреслення у сольних музичних висловленнях персонажів емоцій створювало суб'єктивне відчуття часу і спричиняло довгі затримки у ході сюжетного розгортання, а також викликало характерний для опери розподіл на зовнішню і внутрішню дії з притаманними їм різними засобами виявлення» [119, с. 19]. Історично принцип фрагментації був закладений в опері, перші зразки якої не мали лінійної драматичної тканини та представляли констеляцію взаємопов'язаних, але потенційно відокремлюваних сегментів. Історична практика «переміщення арій» стала попередником сучасної фрагментації. Підкреслена в статті М. Черкашиної-Губаренко практика барокової *opera seria* з можливістю перенесення арій з

одного твору до іншого без руйнування цілісності є прямим історичним прецедентом того, що можна окреслити як *модульне* існування оперного фрагменту. З цієї позиції сучасні гала-концерти в Китаї, телевізійні шоу з італійськими аріями, кросовер-проекти відтворюють цю логіку на новому, медіатизованому рівні: арія функціонує як самодостатній художній модуль, початково закладений у поетиці жанру.

Лінда та Майкл Гатчеони [177] вводять ширший історико-теоретичний горизонт, інтерпретуючи оперу як первісно адаптивне мистецтво: «адаптація — це “життєва енергія” опери» [177, с. 305]. Наголошуючи на «аллографічному» [там само] статусі опери (за Н. Гудманом), вони підкреслюють, що оперний твір ніколи не зводиться до нотного тексту чи лібрето, а потребує команди виконавців та постановників, які щоразу втілюють його у новому вигляді. У цій перспективі історична практика доповнень, скорочень, заміни номерів, а згодом і аранжувань для різних складів, фортепіанних транскрипцій та виконання опер *in concerto* без сценографії та мізансцен, визначається природною формою адаптації. Л. та М. Хатчеони прямо відносять до сфери адаптацій оперу, що виконується наживо на концерті, тобто поза театральною інсценізацією, поруч із переробками для іншого інструментального складу тощо.

У сучасному музикознавчому дискурсі зазнає суттєвої трансформації і питання автентичності та легітимності виконавських практик. Традиційна ієрархія, що постулює сценічну оперну виставу як первинний оригінал, а концертне виконання чи цифровий запис як вторинну копію, втрачає свою онтологічну стійкість в умовах тотальної медіатизації культури. Спираючись на фундаментальні положення теорії перформансу, зокрема праці Філіпа Аусландера «Liveness: Performance in a Mediatized Culture» [144], можна стверджувати, що концертна інтерпретація оперних арій, як і їхнє побутування у цифровому просторі (стрімінгові платформи, соціальні мережі), є повноправними формами художньої комунікації.

Насамперед необхідно з'ясувати факт вторгнення медіа у структуру живого виконання. Згідно з Ф. Аусландером сучасний перформанс більше не є автономним простором, вільним від технологічного впливу. Навпаки, «живе» виконання дедалі частіше імітує логіку та естетику медіапродуктів. Якщо в середині ХХ століття телебачення намагалося відтворити театральний досвід, то сьогодні спостерігається зворотна тенденція: концертні майданчики інтегрують елементи медіа (гігантські екрани, відеопроєкції, систему звукопідсилення), щоб наблизити глядацький досвід до звичних стандартів телевізійної або кінематографічної картинки. У контексті концертного виконання оперних арій це означає, що слухач підсвідомо очікує від «живого» звуку студійної якості та візуальної динаміки, притаманної кліповій культурі. Таким чином, медіатизація стає невід'ємною частиною самої онтології концерту, нівелюючи розрив між присутністю в залі та переглядом трансляції.

Другим вагомим аргументом на користь легітимності позасценічних форм опери є концепція «економіки повторення» (economy of repetition) [144, с. 10]. У сучасній культурній індустрії твір набуває цінності через свою здатність до тиражування. Якщо класична репрезентація передбачала унікальність моменту, то сучасна модель функціонування музичного твору базується на його відтворюваності. Концертне виконання окремої арії, вирваної з контексту цілісної опери, перетворюється на самодостатній культурний юніт (своєрідний «хіт»), що функціонує за законами масової культури. У цій системі координат цифровий запис у соціальних мережах або на стрімінгових платформах проявляє себе рівноправним носієм художнього змісту. Більше того, для сучасної аудиторії саме медіатизована версія (запис) часто стає первинним джерелом знайомства з твором, тоді як живе виконання сприймається як «ре-актуалізація» вже знайомого медіа-образу.

Ключовим теоретичним обґрунтуванням валідності цифрових форматів виступає історична деконструкція поняття «живого виконання». Ф. Аусландер слушно зауважує, що категорія live performance є історичним конструктом, який не існував до середини ХІХ століття. До винайдення технологій

звукозапису музичне виконання не потребувало означення «живе», оскільки не мало альтернативи. Отже, саме можливість фіксації звуку породила концепт «живого» як бінарну опозицію до «записаного». Це свідчить про глибоку онтологічну взаємозалежність цих понять: живе визначається лише через можливість бути записаним. Відтак, заперечення правомірності запису чи стрімінгу автоматично підвищує і статус живого концерту, оскільки вони існують у єдиному діалектичному просторі медіакультури.

Нарешті, соціокультурний аспект відвідування концертів потребує осмислення через призму теорії символічного капіталу. Постає питання: якщо аудіовізуальна фіксація забезпечує високу якість сприйняття, що спонукає аудиторію (зокрема китайську) відвідувати живі концерти? Відповідь криється не стільки в акустичній площині, скільки в соціальній. Присутність на концерті стає актом набуття символічного капіталу, маркером приналежності до певної соціальної групи. Для китайської аудиторії відвідування концертів західної оперної музики (особливо у виконанні визнаних національних диригентів чи солістів) є формою долучення до високої глобальної культури, демонстрацією естетичної компетентності та статусу.

Концертна зала в цьому випадку виконує функцію простору ритуального творення спільноти. Відвідувачі відчувають себе частиною елітарної групи розуміючих і думаючих, що формує колективну ідентичність. Однак, варто зазначити, що в цифрову епоху механізми формування спільнот переносяться і в онлайн-простір: обговорення виконань у соціальних мережах, спільні перегляди стрімів та обмін контентом також формують стійкі культурні групи, що додатково легітимізує цифрові форми побутування оперного мистецтва.

Таким чином, у сучасному культурному просторі протиставлення живого концерту та його медіа-репрезентації є штучним. Обидві форми є валідними проявами єдиного художнього процесу, адаптованого до умов

економіки повторення та соціокультурних запитів сучасної, зокрема китайської, аудиторії.

Логічним продовженням аналізу впливу медіасередовища на оперне виконавство є звернення до психокогнітивних особливостей сучасної аудиторії, зокрема до феномену, який у культурології отримав символічну назву «кліпове мислення». Ця характеристика сучасної культури, зумовлена високою швидкістю інформаційних потоків та дискретністю сприйняття, вступає у певний конфлікт із традиційною темпоральністю оперного жанру. Класична опера як монументальна форма, що вимагає тривалої, безперервної концентрації уваги та занурення у складний драматургічний контекст, часто викладена іноземною мовою і стає дедалі складнішою для рецепції пересічного слухача, чия увага сформована короткими, динамічними медіаповідомленнями.

У цьому контексті відокремлення оперної арії та її презентація як самостійного концертного номеру набуває нового онтологічного статусу. Її вже не слід розглядати виключно як засіб популяризації чи спрощену форму музичного просвітництва. Натомість ми маємо справу зі стратегією адаптації класичної спадщини до актуальних когнітивних патернів. Арія, будучи семантично, емоційно та стилістично сконцентрованим фрагментом, ідеально вписується у формат «кліпового» споживання культури. Вона дозволяє слухачеві отримати інтенсивний естетичний досвід за стислий проміжок часу, що корелює з ритмом сучасного життя.

Така фрагментація, або ж парцеляція оперного тексту, стає способом комунікації з аудиторією в епоху економіки уваги. Концертне виконання арії дає змогу сучасному реципієнту, нездатному через об'єктивні соціокультурні умови до сприйняття багатогодинного полотна, здійснити «точковий», але змістовний контакт з об'єктом класичної спадщини. Відтак, фрагментарність перестає бути ознакою неповноцінності; вона стає необхідною умовою входження елітарного мистецтва у повсякденний культурний обіг, дозволяючи опері існувати як жива частина сучасного медіаландшафту,

доступна для інтерпретації, зокрема у цифровому форматі соціальних мереж та відеохостингів.

Отже як ми можемо упевнитися, у сучасному музикознавчому дискурсі проблема побутування оперного твору виходить за межі традиційної дихотомії «оригінал — копія». Спираючись на теорію перформансу та концепції медіакультури, ми пропонуємо розглядати сучасне функціонування західної опери (зокрема, в інтерпретації китайських виконавців) через призму процесів *детериторіалізації* та *жанрово-стильової адаптації*. Ключовим для розуміння правомірності концертних та медіатизованих форм є усвідомлення того, що опера втрачає жорстку прив'язку до театрального «топосу» (місця дії, сцени), трансформуючись у модульну структуру, здатну до гнучкої реконфігурації в умовах «економіки уваги».

У контексті дослідження доцільно звернутися до поняття «виконавська ситуація», яке, попри досить активне функціонування у музикознавчому мовленні, ще не набуло статусу остаточно концептуалізованої аналітичної категорії. Його методологічна значущість полягає саме в тому, що воно дозволяє охопити не лише факт звучання твору, а й увесь комплекс умов, у яких музичний текст переходить у реальність виконавського висловлювання: простір, акустичне середовище, тип репрезентації, характер слухання, медіальну форму фіксації, жанрово-комунікативний режим та культурний горизонт сприйняття. У цьому сенсі поняття «виконавська ситуація» корелює з підходом Регули Буркгардта Куреші [194], що у праці «Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis» розглядає музичний звук у взаємодії з контекстуальними чинниками виконання, а також із позицією Сау Ї. Чан [155], для якого *виконавський контекст* виступає творчою силою, здатною впливати на стиль, функцію та семантику театально-музичного явища. Відтак у межах цієї дисертації «виконавська ситуація» осмислюється як зручне робоче поняття для аналізу тих випадків, коли італійська оперна арія, вилучена з театально-драматургічної цілісності спектаклю, змінює спосіб свого буття: із компонента сценічної дії вона

перетворюється на автономний вокально-смісловий текст, чия драматична енергія концентрується вже не у сценографії та режисерській логіці вистави, а у суто музично-виконавських проєкціях.

Отже, **виконавська ситуація** — це сукупність просторових, жанрово-комунікативних, акустичних, медіальних і культурно-рецептивних умов, у яких музичний твір або його фрагмент переходить із потенційного текстового стану в актуальну форму звучання та набуває конкретного інтерпретаційного змісту.

Нижче наведено типологію сценічних та позасценічних форм репрезентації оперного твору з визначенням ступеня редукції сценічного контексту: від цілісного сценічного дійства до фрагментарного цифрового контенту.

1. **Інтегральна сценічна репрезентація.** Вихідною точкою класифікації залишається оперна вистава як синтетичне ціле, де музика, драма, сценографія та акторська гра є нерозривними. Однак навіть цей, так би мовити, «еталонний» рівень сьогодні зазнає вторгнення медіа. Використання гігантських екранів, онлайн-трансляцій у кінотеатрах та субтитрів перетворює навіть безпосереднього глядача в залі на споживача медіа-контенту, який звик сприймати дію через призму «крупного плану». Окремо треба зазначити режисерські прочитання, що кожного разу реконцептуалізують первинний текст. До цього ж блоку віднесемо теле-опери, що формують з оперного тексту повний, але винесений за рамки театру виконавський текст.
2. **Просторова реконтекстуалізація** (Open-air та Site-specific). Перенесення опери з акустично досконалої, але соціально замкненої атмосфери театру у відкритий простір (стадіони, площі, природні ландшафти) є першим етапом детериторіалізації. Сутність трансформації полягає в редукції театральної умовності та інтимності. Акустична природність поступається місцем технологічному звукопідсиленню. Це формат демократизації жанру, який легітимізує оперу як масове

видовище, доступне широкій аудиторії, що є критично важливим для масштабних культурних проєктів, зокрема, у Китаї.

3. **Сценографічна редукція** (Концертне виконання / Concert Performance). Цей формат передбачає виконання повного оперного твору або його великих фрагментів силами оркестру, хору та солістів, але без декорацій, костюмів та активної мізансцени. Тут відбувається ресемантизація образу — ключовий момент трансформації. Вилучення візуального ряду призводить до зміщення фокусу з персонажа на виконавця. Арія або сцена перестає бути характеристикою героя в драматичній колізії, перетворюючись на презентацію технічної майстерності та вокальної естетики співака. У цьому форматі традиційна оперна жестикуляція та театральні афекти стають семіотично надлишковими і можуть сприйматися комічно. Виконавець існує в іншій площині, де вся емоційна енергія має сублімуватися виключно у звук. Для китайського виконавця це специфічний виклик: необхідність опанування «статичного драматизму», де відсутність зовнішньої дії компенсується тембральною насиченістю.
4. **Композиційна фрагментація** («гала-концерт» та принцип «номерної опери»). Виконання окремих арій з оркестром є найбільш поширеною формою побутування опери в Китаї (формат телешоу, святкових концертів). Легітимність цього підходу ґрунтується на самій структурі італійської опери ХІХ ст. У такому концерті арія остаточно втрачає сюжетну прив'язку. Слухача не цікавить доля персонажів його більше цікавить віртуозна технічність виконавця. Твір стає самодостатнім артефактом, символом високої культури, що ідеально вписується в «економіку повторення», де стандартизований набір хітів відтворюється знову і знову.
5. **Фактурна редукція та інтимізація** (камерне виконання з фортепіано). Заміна оркестру на фортепіано є не просто вимушеним спрощенням, а формою камернізації монументального жанру. Редукція оркестрової

тканини оголює вокальну лінію, роблячи найменші нюанси інтерпретації чутними. Це вимагає від виконавця іншого типу віртуозності — інтелектуальної та тембральної. У педагогічній та концертній практиці Китаю цей формат є домінуючим, дозволяючи зосередитися на стилістичній точності виконання західної музики.

6. **Медіативна компіляція.** Формування програм (CD, платівки, стрімінг-плейлисти), де твори об'єднуються не драматургією композитора, а вибором виконавця. Це акт суб'єктивної апропріації спадщини: соліст конструює власний мета-сюжет через набір різнорідних арій, стверджуючи свою владу над матеріалом.
7. **Цифрова атомізація.** Найрадикальніша форма редукції (Reels, TikTok, YouTube Shorts), де опера (або лише музика з неї) представлена у вигляді 15–60-секундних фрагментів (кульмінацій). Подібне явище не варто трактувати як деградацію. Це — адаптація класичного контенту до сучасного кліпового мислення, що характеризується дискретністю сприйняття та високою швидкістю обробки інформації. Фрагментарний контакт дозволяє сучасній людині долучитися до об'єкта класичної спадщини в умовах дефіциту часу. Для аудиторії такі мікро-формати часто стають точкою входу у світ опери.

Внутрішня взаємодія зазначених форматів дає підстави говорити як про зміну виконавської ситуації, у межах якої оперний фрагмент переходить від театральнo-драматургічної цілісності до автономного вокально-сміслового існування. Вихідною формою такого функціонування постає театральна ситуація, де арія залишається складовою сценічної дії; натомість концертна, камерна, студійна та медіатизована форми репрезентації виявляють різні модуси позатеатрального буття оперної арії, об'єднані спільним принципом її відокремлення від спектаклю, редукції сценічного контексту та концертністю як загальним принципом репрезентації (див. схему 2.1).

Схема 2.1. Інтегральна карта репрезентації оперного матеріалу в мистецькій практиці XXI століття



Особливої уваги потребує медіапростір, який у сучасних умовах уже не може розглядатися лише як окрема, ізольована форма репрезентації оперного матеріалу. Якщо театральна вистава, концертне виконання, камерна версія або студійний запис потрапляють у цифрове середовище через відеозапис, онлайн-трансляцію, архівну платформу, соціальні мережі чи інші канали електронного поширення, вони набувають медіатизованого способу буття. У такому разі медіапростір не просто додається до інших форматів як ще одна позиція в типології, а пронизує їх, перетворюючись на своєрідну вторинну оболонку репрезентації. Опера як цілісний спектакль, концертна арія, камерно редукований фрагмент або студійно зафіксоване виконання починають функціонувати не лише як подія звучання, а і як відтворюваний, монтажно організований, візуально й акустично опосередкований текст. Саме тому медіапростір у межах цієї схеми позначає не стільки самостійний тип виконавської ситуації, скільки універсальний сучасний режим циркуляції оперного матеріалу, в якому театральність і концертність можуть бути збережені, трансформовані або додатково переакцентовані залежно від

способу фіксації, монтажу, дистанції сприйняття та характеру слухацько-глядацької рецесії.

Логічним продовженням аналізу сучасних форм побутування оперного твору постає твердження про фактичну тотожність понять «редукція» та «інтерпретація» у виконавській практиці початку XXI століття, особливо в контексті зростання мобільності репертуару, мультимедійних платформ та позатеатральних сценічних форматів. У цій перспективі редукція — не лише вилучення оперного фрагмента з його первинного середовища (комплексної театральної вистави), а й радикальний герменевтичний акт, який підважує традиційну онтологію опери як синтетичного жанру. Саме цим пояснюється зміна оптики сприйняття музичного образу: кожен ступінь відмови від театральної цілісності (візуального коду, оркестрової маси, драматургічного простору) спричиняє перекодування змісту твору, ініціюючи глибокий інтерпретаційний зсув.

У межах такого процесу реконтекстуалізація оперного матеріалу здійснюється у двох головних вимірах: по-перше, як інтерпретація жанрової функції (трансформація опери з драматичного вислову на презентаційно-ритуальний акт), а по-друге, як інтерпретація персонажа, у якій образ, долаючи персоналістичний вимір виростає до цілісної акустичної конструкції, символу, архетипу. Таким чином, сучасне виконавство виводить оперну форму у простір інтерпретології, де первинним стає не «відтворення» тексту, а створення нового контексту його існування. Розглянемо ключові моменти.

Функціональна інтерпретація: від драматичного сюжету до презентації. У класичній театральній виставі оперна арія виникає як структурний вузол драматургії, будучи невіддільною від сюжетного часу, простору та сценічної дії. Арія/сцена — це точка загострення конфлікту або внутрішнього монологу, спрямована на розвиток дії та поглиблення індивідуально-психологічного профілю героя. Однак у позатеатральному виконанні (концертному, гала-форматі, камерній версії, цифрових коротких формах) драматична функція арії істотно слабшає або зникає взагалі, а отже

вона перестає бути фрагментом оповіді, натомість набуваючи презентаційного статусу, демонструючи технічну довершеність, приналежність до певної вокальної школи, професійні компетенції виконавця. У такому контексті звучання арії функціонує як метамузичний акт — форма символічної присутності «італійської опери» в культурі слухача, яка не потребує сюжетної аргументації. Відбувається «очищення» музичного вислову від конкретної драматичної ситуації: афект перестає бути внутрішнім елементом історії персонажа і перетворюється на самостійну емоційну категорію.

Динаміка образу персонажа: від особистості до акустичної конструкції.

Найрадикальніші трансформації редукція спричиняє у трактуванні оперного героя. Якщо у сценічній цілісності персонаж є сумою вокалу, пластики, костюма, мізансцени та драматургії, то поза театром ця сума розпадається, поступаючись місцем іншим формам артикуляції образу — від символічної узагальненості до емоційного знаку. Тут можна виділити декілька рівнів взаємодії.

Рівень 1. Сценічна вистава — «персонаж-особистість». У власному середовищі роль ґрунтується на драматургічній логіці подій, у яких герой є суб'єктом історії, носієм характеру та мотивації. У такому форматі виконавець перетворюється на персонажа, реалізуючи модель театральної ідентичності. У цьому акті голос стає тільки одним зі складників складного театального смислотворення.

Рівень 2. Концертне виконання з оркестром — «персонаж-символ». У концертному просторі зникає тілесність ролі (відсутній костюм, грим, сценічна дія). Виконавець не може «зображувати» персонажа мімічно, оскільки це суперечить логіці концертної презентації. Герой перетворюється на звуковий символ, акустичний архетип. Образ стає більш універсальним, менш персоналізованим, набуваючи рис узагальненого емоційного типу — Любові, Трагізму, Самопожертви тощо. Саме на цьому рівні відбувається перехід від психологічної інтерпретації до символічної: голос викликає асоціативну модель персонажа, але вже без конкретних сюжетних мотивувань.

Рівень 3. Камерна версія (вокал і фортепіано) — «персонаж-сповідь». Заміна оркестру роялем змінює масштаб музичної форми. Оркестр, що забезпечує драматичний епос і звукову пишність, відступає; натомість актуалізується інтонаційність. Саме тому камерна редукція виявляє інтимно-сповідальний вимір персонажа, близький до естетики романсовості. Пафос епічних конфліктів поступається місцем камерному психологізму. Герой стає «людським», уразливим, позбавленим масивної оркестрової аури. З'являється ефект «внутрішнього монологу», де персонаж «говорить» не з театральною публікою, а з конкретним слухачем — іноді з одним співрозмовником, як у вокальному Lied.

Рівень 4. Гала-формат — «персонаж-бренд». На цьому рівні арія стає не стільки художнім образом, скільки презентаційним брендом виконавця. Образ персонажа змішується з іміджем артиста, і слухач сприймає не страждання конкретного героя, а манеру їх моделювання певним співаком. Персонаж перетворюється на «матеріал», за допомогою якого виконавець формує власну сценічну ідентичність. Так виникає ситуація «вокального автопортрету», де виконавська інтерпретація стає способом самопрезентації.

Рівень 5. Цифрові короткі форми — «персонаж-афект». У цифровому просторі (Shorts, Reels, TikTok) образ редукується до єдиної афективної точки — кульмінаційної ноти, підвищеного афекту, картинності. Персонаж стає миттєвим афектом, візуально-акустичним знаком. Його драматургія зникає, залишаючи лише емоційний пік, що функціонує як тригер уваги. Таким чином, цифрова мікро-форма породжує «музей афектів», у якому герої існують поза історією, але володіють максимальною емоційною інтенсивністю. Представимо сказане схематично (див. схему 2.2).

Редукція створює ситуацію, в якій опера відходить від класичної парадигми «тотального мистецтва» та набуває форм музично-герменевтичної форми. Виконавець стає не інтерпретатором історії, а її трансформатором. У цьому сенсі редукція посилює інші сторони оперного тексту як цілісності — позатеатральну, символічну, акустичну тощо. Цей процес можна описати як

парамузичний перехід, де оперна форма виходить за межі театру, вступає у діалог з концертною традицією, камерною вокальною естетикою та цифровими візуальними алгоритмами.

Схема 2.2. Кореляція виконавської версії та персонажа



У китайській вокальній практиці редукція має додаткове значення. Перехід від театру до концертного виконавства усуває необхідність прямого сценічного відтворення західної театральної традиції, яка культурно та історично відмінна від досвіду китайської сцени. У цій ситуації редукція стає механізмом виконавської трансформації або трансдукції⁵ — перенесенням змістів або їхньої переакцентуації з європейської традиції у локальну вокальну культуру без прямого прочитання театральної моделі. Саме тому для китайського вокаліста інтерпретація оперної арії поза сценічним контекстом може функціонувати як спосіб легітимного входження у західну оперну культуру буз порушення власної ідентичності. Представимо це у вигляді схеми (див. схему 2.3).

Для сучасного виконавця, і особливо для китайського вокаліста, який працює в умовах міжкультурного діалогу, усвідомлення редукції як форми інтерпретації стає ключовою умовою легітимного та переконливого входження у простір західної класичної традиції.

⁵ Трансдукція — це перетворення одного типу сигналу, смислу або енергії в інший тип у процесі переходу між різними системами. Термін використовується у різних науках, зокрема у біології та лінгвістиці.

Схема 2.3. Принципи реконтекстуалізації оперного матеріалу



Аналізуючи процеси редукції та концертної адаптації оперного матеріалу, необхідно враховувати і жанрово-історичну неоднорідність італійської оперної традиції, яка упродовж XIX століття демонструє складну внутрішню еволюцію — від чіткої сегментації музичної тканини у форматі «номерної» опери до майже безперервного драматургічного потоку пізнього романтизму. Ця внутрішня динаміка зумовлює різний ступінь протистояння оперного твору процесам фрагментації: тоді як арія доби *bel canto* фактично первісно мислилася як самостійний художній організм, у пізніших зразках жанру вона нерідко втрачає автономний статус і стає лише локальним сегментом безперервної драматургічної лінії.

У ранньоромантичній італійській опері — у творчості Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті — домінує «номерний» принцип організації матеріалу. Архітектоніка опери цієї доби будується на послідовності вокальних номерів (каватини, кабалети, арії, ансамблі) та речитативів (*secco* або *accompagnato*), які створюють подобу «музичних одиниць», здатних існувати як відносно завершені фрагменти. Драматургія тут «зшивається» через логіку переходів між номерами, а сама арія функціонує як структурно автономний модуль із власними тематичними, ритмо-інтонаційними та афективними

характеристиками. У такому контексті вилучення арії для концертного виконання сприймається не як порушення жанрової природи твору, а радше як повернення вокального номера до власної первинної форми, у якій композитор заклав її завершеність і драматичну самодостатність.

Зовсім інша ситуація спостерігається у другій половині XIX — на початку XX століття (зрілий та пізній періоди творчості Дж. Верді, веристична оперна традиція, творчість Дж. Пуччіні). Еволюція жанру відбувається у напрямку зрівноваження або навіть нівеляції чіткої номерної ієрархії, коли межа між речитативом, аріозо, ансамблем і великими сценами поступово розмивається. Сам принцип драматургічного розгортання зміщується до наскрізної моделі: музична тканина функціонує як єдиний безперервний процес, в якому драматична напруга формується не через послідовність відокремлених номерів, а через постійне модулювання емоційних станів, психологічних імпульсів та інтонацій. Розрив такого потоку з метою виокремлення фрагмента природно ускладнюється: арія вже не завжди має чітко окреслені межі, початок чи кульмінацію.

У музиці Дж. Пуччіні, зокрема, проблема фрагментації набуває ще складнішого виміру, оскільки композитор прагне максимальної психологічної правдивості та безпосередності вислову: вокальна фраза впливає з драматичної ситуації так природно, що її відділення від контексту часто вимагає створення спеціальних «концертних версій», адаптованих закінчень або редукції попереднього матеріалу. Проте саме в межах наскрізної драматургії виникають вузлові «семантичні піки» — кульмінації психологічного переживання, що кристалізуються у вигляді аріозо, монологів або коротких вокально-інструментальних сцен. Саме вони стають найбільш фрагментогенними, тобто зручними для подальшої концертної адаптації.

З позиції сучасної виконавської практики, зокрема китайської, проблема структурного виокремлення арії здебільшого не потребує індивідуального вирішення, оскільки сама історія жанру вже виробила корпус канонізованих вокальних фрагментів, які циркулюють у міжнародному концертному обігу й

розглядаються як самостійні художні одиниці. Китайські вокалісти (солісти та диригенти) рідко здійснюють власну декомпозицію оперної цілісності: вони звертаються до тієї частини репертуару, яка вже вкорінена у західній традиції, розроблена інтерпретаційно та підтримана низкою записів, конкурсних програм і світової виконавської практики.

Сукупність означених проблем дозволяє розглядати жанрово-стильову трансформацію оперної форми не як периферійну проблему, а як центральний методологічний вузол дисертаційного дослідження. Саме через призму виконавської ситуації, редукції та медіа-опосередкування розкривається, яким чином італійська опера XIX–початку XX століття продовжує жити й переозначуватися в інтерпретаціях китайських вокалістів, набуваючи нових форм існування у глобальному культурному просторі.

Окремо зазначимо, що проаналізований корпус афіш концертних програм і електронних анонсів (частково представлений у Додатку Б), засвідчує, що європейський оперний репертуар у сучасному Китаї подолав статус залученого чужого матеріалу, призначеного лише для репрезентаційних або фестивальних подій. Його наявність у діяльності провідних китайських інституцій — від концертних версій опер Верді, Пуччіні, Моцарта й Бізе до гала-програм, ювілейних циклів, тематичних вечорів арій та просвітницьких проєктів — вказує на сформовану систему рецепції, у якій західноєвропейська опера є стабільним сегментом національного виконавського простору. Особливо виразною в цьому процесі виявляється роль італійського репертуару, що зберігає статус професійного еталона. Водночас наведені матеріали дають підстави говорити про якісно новий етап китайської рецепції європейської опери з урахуванням концертної форми, освітніх потреб, фестивальної репрезентації, медійної трансляції та специфіки підготовки китайських вокалістів.

Камерні афіші й програми з оперними аріями засвідчують, що рецепція європейської опери в Китаї здійснюється не лише через великі театральні постановки, фестивальні проєкти чи концертні версії опер. Її найбільш

показовий шар формується саме в сольних і ансамблевих вокальних вечорах, де оперний канон проходить через фортепіанну фактуру, індивідуальну роботу концертмейстера й безпосередню відповідальність співака за кожен елемент звучання. Якщо масштабні сценічні проєкти демонструють інституційну присутність європейської опери в Китаї, то камерні концерти розкривають механізм її внутрішнього засвоєння. Показовим є й те, що такі концерти часто поєднують західноєвропейські оперні арії, камерно-вокальні твори та китайські художні пісні. Подібна програмна структура відображає реальний стан сучасної китайської вокальної освіти, у якій співак формується на перетині кількох інтонаційних систем.

Висновки до Розділу 2

Проведений у розділі аналіз дозволяє сформулювати низку узагальнюючих положень, що стосуються природи взаємодії між італійською оперною традицією та китайською виконавською практикою в її сучасних формах.

Італійська вокальна школа утвердилась як нормативна матриця академічного співу внаслідок дії кількох чинників: інституціонально-педагогічного фактору, естетичного ідеалу кастратного мистецтва, а також лінгвоакустичних властивостей італійської мови, що органічно зумовили принципи *bel canto*. Поетапна еволюція від ранньоромантичної номерної структури (Россіні, Белліні, Доніцетті) через драматичний реалізм Верді до веристської психологічності Пуччіні утворила цілісну стильову дугу, у межах якої оперний спів зберіг статус незмінної технічної основи попри кардинальні трансформації художніх орієнтирів. Саме ця роль загальнопрофесійного стандарту зумовлює особливе місце європейського оперного співу італійської традиції в китайському музичному середовищі, де виконання подібного репертуару підтверджує входження співака в міжнародний оперний простір.

Разом із тим засвоєння цього стандарту китайськими вокалістами виявляється процесом принципово складнішим, ніж технічне наслідування.

Тональна природа китайської мови, пентатонічне інтонаційне мислення, специфіка гортанної позиції та традиційна «пунктирна» риторична драматургія утворюють системні артикуляційні й тілесні розбіжності з оперним каноном. Водночас ці розбіжності перетворюються на умову формування нової виконавської ідентичності, формуючи гібридний виконавський дискурс, де технічні та артикуляційні рішення одночасно естетично та культурологічно зумовлені.

Сучасне функціонування оперного твору виходить далеко за межі традиційної дихотомії «театральний оригінал — концертна копія». Залучення ідей відомих оперознавців дозволило теоретично підтвердити фрагментарні, медіатизовані й позасценічні форми оперного побутування як закономірний прояв внутрішніх властивостей самого жанру, а не його деградацію. Фрагментація оперного матеріалу простежується вже в поезиці барокової *opera seria*, а відтак концертні гала-формати, камерні версії та цифровий мікроконтент утворюють типологічно послідовний ряд редукцій, у кожній ланці якого змінюється онтологічний статус образу: від «персонажа-особистості» в театральній виставі до «персонажа-афекту» у цифровому просторі.

Для китайської виконавської культури, де давня традиція чжецзісі (виконання вибраних сцен поза контекстом цілого твору) органічно резонує з логікою гала-концерту й цифрового фрагмента, редукція набуває характеру культурної *трансдукції* — механізму входження в європейський оперний простір без прямого відтворення його театральної моделі та без втрати власної художньої ідентичності. В цьому кроскультурному вимірі жанрово-стильова трансформація оперної форми виявляється центральним методологічним вузлом дослідження, що визначає специфіку інтерпретаційних стратегій китайських вокалістів при роботі з італійською оперою XIX — початку XX століття, які будуть проаналізовані у наступному розділі роботи.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ КИТАЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ДОСВІД СЦЕНІЧНОЇ ТА ПОЗАСЦЕНІЧНОЇ РЕДУКЦІЇ ІТАЛІЙСЬКИХ ОПЕРНИХ ТВОРІВ

Розділ 3 дисертації присвячено аналізу особливостей інтерпретації оперної музики італійських композиторів у виконанні китайських співаків у тих формах репрезентації, де первинна театральна цілісність опери зазнає різного ступеня редукції. У цьому контексті сценічні та позасценічні форми розглядаються як взаємопов'язані модули функціонування оперного матеріалу. Особливий акцент у розділі зроблено саме на концертній практиці, оскільки вона виявляє один із найпоказовіших механізмів трансформації оперної арії. При цьому сучасне концертне виконання нерідко продовжує своє існування у медіапросторі — через відеозапис, онлайн-трансляцію, архівну платформу або цифровий стримінг, — унаслідок чого концертна форма набуває медіатизованого виміру, не втрачаючи своєї основної ознаки: позатеатрального та ширше — позасценічного — способу репрезентації оперного фрагмента. Саме тому аналіз сценічних і позасценічних форм редукції у межах цього розділу спрямований не лише на фіксацію зовнішніх умов виконання, а передусім на виявлення того, як зміна виконавської ситуації впливає на вокальну семантику, жанрову природу та кроскультурну інтерпретацію італійської оперної музики в китайському мистецькому просторі.

Методологічною передумовою структурування розділу є положення про різну ступінь адаптивності означених стильових шарів італійської оперної традиції XIX століття до редукованого сценічного або позасценічного формату. Аналіз зібраного виконавського матеріалу засвідчує, що концертне й камерне виконання по-різному актуалізує художні ресурси оперного співу *bel canto*, вокальної драматургії Дж. Верді та лірично-психологічного стилю Дж. Пуччіні. Саме це зумовило доцільність виокремлення трьох підпунктів,

побудованих відповідно до типу інтерпретаційних завдань, які постають перед виконавцем у кожному з цих стильових сегментів.

Арія *bel canto* розглядається як основа, а її концертне та камерне побутування дозволяє виявити найвищий ступінь художньої стабільності завдяки процесуальній драматургії, домінуванню кантилени та внутрішній логіці вокального розвитку. Оперна спадщина Дж. Верді, навпаки, актуалізує проблематику перенесення театрального конфлікту у звукову площину та потребує специфічних інтерпретаційних стратегій компенсації відсутньої сценічної дії. Творчість Дж. Пуччіні трактується як особливий простір інтимізації, а концертний формат сприяє загостренню психологічної виразності вокального образу.

Таким чином, запропонована структура третього розділу задає типологічну рамку подальшого аналізу та окреслює основні напрями дослідження інтерпретацій оперних арій у концертному й камерному виконанні.

3.1. Арія *bel canto* в умовах концертної та камерної інтерпретації

Як було вже зазначено, у сучасній виконавській практиці *bel canto* доцільно розглядати і як історично окреслений стиль вокального письма, пов'язаний, зокрема, з італійською оперою першої половини XIX століття, і як гнучку основу для інтерпретації, здатну повноцінно функціонувати в умовах концертного та камерного побутування. Винесення белькантової арії за межі театральної дії не призводить до її спрощення, а, навпаки, актуалізує ті структурні й виразові параметри, які в сценічному контексті часто залишаються вторинними щодо візуальної та драматургічної складової.

Концертна арія в межах традиції *bel canto* — це згорнута мікродрама, у якій драматургічний розвиток зосереджується на внутрішній динаміці вокальної розгортання. Усунення сценічних компонентів радикально змінює характер сприйняття такої арії: голос стає єдиним носієм образу й основним простором смислотворення.

Камернізація тут — не тільки кількісне зменшення виконавського складу, а й якісна зміна типу інтерпретаційного мислення, адже камерний формат переводить драматургію у психологічно сконцентований, монологічний вимір. Прозорість фактури та зменшення акустичного тиску з боку оркестру посилюють увагу до вокальної лінії, унаслідок чого темброві нюанси, мікродинаміка та дихальна артикуляція набувають підвищеної смислової ваги.

Ключовими носіями смислу в концертному та камерному форматі арії *bel canto* є *legato*, *cantabile* та дихання. *Legato* забезпечує відчуття безперервності внутрішнього руху, *cantabile* формує інтимність висловлювання, а контроль дихання визначає ритм, напруження та напрям музичного розвитку. Особливого значення у такому форматі набуває проблема варіативності колоратури, яка стає засобом індивідуалізації образу та виявлення психологічних станів. Можливість гнучкого поводження з орнаментикою з урахуванням акустики простору, тембрових ресурсів голосу та загальної інтерпретаційної концепції відкриває поле для авторського прочитання музичного тексту.

Все це робить арію *bel canto* зручною аналітичною моделлю для дослідження сучасних виконавських стратегій, зокрема в контексті інтерпретації оперної музики італійських композиторів китайськими співачками. Звернемося до показових зразків.

3.1.1. *«Regnava nel silenzio» з опери «Лючія де Ламмермур» Г. Доніцетті⁶ в інтерпретації Ін Хуан: специфіка музичного тексту та його виконавського втілення*

Італійська опера XIX століття — це видатне явище світової музичної культури, досягнення якої вважаються взірцем оперного стилю. Твори саме цього історичного періоду стали класикою оперного репертуару у всьому світі та певним «знаком якості» серед оперних вокалістів. Вивченням цього пласту

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=p6zWBocMv-M>

музичного мистецтва займається багато дослідників як в Україні, так і за кордоном, проте тим не менш кожного разу відкриваються нові аспекти дослідження, особливо, коли мова йде про питання інтерпретації цієї музики. Г. Доніцетті (як і В. Белліні) відносять до «малих майстрів» Італії, хоча їхня творчість представляє важливий етап розвитку італійського театру, який пов'язують з поняттям «епохи класичного бельканто» (визначення Ірини Драч [35]). Ці композитори належали до так званої «росінієвської династії», а їхні опери з успіхом ставилися на італійських сценах. Водночас, як зазначає І. Драч, своїм успіхом ці твори завдячували саме оперним виконавцям того часу, з уходом яких інтерес публіки до творчості зокрема Г. Доніцетті майже згас. Відродження оперних творів цих композиторів сталося в середині ХХ століття та був пов'язаний, на думку І. Драч, з діяльністю М. Каллас. Сьогодні ж «як у кількісному, так і в якісному відношеннях оперні твори Белліні та Доніцетті впевнено витримують конкуренцію на світовому оперному ринку з музичними драмами Дж. Верді та Дж. Пуччіні. Зірки першої величини демонструють тут не тільки свою чудову вокальну майстерність, а й блискучу акторську гру» [35, с. 110].

Характеризуючи вокальне письмо в операх Доніцетті, дослідники вказують на композиторські пошуки в напрямку зміни технології співу, а саме відмінності в рівні регістрового переходу (мікстове звучання), що продовжують традиції *bel canto* неаполітанської школи. Стосовно ж безпосередньо «Лючії ді Ламмермур» окрім її вокальних якостей завжди зазначається драматичний потенціал опери, адже в ній присутня лейтмотивна система, тональна драматургія, підвищується роль оркестру в розгортанні конфлікту. Особливо яскраво проступають музичні особливості опери в рамках концертних прочитань, коли драматична ситуація існує у «знятому вигляді», а на авансцену виходять суто музичні закономірності побудови та розвитку матеріалу.

«Люція ді Ламмермур» була створена Г. Доніцетті у 1835 році. В опері розповідається про молоду жінку Люцію Ештон, яка втратила розум внаслідок

нещасливого шлюбу та вбила свого чоловіка. М. А. Смарт [203], порівнюючи образ Лючії з літературним першоджерелом, яким є роман В. Скотта «Наречена з Ламмермур», зазначає, що в романі це — майже німа героїня, чий проблеми носять скоріш політичний та історичний характер. В опері її образ стає більш привабливим, що обумовлено насамперед музичними характеристиками. Партію Лючії характеризують вокальні прикраси, рулади, мелізми, зв'язок з інструментами (каденція з флейтою). А тембр колоратурного сопрано налагоджує зв'язок з ситуацією божевілля, яке проявиться лише в третій дії: «трелі, мелізми і високі ноти навіюють істерику, нестерпний накал емоцій, вони звільняють музику від тексту, дозволяють їй втекти від раціонального, пов'язують з досимволічними способами комунікації» [203, с. 128].

У розвитку образу героїні є декілька ключових арій. Однією з них є арія Лючії «*Regnava nel silenzio*», що звучить у другій сцені першої дії. По-суті — це експозиція образу героїні. Велика арія розпадається на два об'ємних розділи. Перший — це розповідь про примару, другий — про почуття героїні до коханого. Такий розподіл в цілому відповідає формотворчим традиціям подвійної арії, або *la solita forma* — специфічної форми, яка є типовою для сцен з опер італійських композиторів, зокрема Белліні та Доніцетті (термін А. Басеві). Характерною особливістю структури такої сцени є наявність декількох розділів, серед яких — інструментальний вступ, каватина, середня частина, кабалета та фінал. Такі великі арії іноді називають каватинами або кабалетними аріями.

У першій частині арії Лючія розповідає, що біля фонтану вона бачила примару дівчини, яку зарізав її ревнивий коханець. Таким чином, тут у метафоричній формі закладена основа для трагічних подій третього акту. Ця розповідь — відображення історії самої героїні, адже обидві жінки стають жертвами аб'юзивних відносин.

Текст складається з чотирьох строф: в першій описується загальна атмосфера біля фонтану, в другій викладена історія примари, в третій строфі

відбувається безпосередньо дія, а в четвертій сполучається опис оточуючої ситуації з емоційним ефектом від подій, що відбулися. Проте Доніцетті вирішує музичну форму по-своєму, створюючи наскрізну композицію з елементами тричастинності.

Починається арія з невеликого оркестрового вступу в тональності ре мінор, де солююча функція надається тембру гобоя. Це — дві аналогічні між собою фрази (на акордах *t* та *s*), мелодії яких сполучають активну висхідну сексту та реакцію на неї — поступовий низхідний рух. Закінчується вступ зупинкою на акорді домінанти та багатозначущою паузою всього оркестру, що відокремлює цей розділ від подальшого музичного процесу. Сама арія також має однотоковий вступ з арпеджіо кларнета, що становить основу акомпанементу. Фактурні особливості, а також розмір 6/8 виявляють подібність музики до жанрів оповідального характеру.

Перша строфа тексту вміщується в перший музичний куплет. Це — період повторно-продовженої будови з восьми тактів, що розпадається на два речення (4+4) з нормативними кадансами та загальною модуляцією в паралельну тональність (фа мажор). Мелодична лінія вокальної партії виростає з фрази гобоя зі вступу, проте є її пролонгованою версією, перетворюючись на вокальну фразу широкого дихання в традиціях італійського *bel canto*, з типовими розспівами складів та м'якими заокругленими кадансами.

У наступній строфі музика не повторюється, а дія переходить до наступного етапу. Музика повертається до ре мінору на початку нової строфи, хоча композитор не називає тоніки, використовуючи лише нестійкі акорди субдомінанти та домінанти, внаслідок чого цей розділ набуває розвиваючого характеру. Ця повторювана двотактова фраза могла би стати типовим середнім розділом простої форми з наступною репризою. Водночас після чотирьох тактів другої текстової строфи музика несподівано опиняється у фа мажорі. У вокальній партії це супроводжується різким октавним ходом вниз та подальшим тріольним рухом, що доповнюється шквалом колоратури на слова

«Ecco su quel margine, l'ombra mostrarsi a me» (дослівний переклад з італійської, «Тут, на цьому полі, тінь показує мені себе»). Все це вкупі з прискоренням темпу демонструє збуджений стан героїні. Поява примари руйнує спокійний темп оповіді арії, а історія дівчини-привида ніби вторгається в реальну історію Лючії.

Після емоційного вигуку «Ah!» (який супроводжується октавним стрибком вниз) відбувається повторення музичного матеріалу арії, проте у відмінній від експозиційного викладу тональності — фа мажор. Зберігається по суті лише фактура акомпанементу та структура (4+4), а рельєф вокальної партії та гармонічний план змінюються. Цей розділ справедливо інтерпретувати як початок другої строфи, адже тут зберігаються формальні ознаки початкового матеріалу. Другий куплет модулює в тональність ре мінор, домінантою якого він і закінчується. Наступна текстова строфа логічно продовжує лінію гармонічного та мелодичного розвитку. Це супроводжується також прискоренням темпу, повторенням нот, домінантовим органним пунктом та появою хроматичного висхідного руху в вокальній партії, протягом якого накопичується напруга (4 такти).

Розповідь про зникнення примари супроводжується й схвильованим оркестровим рухом. Проте в гармонічному плані це нагнітання призводить до встановлення початкової висоти — «ре», а після домінантового септакорду повертається початковий матеріал, але в мажорі. В структурному плані він не повторюється повністю (тільки перша фраза), після чого відбувається кульмінація. Звучання основної теми в мажорі стає свого роду наслідком присутності примари, яка стала причиною деформації основного музичного матеріалу. Таким чином форма першої частини арії набуває гібридних ознак, адже сполучає елементи різних формотворчих принципів — строфічного та тричастинного. І навіть попри те, що в музиці арії є повторення фраз, її строфічність є умовною. Насправді форма слідує за змістом тексту і саме його зміни керують музичними подіями.

За словами М. Смарта, «музика, хоча й сформована текстом, не нагадує його, здається, що вона є вільною як від словесних, так і від музичних аспектів, ... підкорюючись лише волі Лючії». Дослідник це пов'язує з особистістю героїні: «метафоричний зв'язок між невизначеною формою та невизначеним характером свідчить про те, що Лючія не в змозі розповісти про події так, ніби вони були повністю в минулому, ... вона постійно вставляє себе та свій власний досвід в історію. Іншими словами, Лючія ніби звільняється від тиранії сюжету в “*Regnava nel silenzio*”, взявши під контроль акт оповіді та закарбувавши цей епізод власним голосом» [203, с. 128]. Цікавим в цьому плані видається також припущення М. Смарта, який встановлює зв'язок форми цієї арії з фінальними подіями: «у каватині музика майже рабськи дотримується змін у тексті, так що, хоча в певному сенсі вона передвіщає божевілля Лючії ... навіть там, де формальна свобода означає перемогу емоцій над умовностями в каватині, голос Лючії залишається скутим мовою» [203, с. 128].

Проте навіть не поглиблюючись у соціальний дискурс, як це робить Сمارт у своїй статті, можна побачити очевидні зв'язки між цією арією та сценою божевілля, що проявляються насамперед у характері мелодичної лінії, яка у фіналі буквально пронизана тематичним матеріалом з «*Regnava nel silenzio*». Проте у сцені божевілля ця тема звучить в оркестрі, а в вокальній партії значно трансформується.

Після закінчення першого розділу арії, лунає тривожний оркестровий відіграш та речитативні репліки героїні, що відтіняють звучання наступного, відмінного за характером музичного матеріалу. Зазначимо, що в опері між арією та кабалетою є діалог Лючії з її подругою Алісою, який в концертному варіанті опускається.

Другий розділ арії «*Quando rapito in estasi*» зосереджений безпосередньо на почуттях Лючії. Героїня ділиться з Алісою своїми почуттями до Едгардо. Текст складається з двох куплетів, що відповідає музичним подіям, та повторюється два рази з варійованим музичним матеріалом. Цей розділ арії

має більш жвавий темп та контрастний характер. Форма цього розділу вкладається у двочастинну структуру з квадратними складовими, яка повторюється два рази, нагадуючи двічі повторений куплет та приспів, з однаковим текстом та відмінністю в колоратурах.

«Quando rapito in estasi» починається з невеликого оркестрового вступу, де на тлі арпеджіо арфи виникає легка та невимушена мелодія у флейт та кларнетів у високому регістрі, яким час від часу вторять трелі струнних, нагадуючи скоріше камерне, ніж оркестрове звучання. Це певним чином додає музиці пасторальних відтінків, що у порівнянні з першою темою арії створює відчуття зовсім іншого світу (інфернальне — реальне). Потім та ж тема передається сопрано. Водночас роль оркестру не зводиться до простого акомпанування. Так, у другому реченні, мелодія починається знову у дерев'яних духових і лише у другому такті продовжується у вокальній партії. Це певним чином розширює образ героїні та поєднує його з оточуючим музичним матеріалом.

Мелодія, що утворює основу «куплету» (І розділ), звучить у соль мажорі та має ліричний характер: фрази розспівані, прикрашені мелізмами та хроматичними фігурами, постійними ретарданті, каденції заокруглені, позначені характерними відтяжками, що відповідає умовам арій *bel canto*. Приспів набуває моторного відтінку — темп прискорюється, а рух стає більш жвавим, що дуже нагадує жанрові традиції кабалети: тут присутні широкі стрибки та швидкі віртуозні пасажі, що дозволяє виконавицям проявити свою майстерність. Загалом цей розділ дозволяє сформувати у слухача образ грайливої та закоханої молодой жінки, яка захоплена своїми почуттями. При повторенні мелодика значно перетворюється, додається велика кількість прикрас та фігуртур, що з одного боку безумовно відсилає до традиції арій XVIII століття, які були спрямовані на показ віртуозної майстерності, а з іншого — залишається в рамках образу, не перетворюючи арію на самостійний концертний епізод.

У тональному відношенні тема характеризується визначеністю та стійкістю. На відміну від першого розділу вона повністю зосереджена у соль мажорі та його основних ладових функціях окрім чотирьох тактів зв'язки, що охоплює сферу однойменного мінору та з'являється у тексті, пов'язаному зі модусом страждання — початок другого куплету.

Звертають на себе увагу й мелодичні особливості вокальної партії — наявність характерних для співу *bel canto* колоратур, характерних для традицій оперної музики попереднього століття. За словами М. Черкашиної-Губаренко, феномен опери та її привабливість як жанру має прямі зв'язки з специфічним вокальним тембром. Особливі способи постановки голосу та своєрідна вокальна техніка постійно розвивалася та продовжує вдосконалюватися й зараз, проте непорушним завжди залишається фундаментальний принцип оперного співу, яким було і залишається *bel canto*, або «прекрасний спів»: «через очищене та досконале, пронизане живим хвилюванням, звучання неначе сама людська душа, яка вибралася з кайданів тілесності, отримувала здатність виражати себе, не потребуючи слова, граючи та бешкетуючи, вільно парувати, долаючи земне тяжіння» [118, с. 447].

Водночас, саме за часів творчості Доніцетті та його найближчих сучасників почала зростати напруга між старими та сучасними стилями співу, що в цілому було відображенням боротьби за авторитет між композитором та виконавцями. Оперні автори XIX століття все рідше зверталися до вокальних прикрас, типових для *bel canto*. Водночас в «*Quando rapito in estasi*» використання колоратур є вмотивованим сценічною ситуацією й текстом. З одного боку такі прикраси покликані підкреслити дівочий характер Лючії, яка мріє про щастя з коханим у майбутньому. З іншого боку, цей розділ арії займає положення, близьке до каденції (другий розділ форми), яка характеризується віртуозністю викладу. Це підтверджується й тим, що саме у другому проведенні циклу куплет-приспів кількість фігуратив значно зростає. Мелізми, які використовує композитор у цьому розділі, множинні. Це — трелі, оспівування у поєднанні зі стрибками, гамоподібні прямі пасажі на єдиному

диханні, хроматичні ходи у діапазоні октави, аподжіатури, ачікатури, арпеджіо в широкому діапазоні з залученням високої теситури тощо. Орнаментації супроводжується рубато, підкреслюються за допомогою динамічних вказівок, та водночас стримуються гармонічними рамками.

Розглядаючи інтерпретаційні версії арії «*Regnava nel silenzio*» складно визначити зразковий варіант, адже ця опера вважається одним з показових прикладів опери стиля *bel canto* та має численну кількість прочитань по всьому світу. Її прем'єра відбулася в неаполітанському театрі «Сан-Карло» у 1835 році, а першою виконавицею партії Лючії було італійське сопрано Фанні Таккінарді Персіані (Fanny Tacchinardi Persiani). Голос Персіані описували як солодкий і легкий, надзвичайно рухливий та гнучкий з блискучим верхнім регістром, проте недостатньо сильний, надто м'який та ніжний. Водночас вона могла співати одну і ту ж арію кілька разів поспіль, щоразу з різною каденцією та без зусиль брала високу «фа». Як зазначає Вільям Ашбрук [142] та Клаудіо Веллутіні [208], голос цієї співачки Доніцетті здався холодним, проте він визнав її бездоганну точність інтонації, а партію Лючії композитор писав, орієнтуючись саме на тембр Персіані, давши примадонні багато можливостей для прояву її голосу. На жаль, аудіальних артефактів, які б давали можливість сьогодні оцінити виконання арії «*Regnava nel silenzio*» Персіані, не зберіглося, проте навіть такі згадки дозволяють в цілому скласти творчий портрет виконавиці та уявити очікування композитора. До того ж роль першої інтерпретаторки стала настільки значущою, що їй навіть було дозволено змінити партитури деяких арій, про що вказує дослідник Клаудіо Веллутіні у своїй статті: «її орнаменти створювали додаткову цінність, призначену не лише для збільшити продажі публікацій, а також зміцнити зв'язок між роллю Лючії та її першою інтерпретаторкою» [208, с. 269].

Найбільш значущими виконавицями партії Лючії у XX столітті вважаються Джоан Сазерленд, Марія Каллас та (1956 рік) (DECCA, 1971 рік), Монсеррат Кабальє (1977 рік). Партія Лючії не переставала приваблювати виконавців і пізніше. Серед них — китайське ліричне колоратурне сопрано Ін

Хуан (Huang Ying), яка у 1996 році разом з Лондонським симфонічним оркестром під керівництвом Джеймса Конлона записала «Opera Aria Album» (SONY), куди увійшли арії з опер європейських композиторів XIX століття (Дж. Пуччіні, Дж. Верді, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні) та традиційні китайські пісні. Ці твори дозволили Ін Хуан показати особливості та переваги її оперного співу та обумовили нашу дослідницьку увагу, адже в них виконавиця є інтерпретаторкою не просто музики італійських композиторів, а в цілому реалізує міжкультурну взаємодію на ниві оперного мистецтва, де китайська ідентичність співачки поєднується з європейськими принципами мистецького культурного відтворення. Треба зазначити, що партію Лючії виконувала також інша китайська співачка — Дільбер Юнус (залишилося відео вистави 1997 року в театрі Мальмьо, Швеція). Цей факт також не тільки унаочнює тенденційність подібних міжкультурних взаємодій, а й укріплює статус китайської вокальної школи, базисом якої виступає класичний європейський оперний репертуар.

Ін Хуан (Huang Ying, народилася у 1968 році) — видатне китайське ліричне колоратурне сопрано. Вона закінчила Шанхайську музичну консерваторію (клас Чжоу Сяояня/ Zhou Xiaoyan) та після отримання премії на вокальному конкурсі в Парижі стала популярною в Китаї. Проте світову визнаність їй принесла роль Чіо-Чіо Сан у фільмі Ф. Міттерана «Мадам Баттерфляй» (1995 рік). Після цього Ін Хуан почала брати участь в концертах в Європі та виступила в ролі Нанетти в постановці опери «Фальстаф» у 1996 році (Кельн). У 1999 році співачка дебютувала в США з роллю Софі з опери Масне «Вертер» (Мічиган), а у 2006 році виступила в Метрополітен-опера як Паміна у «Чарівній флейті». Ін Хуан активно співпрацює й з китайськими композиторами — Тан Дуном (опера «Півонієва альтанка»), Го Веньцзіном («Поет Лі Бай»), Чжоу Лонг («Мадам Біла Змія»).

В оперному доробку співачки багато творів В. А. Моцарта — «Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Чарівна флейта», «Так чинять усі», за що видання New York Times висловило думку про те, що її «яскравий тембр» та «гнучкість

фраз» дуже підходять до вокального стилю Моцарта» (Ying Huang). Також Ін Хуан приймала участь у постановках опер «Любовний напій» Г. Доніцетті, «Ріголетто» Дж. Верді, «Кавалер троянди» Р. Штрауса, тому в цілому можна говорити про домінування в її оперному доробку опер романтичної епохи.

Окрім роботи в оперному жанрі співачка виконувала кантатно-ораторіальні твори, наприклад «Месія» Г. Генделя», «Чотири пори року» Й. Гайдна, «Карміну Бурана» К. Орфа, вокальні партії з симфоній Г. Малера та багато інших масштабних вокальних опусів, виступаючи з відомими оркестрами Нью-Йорка, Лондона, Парижу.

Виступи Ін Хуан характеризуються м'яким тембром, технічною досконалістю, багатим музичним стилем, а також яскравою емоційністю, що дозволяє їй отримувати високу оцінку колег, глядачів та засобів масової інформації.

Вокальний стиль Ін Хуан характеризуються м'якістю, технічною досконалістю та яскравою емоційністю (що, доречі, неймовірно точно співпадає зі стилем першої виконавиці партії Лючії). Її інтерпретація «*Regnava nel silenzio*» представляє раціональну, досконалу вокалізацію, що відображає стиль оперної мови відповідної історичної доби. Звуковедення рівне по діапазону, відсутні й форсування або артикуляційні неточності. У першому розділі арії Ін Хуан демонструє досконале, стабільне на всіх ділянках діапазону легато, а ноти у високій позиції характеризуються світлим забарвленням. Вона точно дотримується нотного тексту, не порушуючи оригінальність композиторського задуму.

У кабалеті треба відзначити швидкість і гнучкість звукової подачі Ін Хуан, легкість та невимушеність співу. Водночас, виконавиця відходить від оригінального тексту в інтерпретації колоратур, заповнюючи стрибки додатковими прохідними нотами, додаючи допоміжні оспівування, або навіть не точно інтерпретуючи тривалості. У другому куплеті Ін Хуан вдається до імпровізації колоратур ще активніше, водночас її варіант дуже нагадує версію Джоан Сазерленд та є відмінним, скажімо, від версії Каллас чи Кабальє

(остання виконує ще й віртуозну каденцію). Водночас треба зазначити стильову відповідність та високу технічну майстерність китайської співачки, її взаємодію з оркестровою партією, а також увагу до форми твору, яка, виходячи з нашого аналізу, є прямим музичним віддзеркаленням драматичних подій опери.

Отже, вивчення арії «*Regnava nel silenzio*» з опери Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» дозволило виявити особливості образно-емоційної складової твору, а також формотворчі, стилістичні й виконавські компоненти, які є важливими у побудові виконавської інтерпретації. Аналіз арії з точки зору історії та традицій її виконання в контексті епохи дає можливість скласти образ твору в сумі всіх вихідних параметрів, що є базисом для всіх інтерпретаційних версій. Виходячи з цього, виконання китайського сопрано Ін Хуан можна охарактеризувати як стилістично відповідне, що з одного боку підкреслює основні грані образу героїні опери, а з іншого — демонструє традиційний варіант прочитання музичного тексту твору та наслідування виконавських моделей європейської генези, проявляючись у характері вокалізації, імпровізації колоратур тощо. Використання європейського широковідомого репертуару дозволяє китайським співакам продемонструвати свої навички та заявити про високий рівень майстерності представників китайської вокальної школи як важливої складової сучасної світової оперної культури.

3.1.2. Каватина Родриго з опери Г. Доніцетті «Піа де Толомей» у виконанні Лі Сицзі⁷

Каватина Родриго з опери Г. Доніцетті «Піа де Толомей» «*Pia de' Tolomei*» займає особливе місце в загальній драматургічній конструкції твору, оскільки її поява зумовлена не стільки внутрішньою логікою розвитку сценічної дії, скільки зовнішніми обставинами створення

⁷ http://bilibili.com/video/BV1z54y1n7Pr/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

опери. Введення персонажа Родриго (брата головної героїні) було результатом компромісу між авторським задумом композитора та вимогами театральної практики, зокрема необхідністю забезпечити сольний номер для контральто, залученого до постановки. Унаслідок цього каватина Родриго від самого початку набула статусу структурно автономного номера, лише умовно інтегрованого в драматургічну тканину опери.

Формально номер визначається як *scena e cavatina*, однак за своїм функціональним навантаженням він істотно відрізняється від типових вихідних арій персонажів у серйозній італійській опері першої половини XIX століття. Каватина Родриго не виконує експозиційної функції у строгому сенсі й не спрямована на активне просування драматичної дії. Навпаки, вона зупиняє розвиток подієвого ланцюга та переносить центр ваги у сферу внутрішнього переживання другорядного персонажа. Саме ця зосередженість на психологічному стані, а не на сюжетному русі надає номеру рис ліричного монологу, близького за своєю природою до камерної вокальної сцени.

Водночас оцінка ролі Родриго як другорядного персонажа потребує суттєвого уточнення, оскільки його функція в драматургії опери не зводиться до епізодичної присутності. Саме дії навколо персонажа Родриго стають пусковим механізмом фінальної катастрофи. Це — допомога сестри при втечі з ув'язнення, спричинення її арешту, а отже — і трагічного фіналу. Крім того, постать Родриго відіграє вирішальну роль у трансформації позиції Нелло, який, усвідомивши істинну особу уявного «коханця» Пії, був вражений її шляхетністю, відкриває правду її чоловікові Гіно, однак це прозріння виявляється запізнлим. Таким чином, Родриго постає як ключова ланка причинно-наслідкового ланцюга, що визначає драматичну розв'язку опери.

Разом з тим драматургічна значущість персонажа не корелює безпосередньо з його музичною характеристикою. Музична мова Родриго, зокрема у каватині, не формує активного драматургічного імпульсу й не позначає поворотних моментів дії. Навпаки, вона тяжіє до лірично-рефлексивної моделі, зосередженої на внутрішньому переживанні. У цьому

полягає специфіка вторинності образу Родриго. Його музична репрезентація не впливає на динаміку драматичного розвитку, а існує поруч із ним, у режимі емоційного коментаря. Саме таке розходження між сюжетною необхідністю персонажа та автономністю його музичного висловлювання зумовлює подальшу інтерпретаційну долю каватини Родриго, зокрема її схильність до позасценічного, концертного існування.

Драматургічний контекст каватини — це тюремна сцена, що має важливе семантичне значення. Простір ув'язнення, поданий уже в речитативі, формує статичну ситуацію, в якій відсутня зовнішня дія. У такому середовищі музичний розвиток не може спиратися на сценічну динаміку чи взаємодію персонажів, реалізуючись через інтерналізовану драматургію. Каватина Родриго функціонує саме в цьому форматі, розгортаючись у послідовному заглибленні в афективний стан героя, для якого фізичне ув'язнення стає метафорою внутрішнього конфлікту.

Музична мова каватини підпорядкована логіці сольних номерів *bel canto*, однак без демонстративної віртуозності. Вокальна лінія тяжіє до протяжної кантিলени, розгортаючись в помірному темпі та спираючись на принцип безперервного *legato*, що допомагає у формуванні внутрішньо напруженого музичного простору. Фрази мають тенденцію до подовження, їхні кадансові завершення не акцентують рішучості чи героїчного імпульсу, а навпаки, підкреслюють стан стриманої скорботи та пригніченого роздуму.

Важливою особливістю каватини є відсутність чітко окресленої кульмінації героїчного типу. У самій каватині домінує елегійність. Така інтонаційна стриманість посилює враження драматургічної ізольованості номера та підтверджує його функцію як емоційного відступу від основного конфлікту опери.

Особливу увагу привертає і той факт, що партія Родриго написана для меццо-сопрано або контральто й належить до типу брючних ролей (*en travesti*). Такий вокально-сценічний вибір підсилює ефект дистанціювання персонажа від традиційного героїчного архетипу. Темброва природа низького жіночого

голосу сприяє формуванню м'якого, затемненого звучання, яке органічно поєднується з інтонаційною стриманістю каватини та її рефлексивним характером. У результаті образ Родриго набуває лірично-медитативної забарвленості, що ще більше підкреслює камерний потенціал цього номера.

У дослідницькій літературі неодноразово підкреслювалося, що саме ця сцена стала об'єктом частих купюр у подальших сценічних версіях опери. Подібна практика свідчить про сприйняття каватини як елемента, що не є критично необхідним для розвитку драматичної інтриги, але водночас володіє значною художньою автономією.

Важливо також уточнити внутрішню формальну організацію номера Родриго, яка відповідає усталеній для італійської опери першої половини XIX століття моделі *scena e cavatina*. Ця модель передбачає послідовне розгортання драматургічного висловлювання від декламаційного речитативу до завершеного аріозного номера, причому сама каватина, як правило, має двочастинну будову. У випадку сцени Родриго після речитативу «*In questa de' viventi orrida tomba*» каватина розгортається у двох контрастних розділах, які виконують різні функції в межах одного монологу.

Перший розділ каватини тяжіє до лірично-рефлексивного типу висловлювання: він спирається на протяжну кантилену, помірний темп і легатність. Другий розділ, навпаки, активізує рух і емоційний імпульс: з'являється більша ритмічна енергія, посилюється артикуляційна чіткість, а вокальна лінія набуває більш дієвого характеру. Така двочастинність не означає переходу до повноцінної кабалети у традиційному сенсі, однак відтворює принцип внутрішнього контрасту, типовий для каватин Доніцетті цього періоду. Проте навіть у більш активному другому розділі каватини Родриго не стає рушієм сценічного розвитку: музична активізація залишається в межах емоційної реакції персонажа, не виходячи на рівень події.

Переходячи до аналізу інтерпретації каватини, звернемося до постаті співачки, яка її виконує. Лі Сицзі (李思琦)⁸ є однією з репрезентативних постатей сучасної китайської академічної вокальної школи, що поєднує виконавську та педагогічну діяльність у сфері європейського оперного мистецтва. Китайська співачка (меццо-сопрано) здобула ступінь доктора вокального виконавства Центральної консерваторії музики (Пекін), у якій нині працює викладачкою кафедри вокальної музики, залучаючись до формування нового покоління академічних співаків у Китаї. Її професійний статус підтверджений також перемогою у 12-му Національному конкурсі вокального виконавства «Золотий колокол» у номінації *bel canto*, що традиційно розглядається як одна з найпрестижніших платформ оцінювання рівня академічного співу в КНР.

Вагомим чинником становлення виконавської ідентичності Лі Сицзі став її італійський освітньо-професійний досвід. Вона є першою китайською студенткою, яка була прийнята та завершила навчання з відзнакою в Королівській консерваторії Парми (*Conservatorio di Musica «Arrigo Boito» di Parma*) — одному з авторитетних осередків формування традицій *bel canto*. У 2014 році співачка вступила до цього навчального закладу, отримавши найвищий конкурсний бал за спеціальністю, що свідчить про її високий рівень вокально-технічної та музично-стилістичної підготовки. У тому ж році Лі Сицзі стала фіналісткою професійних прослуховувань у театрі «Ла Скала» в Мілані, що є показовим маркером відповідності її виконавського рівня міжнародним стандартам оперного мистецтва.

До повернення в Китай співачка здійснювала активну сценічну діяльність в Італії, зокрема працювала солісткою Болонської опери, що дало їй змогу безпосередньо інтегруватися в європейську театральну-оперну

⁸ Лі Сицзі (李思琦) — китайська меццо-сопрано, викладачка кафедри вокалу й опери Центральної консерваторії музики в Пекіні, членкиня Китайської асоціації музикантів і лауреатка золотої премії XII конкурсу *China Golden Bell Award* у номінації *bel canto*. Вона навчалася в Італії, закінчивши Консерваторію Арріго Бойто в Пармі з найвищими результатами, а згодом стала першою меццо-сопрано в історії Центральної консерваторії музики та здобула докторський ступінь із вокального мистецтва.

систему. Поєднання ґрунтовної китайської академічної підготовки, повноцінного навчання в італійській консерваторській традиції та практичного досвіду роботи в провідних оперних інституціях Європи формує специфічний тип виконавської моделі Лі Сицзі. Ця модель ґрунтується на глибокому засвоєнні принципів *bel canto* та їх свідомому застосуванні в сучасному кроскультурному контексті, що є особливо показовим у її інтерпретаціях оперних арій італійського репертуару в концертному форматі.

Інтерпретація каватини Родриго «*In questa de' viventi orrida tomba*» у виконанні Лі Сицзі демонструє зразкову відповідність нормам белькантової виконавської традиції в умовах камерно-концертного побутування. Однією з ключових характеристик цього виконання є його камерний характер, зумовлений як умовами подання, так і свідомою інтерпретаційною стратегією виконавиці. Відсутність театральної дії, декорацій та костюмованого сценічного образу принципово змінює семантичне поле каватини. З огляду на те, що партія Родриго належить до типу брючних ролей, сценічне виконання за участю жінки в чоловічому образі зазвичай формує додатковий пласт театральної умовності. У концертному ж варіанті Лі Сицзі постає у власному жіночому сценічному образі, що фактично знімає гендерно-рольовий код персонажа і переводить сприйняття каватини в інший семантичний вимір.

За таких умов образ Родриго перестає сприйматися як конкретний драматичний персонаж і трансформується в узагальнений ліричний суб'єкт, носія афективного стану. Це спричиняє переорієнтацію уваги слухача з театральної репрезентації на власне вокальне висловлювання. Усі позавокальні елементи — міміка, жестикуляція, сценічна дія — набувають вторинного характеру і сприймаються як нейтральний супровід музичного процесу. Таким чином, інтерпретація Лі Сицзі актуалізує внутрішню, інтерналізовану драматургію каватини, притаманну її музичній природі.

З вокально-технічного погляду виконання засвідчує високий рівень професійної підготовки співачки. Лі Сицзі демонструє стабільне володіння опорою дихання, що забезпечує цілісність протяжних фраз і безперервність

legato. Кантилена розгортається рівно, без надмірних динамічних зламів, із чітким контролем тембрової однорідності в межах регістрів. Особливу увагу привертає збалансованість звуковедення: голос не перевантажений ані форсуванням, ані надмірною м'якістю, що відповідає естетиці стриманого, внутрішньо зосередженого *bel canto*.

У межах двочастинної структури каватини співачка послідовно розмежовує лірично-рефлексивний і більш активний розділи. Навіть у більш рухливих фрагментах зберігається інтонаційна стриманість, а емоційна активізація реалізується переважно через артикуляційну чіткість і внутрішню напругу фрази без надмірного тембрового тиску.

Окремої уваги в інтерпретації каватини Родриго у виконанні Лі Сицзі заслуговує фортепіанний супровід, який принципово змінює характер музично-драматургічного висловлювання. За відсутності оркестрової палітри з її тембровими контрастами, колористичними акцентами та масивними динамічними опорами, каватина набуває рис камерного вокального твору романсового типу. Фортепіано в цьому контексті виконує не функцію драматургічного партнера, а радше роль нейтрального гармонічного та ритмічного каркасу, який підтримує вокальну лінію, не вступаючи з нею в конфлікт або діалогічне протистояння.

У такому форматі центр музичного висловлювання остаточно зміщується до голосу, який стає єдиним повноцінним носієм драматургії та емоційного напруження. Фортепіанний супровід підкреслює лінеарність мелодичного розвитку, сприяє зосередженню уваги на кантилені та дихальній логіці фразування, а також посилює інтимний характер звучання.

Загалом інтерпретація каватини Родриго у виконанні Лі Сицзі може бути охарактеризована як стилістично виважена, технічно бездоганна й концептуально послідовна. Вона не прагне до ефектної індивідуалізації за рахунок порушення жанрових норм, а, навпаки, демонструє глибоке засвоєння принципів *bel canto* та їх адекватне застосування в концертному форматі.

3.1.3. Виконавські інтерпретації Дільбер Юнус: «*Son vergin vezzosa in vesta di sposa*»⁹ з опери «Пуритани» В. Белліні та «*Una voce poco fa*»¹⁰ з «Севільського цирульника» Дж. Россіні

Арія-полонез Ельвіри «*Son vergin vezzosa in vesta di sposa*» з опери Вінченцо Белліні «Пуритани» становить один із показових зразків пізнього *bel canto*, у якому синтезуються вокальна віртуозність, лірична експресія та витончена формальна організація. Цей номер відкриває сценічний образ головної героїні в першому акті та виконує функцію арії-виходу (*aria di sortita*), фіксуючи її початковий психологічний стан до-драматичної рівноваги, ще не зруйнованої подальшими конфліктами й травматичними переживаннями. У драматургічній логіці опери арія-полонез виконує роль своєрідної ідеалізованої експозиції, що згодом вступає в різкий контраст із сценами божевілля Ельвіри.

Опера «Пуритани» загалом належить до найбільш складних творів італійського оперного репертуару XIX століття, що зумовлено її цілеспрямованою орієнтацією на конкретних співаків-віртуозів. Белліні створював партитуру з урахуванням унікальних вокальних можливостей так званого «пуританського квартету», завдяки чому вокальні партії відзначаються екстремальною теситурною напругою, протяжністю кантилени, високими регістровими вимогами та складною колоратурною технікою. Партія Ельвіри в цьому контексті репрезентує кульмінацію белькантової сопранової традиції, поєднуючи ліричну м'якість звучання з технічною віртуозністю.

Формальна структура арії-полонезу є чітко організованою та підпорядкованою принципам симетрії й варіаційного повтору. Її основу становить тричастинна логіка з внутрішніми повторами (куплетна форма), що характерно для белькантових арій моторного типу. Початковий розділ (А) презентує головний тематичний матеріал, заснований на плавній кантилені,

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=NcPwMyOEGpo>

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=PSaaTeSWmuQ&list=RDPSaaTeSWmuQ&start_radio=1,

регулярній метричній пульсації полонезу та прозорій гармонічній мові. Повтор цього розділу не є механічним, а супроводжується тонкими варіантами орнаменталізації, що надає музиці відчуття внутрішнього руху за збереження загального характеру.

Середній розділ (В) виконує функцію помірної контрастності: тут посилюється ритмічна активність, ускладнюється фактура, з'являються більш розгорнуті колоратурні пасажі. Водночас цей контраст не має драматургічного характеру у вердіївському сенсі, а залишається в межах єдиного емоційного стану піднесеної радості та передшлюбного захоплення.

Повернення до матеріалу А виконує функцію репризи, яка відновлює первісний тематичний і афективний баланс, водночас готуючи слухача до фінального віртуозного завершення. Арія завершується розгорнутою кодою з поступовим прискоренням темпу, що є типовим прийомом пізнього *bel canto*. Ця кода не лише демонструє технічну вправність співачки, але й виконує важливу драматургічну функцію, адже фіксує кульмінацію радості та світлого екстазу героїні.

З позицій музичної мови арія-полонез вирізняється домінуванням мелодичного начала, що є характерною рисою стилю Белліні. Мелодія розгортається у вигляді довгих легатних фраз. Колоратура інтегрована в кантиленну тканину та не протиставляється їй, а функціонує як засіб орнаментального підсилення емоційного стану. Оркестровий супровід зберігає підпорядковану роль щодо вокальної лінії, створюючи світлий, урочистий звуковий простір.

Інтерпретаційна реалізація цього номера у виконанні Дільбер Юнус¹¹ дозволяє простежити, яким чином закладені в музичному тексті принципи *bel canto* трансформуються у концертному звучанні та набувають індивідуальності. Проаналізоване виконання арії-полонезу Ельвіри «Son

¹¹ Дільбер Юнус — китайська співачка уйгурського походження, лірико-колоратурне сопрано, народилася у 1972 році в Кашгарі; професійну освіту здобула в Центральній консерваторії музики в Пекіні, після чого її кар'єра розгорнулася в європейському оперному просторі. Вона була пов'язана з Фінською національною оперою, Malmö Opera та іншими європейськими сценами, здобувши репутацію однієї з найяскравіших представниць китайського академічного вокалу у сфері *bel canto*.

vergin vezzosa in vesta di sposa» репрезентує поєднання концертного формату та студійного аудіозапису, здійсненого у межах проєкту звукозаписної компанії Naxos of America, до якого увійшов цикл колоратурних арій у виконанні Дільбер Юнус у супроводі Естонського національного оперного оркестру. Такий формат фіксації зумовлює специфічні інтерпретаційні умови, що можуть бути узагальнені як акустична точність, темброва врівноваженість і структурна прозорість вокальної лінії.

Уже на рівні первинного звукового враження привертає увагу виняткова легкість вокальної емісії, що зумовлює прозорість тембру та відсутність будь-яких ознак форсування. Голос співачки звучить світло, дзвінко й акустично сфокусовано, з чітко окресленим верхнім регістром, який зберігає стабільність упродовж усього номеру. Принципово важливою рисою даного виконання є висока ритмічна дисципліна. Дільбер Юнус надзвичайно точно дотримується метроритмічної організації арії-полонезу, не вдаючись до довільних темпових відхилень чи штучних прискорень, які могли б порушити танцювальну основу жанру. Темп зберігає сталість, а внутрішній пульс чіткість і рівновагу.

Виконавський стиль Дільбер Юнус сформувався в межах сучасної академічної парадигми *bel canto* та репрезентує модель інтерпретації, що поєднує високий рівень технічного стандарту з індивідуалізованим темброво-інтонаційним мисленням. Її вокальна манера ґрунтується на чіткому дотриманні базових принципів італійської белькантової школи — стабільному диханні, безперервному легато, вирівняним регістровим переходам та контролі вокальної подачі у верхній теситурі. При цьому інтерпретаційна стратегія співачки демонструє свідому дистанцію від веристської експресії та афективної гіперболізації, що дозволяє зберігати стилістичну відповідність репертуару першої половини XIX століття.

Характерною ознакою виконавського мислення Дільбер Юнус є домінування лінеарного принципу організації музичного часу, за якого мелодична лінія сприймається як основний носій художнього змісту. Фразування вибудовується відповідно до внутрішньої логіки кантилени, з

чітким розмежуванням фразових опор і кадансових пунктів, без порушення тембрової однорідності. У цьому контексті кожна фраза є логічним елементом цілісної формальної архітектоники, що є принципово важливим для стилю Белліні та загалом для естетики *bel canto*.

Колоратурна техніка співачки вирізняється високим ступенем інтонаційної стабільності та ритмічної точності. Пасажі не набувають самодостатнього демонстративного характеру, а органічно інтегруються в кантиленну тканину, виконуючи функцію орнаментального розвитку тематичного матеріалу. Особливо показовою є здатність Дільбер Юнус зберігати чіткість артикуляції та темброву рівновагу в умовах прискореного темпу, що свідчить про високий рівень вокальної підготовки.

Важливим аспектом виконавського стилю співачки є обмежене використання позавокальних засобів виразності, спрямованість на внутрішню логіку музичного розвитку, а не на зовнішню драматизацію. Камернізація оперного висловлювання сприяє посиленню її структурної прозорості та інтонаційної дисципліни.

У цілому інтерпретація арії «*Son vergin vezzosa in vesta di sposa*» у виконанні Дільбер Юнус може бути охарактеризована як технічно бездоганна, стилістично коректна та концептуально вивірена. Вона демонструє повне володіння вокальними засобами, необхідними для колоратурного сопрано, — легкість звуковидобування, ритмічну точність, кантиленну пластичність і орнаментальну чистоту. Такий тип виконання підтверджує високий рівень сучасної белькантової виконавської культури та засвідчує здатність неєвропейських виконавців інтерпретувати класичний оперний репертуар у повній відповідності до його стилістичних і естетичних засад.

Каватина Розіни «*Una voce poco fa*» з опери «Севільський цирюльник» Дж. Россіні є одним із найбільш показових зразків композиторського *bel canto*. Тут вокальна партія є носієм мелодичної краси та головним інструментом театральної характеристики персонажа. Уже в межах однієї арії композитор вибудовує багатошаровий психологічний портрет героїні, поєднуючи

зовнішню граційність із прихованою внутрішньою енергією, лукавством та вольовою наполегливістю.

Структурно арія тяжіє до типу рондо-каватини з контрастним зіставленням кантиленного та рухливого віртуозного начал. Однак головна драматургічна логіка твору полягає не стільки у формальному чергуванні розділів, скільки у поступовому розкритті справжнього характеру Розіни через трансформацію вокальної інтонації. Якщо початковий кантиленний епізод ще зберігає риси м'якої ліричності, то вже всередині першої теми відчувається прихована внутрішня імпульсивність через короткі акцентні вигуки, несподівані динамічні переломи, рухливість фразування. Особливого значення у цій арії набуває сама природа вокальної партії, пластичної з численними колоратурами. Віртуозні пасажі, форшлаги, групето, стрімкі висхідні рухи та трелі передають зміну емоційних станів героїні — від мрійливої закоханості до блискавичної рішучості. У цьому сенсі колоратура у Россіні стає своєрідним еквівалентом психологічної характеристики.

Тому вокальна лінія Розіни вимагає від виконавиці надзвичайної технічної мобільності: гнучкого легато, точності інтонації у швидкому темпі, здатності до миттєвих регістрових переходів та бездоганного володіння диханням. Особливо складними є фрагменти з дрібною колоратурною технікою, де голос має зберігати легкість, прозорість і водночас чіткість артикуляції. Партія побудована таким чином, що будь-яка технічна нестабільність одразу руйнує характер героїні: надмірно «важке» звучання позбавляє Розіну її граційності, а недостатня опора звуку — внутрішньої енергії та темпераменту. Водночас Россіні постійно балансує між кантиленністю та майже інструментальною моторикою голосу у швидких епізодах. Це особливо помітно у фінальній кабалеті, де стрімкі пасажі, секвенційні побудови та блискучі каденційні формули створюють ефект емоційного піднесення й театральної перемоги героїні.

Для виконавської традиції «Una voce raso fa» характерною є також варіативність каденцій та прикрас. Історично ця арія належить до тих творів,

де виконавиця отримує можливість творчої свободи у межах стилю *bel canto*. Саме тому різні інтерпретації можуть суттєво відрізнятися за ступенем орнаменталізації, темповою динамікою та характером вокальної експресії.

У двох виконаннях каватини Розіни «Una voce poco fa» Дільбер Юнус¹² — оркестровому 2004 року та з фортепіано 2019 — помітною стає не лише різниця між оркестровим і фортепіанним супроводом, але й еволюція самої вокальної концепції образу. Зміна акустичного простору, типу дихання фрази, ступеня сценічної свободи та характеру вокального звуковедення суттєво трансформують драматургію арії.

В оркестровому виконанні 2004 року домінує зовнішня театральність і російськвська енергія комічної опери. Уже вступ демонструє активніший темп: співачка вибудовує фразу через чіткий метроритмічний пульс, опираючись на оркестрову моторність. Голос функціонує майже як частина великого ансамблевого механізму. Колоратурні пасажі інтегруються у загальний рух фактури, а вокальна лінія набуває інструментальної пружності. Особливо це відчутно у швидких секвенційних побудовах, де Дільбер Юнус використовує максимально компактну вокальну позицію та дрібне артикуляційне членування, уникаючи надмірного легато.

Тембр у цьому виконанні яскравіший, з більшою концентрацією металевих домішок у верхньому регістрі. Високі ноти мають блискучий характер, що пов'язано з необхідністю прорізати густішу оркестрову тканину. Через це кантиленні епізоди звучать не стільки інтимно, скільки демонстративно граційно. Тут Розіна ніби постійно перебуває у просторі сценічної гри. Навіть ремарка *p* у Дільбер Юнус не втрачає внутрішнього тонуного напруження: звук залишається зібраним, з чіткою опорою на дихання та активною резонаторною позицією.

Показовим є і трактування колоратури. В оркестровій версії вона більш театральна — стрімкі пасажі, форшлаги, морденти та трелі стають

¹² https://www.youtube.com/watch?v=PSaaTeSWmuQ&list=RDPSaaTeSWmuQ&start_radio=1
https://www.youtube.com/watch?v=GuKmnYREAFk&list=RDGuKmnYREAFk&start_radio=1

продовженням міміки й характеру персонажа. Співачка акцентує швидкі вокальні фігури не лише динамікою, а й артикуляційно. Окремі ноти отримують легкі акценти, що створює ефект дотепності та внутрішньої темпераментності. У кабалеті це особливо відчутно, адже вокальна лінія ніби «грає» з оркестром, вступаючи у постійний діалог із дерев'яними духовими та струнною моторикою.

Фортепіанне виконання 2019 року принципово змінює акустичну перспективу арії. Тут зникає оркестрова театральна багаточаровість, натомість голос опиняється у значно оголеному просторі, де будь-яка деталь вокальної техніки стає максимально чутною. Саме тому у цьому варіанті Дільбер Юнус переходить до тоншого нюансування звуку: з'являється більше *mezza voce*, мікродинаміки, плавних динамічних градацій усередині фрази. Кантілена у фортепіанному супроводі звучить значно інтимніше. Фразування стає довшим, дихання — менш імпульсивним, а легато — більш зв'язним і пластичним. Якщо в оркестровому варіанті Розіна одразу демонструє темперамент, то тут перша частина арії набуває рис внутрішнього монологу. Особливо помітно це у веденні середнього регістру: співачка використовує м'якший тембровий контур, зменшуючи металевість звуку та наближаючи вокальну манеру до камерного *bel canto*.

Змінюється і сама природа колоратурної техніки. У фортепіанній версії пасажі виконуються менш «ударно», зате більш філігранно. Дільбер Юнус детальніше моделює внутрішню динаміку пасажу, вирівнює регістрові переходи та акцентує не зовнішній блиск, а лінійність вокального руху. Завдяки цьому колоратура починає сприйматися не як комедійний ефект, а як продовження психологічного стану героїні. З'являється більша увага до інтонаційної мікропластики, а саме — дрібних *ritardando*, *rubato*, затримок перед верхніми нотами, легких агогічних відхилень.

Важливою є і різниця у трактуванні верхнього регістру. В оркестровому виконанні верхні звуки мають відкритий, блискучий характер із тенденцією до максимальної звукової експансії. У фортепіанному — верхній регістр звучить

делікатніше, із меншою форсованістю, але з більшою тембровою диференціацією. Завдяки цьому образ Розіни перестає бути суто комедійним і набуває рис інтелектуальної жіночої гри, де кокетство поєднується з внутрішнім самоконтролем.

Суттєво змінюється і драматургія фінальної кабалети. В оркестровому варіанті вона тяжіє до ефекту сценічного тріумфу — швидкий темп, яскраві динамічні кульмінації, демонстративна віртуозність створюють майже феєричний ефект. У виконанні з фортепіано фінал стає менш буфонадним, натомість більш вокально-віртуозним у суто *bel canto*-сенсі: увага переноситься з театрального ефекту на красу вокальної лінії, точність колоратурного рисунку та гнучкість голосового апарату.

3.2. Вокально-стилістичні особливості інтерпретації арій Джузеппе Верді китайськими співаками

Творчість Джузеппе Верді посідає особливе місце у виконавській практиці китайських оперних співаків, функціонуючи не лише як складова класичного оперного канону, але й як важливий інструмент професійної самоідентифікації китайських співаків у глобальному просторі академічного музичного мистецтва. Звернення до вердіївського репертуару китайських виконавців зумовлене комплексом історичних, стилістичних і педагогічних чинників, серед яких провідну роль відіграє універсальність вердіївської вокальної мови, її емоційна насиченість та водночас структурна чіткість, що робить ці твори надзвичайно придатними для інтерпретаційного освоєння в межах іншої культурної традиції.

Важливим є й те, що вердіївський репертуар в інтерпретації китайських співаків також часто постає не в повноцінному театральному контексті, а у форматі концертного або камерного виконання. Для китайських виконавців це відкриває можливість зосередитися на вокально-стилістичних параметрах. Разом із тим звернення до Верді вимагає від виконавця особливої міри стилістичної відповідальності. Вердіївська арія, навіть у концертному

форматі, не допускає надмірної вокальної нейтралізації або редукції драматургічного потенціалу. Вона вимагає внутрішнього напруження, яке не завжди може бути компенсоване зовнішніми сценічними засобами.

Огляд арій з опер Дж. Верді у виконанні китайських співаків дозволяє виявити певні закономірності репертуарного відбору та інтерпретаційної стратегії, які свідчать про специфічний спосіб інтеграції вердіївської спадщини в сучасну виконавську практику китайських оперних співаків. Передусім привертає увагу домінування ліричних і лірично-драматичних жіночих образів, що репрезентують внутрішній, рефлексивний тип драматургії, де жіночі арії апелюють до внутрішнього морально-психологічного переживання, що реалізується через кантиленну протяжність, темброву стриманість і тонко диференційовану динаміку. Розглянемо деякі приклади.

3.2.1. Арія Аїди «*Ritorna vincitor!*» у виконанні Хе Хуей

Китайська співачка Хе Хуей (народилася у 1972 році) завоювала любов публіки та визнання колег завдяки своїм сильним, зворушливим виконанням «особливо творів композиторів Джакомо Пуччіні та Джузеппе Верді» [174]. Творчість цієї співачки нероздільно пов'язана з Китаєм. Пітер Гелб, генеральний менеджер зазначає, що Хе Хуей «є частиною нового покоління оперних співачок із Китаю» [193]. Початок оперного шляху Хе Хуей пов'язаний з Китаєм. Вона виросла у місті Анькань на півдні провінції Шеньсі та закінчила Сіаньську музичну консерваторію за спеціалізацією «західний оперний вокал». Після отримання ступеня бакалавра у 1994 році Хе Хуей залишилася викладати спів у консерваторії, а наступного року вона дебютувала в Шанхаї з партією Дорабелли в опері «*Così fan tutte*» Моцарта.

За словами Кеннет Плетчер, «прорив Хе Хуей на міжнародній арені відбувся у 2000 році, коли вона посіла друге місце на конкурсі вокалістів Operalia (заснований відомим тенором Пласідо Домінго), який проходив того року в Лос-Анджелесі» [6]. Результатом цієї події став спільний концерт у

Шанхаї Хе Хуей та Домінго, її виконання партії Аїди в опері Лос-Анджелесу, а також спів партії Ліу в опері Пуччіні «Турандот» у Вашингтоні. Пізніше співачка дебютувала з Аїдою у Метрополітен-опера в Нью-Йорку (2010) та Ліричній опері Чикаго (2012), отримавши схвальні відгуки критиків насамперед завдяки своїм потужним, але чутливим і зворушливим зображенням трагічного персонажа Аїди. Можемо зробити висновок про наявність у співачки так званого «вердієвського сопрано», адже саме означену партію часто наводять як приклад для демонстрації цього типу голосу.

Європейське визнання розпочалося з виграшу Хе Хуей вокального конкурсу Верді в Буссето (Італія), та виконання головної партії в «Тосці» Пуччіні у Пармі. Після цього талант Хе Хуей був визнаний і високо оцінений не тільки в Америці, а й у Європі, внаслідок чого співачку стали запрошувати виступати в оперних театрах по всій Європі. Серед відомих європейських оперних дебютів Хе Хуей — виступи у Віденській державній опері (2004), Ла Скала в Мілані (2006) і Королівському оперному театрі (Ковент-Гарден) у Лондоні (2010).

Видання «Times» називає голос Хе Хуей відірваним від національного середовища та культури, адже вона 19 років провела у Вероні (Італія), що вплинуло на її виконавський стиль. І незважаючи на те, що азіатські виконавці характеризуються більш легкими голосами, голос Хе Хуей відмінно вписується до інтерпретацій навіть важких оперних партій італійських композиторів кінця XIX століття. На це вплинуло значним чином її перебування в Італії та прекрасне володіння італійською мовою.

Хе Хуей є представницею китайської вокальної школи, яка на даний момент ще знаходиться в стадії становлення. І навіть попри те, що Китай є батьківщиною великої кількості оперних співаків зі світовим ім'ям, традиції китайської оперної школи нерозривно пов'язані з Європою. Безпосередніми вчителями Хе Хуей були китайські співаки — бас Чжоу Цзянпін (Zhou Jiangpin), тенор Ван Чжень (Wang Zhen). Вона відвідувала майстер-класи Жао Юйджан (Rao Yuijan). Після 2000х років співачка продовжувала займатися з

маестро Крістіни Орсолато, маестро Алессандро Вітелліо та іншими співаками з різних театрів. «Подвійний культурний код» творчості Хе Хуей, вочевидь і зумовив її успіх на міжнародній оперній сцені.

Попри свій шалений успіх за кордоном (особливо в Європі), Хе Хуей повернулася до Китаю та залишилася викладати у консерваторії в Сіані. Вона продовжує свою виконавську діяльність як у театрах Китаю, так і виступає за запрошеннями закордонних театрів. Окрім оперних виступів Хе Хуей активно співпрацює з оркестрами та ансамблями як концертна виконавиця. На її власну думку, це прекрасна можливість показати власну індивідуальність та її різні сторони.

Арія Аїди «*Ritorna vincitor!*» у виконанні Хе Хуей¹³ з першої дії однойменної опери Джузеппе Верді посідає центральне місце в драматургічній архітектоніці твору та репрезентує зрілий тип вердіївської вокально-психологічної сцени, у якій музична форма безпосередньо впливає з внутрішньої логіки переживань героїні. Обраний номер — це розгорнутий монолог, що концентрує в собі етичний та емоційний конфлікт Аїди, розкриваючи його через динаміку музичного розвитку та складну взаємодію вокальної й оркестрової партій.

Смисловим центром арії є внутрішнє роздвоєння Аїди, зумовлене поєднанням протилежних імпульсів, зокрема любові до Радамеса та глибинної прив'язаності до батьківщини й батька. Вокальна інтонація першого вигуку «*Ritorna vincitor!*» несе в собі семантичну двозначність, що втілюється у музичній мові через напружену гармонію. Верді послідовно використовує нестійкі гармонічні опори та контрастні інтонації, завдяки чому музичний текст від самого початку позначений внутрішньою напругою.

Формально арія вибудовується як наскрізна сцена зі зміною емоційних станів, у якій окремі епізоди поєднані єдиною драматургічною логікою. Початковий розділ має виразно декламаційний характер: вокальна лінія

¹³ Пекін, 2009 рік. Windland Christmas Concert:

https://www.bilibili.com/video/BV1tC49etEBE/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

насичена широкими інтервальними ходами, акцентованими ритмічними формулами та напруженою теситурою. У цьому фрагменті голос фіксує афект, передаючи імпульсивність образу.

Подальший розвиток сцени спрямований до зосередженого, інтроспективного епізоду, у якому арія набуває рис молитви. Зміна темпу, розрідження оркестрової фактури та переорієнтація вокальної лінії на середній і нижчий регістри створюють простір внутрішнього звернення. Тут домінують плавне *legato*, протяжні фрази та м'яка динаміка, що формують відчуття камерної зосередженості всередині масштабної оперної сцени.

Оркестровий компонент арії відіграє важливу семантичну роль, формуючи психологічний контекст вокального висловлювання. Оркестр функціонує як рівноправний учасник драматургічного процесу, розгортаючи темброві та гармонічні напруження, які корелюють із вокальною лінією. Використання контрастних тембрових груп, насиченість середнього регістру та поступове наростання динаміки в кульмінаційних моментах сприяють створенню багатовимірного звукового простору, в якому внутрішній конфлікт героїні набуває симфонічного масштабу.

Виконавські вимоги арії зумовлені її складною емоційною та технічною структурою. Партія Аїди орієнтована на лірико-драматичний тип сопрано, здатний поєднувати щільність тембру з гнучкістю фразування та стабільністю дихання. Особливе значення має вміння органічно переходити від напруженої декламації до співучої кантилени, зберігаючи цілісність образу та внутрішню логіку розвитку музичної думки. Тонке балансування динамічних відтінків і регістрових переходів стає визначальним чинником художньої переконливості інтерпретації.

Розглянуте концертне виконання арії Аїди «*Ritorna vincitor!*» з оркестром у трактуванні Хе Хуей демонструє зважену й стилістично вивірену інтерпретаційну концепцію, що корелює з усталеними традиціями виконання цієї сцени та водночас виявляє індивідуальні риси сучасної китайської співачки. Темпова організація арії витримана в межах нормативного діапазону

для цього номера і визначається, передусім, диригентською ініціативою: темп не прискорений і не уповільнений, що забезпечує структурну ясність форми та дозволяє вокальній партії органічно вписатися в оркестрову драматургію. Така темпова стабільність сприяє послідовному розгортанню внутрішнього конфлікту героїні без надмірної суб'єктивізації часу.

Звуковий образ Аїди у виконанні Хе Хуей характеризується щільним, насиченим тембром та драматичною спрямованістю. Виконавиця демонструє високий рівень динамічного контролю, віртуозно здійснюючи переходи від форте до піано без втрати тембрової опори та інтонаційної стабільності. Ці динамічні «перемикання» набувають семантичного значення, оскільки безпосередньо відображають подвійну природу образу Аїди.

Формат виконання — концерт у концертному вбранні з повноцінним оркестровим супроводом. Оркестровий вступ формує атмосферу урочистої офіційності, яка контрастує з подальшим різким драматичним зломом вокальної партії. Цей контраст чітко зчитується в першому вигуку «*Ritorna vincitor!*», поданому з підкресленою експресією та артикуляційною загостреністю, зокрема у виразному проговорюванні приголосних «г», що посилює декламаційний характер фрази й акцентує її афективну напруженість.

Молитовний епізод інтерпретується Хе Хуей у м'якій, стриманій манері з домінуванням *legato* та зосередженим внутрішнім звучанням. Тут виконавиця свідомо редукує зовнішню експресію, спрямовуючи увагу на рівність вокальної лінії та тонке нюансування динаміки. Такий підхід створює ефект інтимного звернення, що контрастує з активною, емоційно насиченою кульмінацією, де драматизація досягає максимальної інтенсивності. У кульмінаційних моментах Хе Хуей зберігає контроль над звуковою масою, уникаючи форсування, що свідчить про високу технічну культуру та усвідомлену роботу з вокальною драматургією.

Загалом інтерпретація Хе Хуей вибудовується відповідно до класичної моделі прочитання арії «*Ritorna vincitor!*», у якій драматичний пафос поєднується з внутрішньою стриманістю та чіткою структурною логікою.

Виконавиця переконливо реалізує психологічну багатшаровість образу, використовуючи тембр, динаміку й артикуляцію як основні інструменти смислотворення.

3.2.2. Арія Єлизавети «*Tu che le vanità*» з опери «Дон Карлос» у виконанні Чжан Цзижунь¹⁴

Арія королеви Єлизавети «*Tu che le vanità*», що відкриває фінальну дію опери Джузеппе Верді «Дон Карлос», посідає особливе місце в драматургічній структурі твору та в еволюції вердіївського оперного стилю загалом. Вона функціонує як кульмінаційний пункт внутрішнього розвитку образу, виконуючи роль морально-філософського епілогу, у якому особиста трагедія героїні трансформується в універсальне узагальнення про марність земної влади, кохання і світської величі. У цьому сенсі арія виходить за межі традиційного оперного номера і набуває рис автономної рефлексивної сцени, зосередженої на внутрішньому монологі персонажа.

З формального погляду «*Tu che le vanità*» репрезентує складну наскрізну композицію аріозно-сценічного типу. Верді принципово відмовляється від замкненої номерної структури, натомість вибудовуючи багатоетапний процес, у якому кожен епізод логічно впливає з попереднього. Така форма відповідає драматургічній функції арії як внутрішнього підсумку життя героїні. Особливу роль відіграє оркестровий вступ, який налаштовує на емоційний стан персонажа. Початковий розділ арії має характер споглядального аріозо, позначеного стриманим темпом, протяжною кантиленою та низьким динамічним рівнем. Уже в перших фразах формується атмосфера відчуженості та скорботної дистанції, що відсилає до теми монастиря й духовного усамітнення.

Мелодія арії, що починається з вершини-джерела (вступ) відзначається винятковою простотою зовнішнього контуру, яка однак приховує складну

¹⁴ Виступ 2023 року, м. Ченду, провінція Сичуань:

https://www.bilibili.com/video/BV1w94DzYEXP/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

внутрішню організацію. В основній темі Верді уникає віртуозних пасажів і прикрас, концентруючи увагу на плавному розгортанні мелодичної лінії з опорою на середній регістр голосу. Широкі фрази, побудовані на поступовому русі та повторюваних інтонаційних формулах, створюють ефект зупиненого часу, що відповідає стану зосередженості героїні. Інтонаційна мова арії тісно пов'язана з вокальною декламацією, проте ця декламаційність не має драматичного, різкого характеру, вона радше наближається до інтонації внутрішньої молитви або сповіді.

Гармонічна мова сцени відіграє ключову роль у формуванні її семантичного простору. Верді широко використовує м'які модуляції, нестійкі гармонічні опори та хроматичні відхилення, які не призводять до різких контрастів, але постійно підтримують відчуття внутрішньої напруги. Гармонія тут функціонує як інструмент психологічного поглиблення, переходу, підкреслює стан внутрішніх почуттів. Всередині арії гармонічна тканина ущільнюється, оркестрова фактура стає насиченою, що відповідає моментам загострення внутрішнього конфлікту.

Оркестр у «*Tu che le vanità*» виступає активним учасником драматургічного процесу, який взаємодіє напряду з голосом. Оркестровий супровід характеризується стриманістю тембрової палітри та домінуванням середніх і низьких регістрів, що створює атмосферу похмурої величності. Струнні інструменти часто виконують функцію фону, на якому вокальна лінія постає з особливою рельєфністю, тоді як дерев'яні духові вводять м'які темброві акценти, пов'язані з інтимними моментами внутрішнього монологу. Оркестрові інтерлюдії між вокальними фразами підсилюють відчуття просторової та психологічної дистанції, ніби розділяючи зовнішній світ і внутрішній простір героїні.

З погляду драматургічної ролі в опері арія виконує функцію своєрідного вузла, у якому сходяться всі основні лінії розвитку образу Єлизавети. Вона більше не є активною учасницею дії; її слово спрямоване не до інших персонажів, а до вищої інстанції — до Бога, пам'яті померлого Карла V, до

власної совісті. У цьому сенсі «*Tu che le vanità*» є показовим прикладом пізнього вердіївського підходу до жіночого образу як носія етичного та філософського виміру драми.

Вокально арія вимагає від виконавиці виняткової витривалості та стилістичної зрілості. Партія призначена для лірико-драматичного сопрано. Тут відсутні ефектні кульмінації, які могли б компенсувати технічні труднощі, навпаки, кожна неточність інтонації чи динаміки стає одразу помітною.

Арія поєднує в собі риси *bel canto* з новим типом драматичного мислення, завдяки чому вона залишається одним із найбільш глибоких і концептуально насичених жіночих монологів в оперному репертуарі XIX століття, зберігаючи актуальність як для сценічного, так і для концертного виконання.

Звернемося до інтерпретації цієї арії представницею сучасної китайської академічної вокальної школи — Чжан Цзижунь¹⁵. Ця співачка належить до покоління молодих китайських академічних виконавців, професійна діяльність яких формується в межах національної системи вищої музичної освіти КНР та водночас орієнтується на засвоєння західноєвропейського оперного канону. Її виконавська практика пов'язана з Китайською консерваторією музики. Важливим етапом у професійному становленні Чжан Цзижунь стала участь у 15-му Китайському конкурсі вокального мистецтва «Золотий дзвін», де вона була представлена як виконавиця, рекомендована Китайською консерваторією. Сам факт такої рекомендації має суттєве значення, оскільки передбачає відповідність виконавця високим критеріям. У межах цього конкурсу Чжан Цзижунь і виконала арію королеви Єлизавети «*Tu che le vanità*».

Вибір саме цього твору для конкурсного виконання є симптоматичним і з музикознавчого погляду надзвичайно показовим. Така репертуарна стратегія свідчить про орієнтацію співачки на концептуально складні сцени

¹⁵ Чжан Цзижунь — китайська сопрано молодшої генерації (2001 р. н.), представниця академічного вокалу, чий репертуар пов'язаний передусім із європейською оперною традицією та конкурсно-концертною практикою.

рефлексивного характеру, у яких вокальна техніка підпорядковується психологічному змісту.

Інтерпретація арії «*Tu che le vanità*» у виконанні Чжан Цзижунь зосереджена передусім на технічній стабільності, звуковій щільності та експресивній цілісності вокального образу. Виконавська концепція Чжан Цзижунь ґрунтується на опорі на драматичний потенціал голосу, що визначає загальний характер інтерпретації як емоційно напружений і зовні масивний.

У порівнянні з одним з канонічних виконань цієї арії Марією Каллас¹⁶, інтерпретація китайської співачки сприймається більш однорідною за темброво-динамічним спектром. Якщо Каллас вибудовує образ Єлизавети через різко окреслені психологічні злами, контрастні переходи між внутрішніми станами та тонку палітру смислових відтінків, то Чжан Цзижунь тяжіє до безперервної драматичної лінії, у якій емоційна напруга підтримується на стабільно високому рівні. Така модель інтерпретації зменшує ефект внутрішньої поляризації образу, проте забезпечує цілісність і логічну завершеність вокального висловлювання.

Важливо підкреслити, що зазначена відмінність має скоріше стильово-типологічний характер. Марія Каллас, виконуючи цю арію на зрілому етапі своєї творчості, апелює до категорії сценічної мудрості, а її Єлизавета звучить не демонстративно, а узагальнено, майже відсторонено, що надзвичайно точно відповідає фінальному стану персонажа як героїні, що вже пройшла шлях втрат і прийняття. У цьому сенсі калласівська модель інтерпретації справді може розглядатися як еталонна з погляду психологічної відповідності образу.

Натомість Чжан Цзижунь представляє інший — не менш цікавий — інтерпретаційний вектор, характерний для сучасної китайської виконавської практики. Її трактування арії позначене виразною концертністю: емоційною відкритістю та активною експресією, що відображає стан внутрішнього напруження героїні радше як безпосереднє переживання, ніж як осмислений

¹⁶ https://www.bilibili.com/video/BV1tr4y1S7yu/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

підсумок життєвого шляху. Такий підхід зумовлений, з одного боку, віковим і сценічним контекстом виконавиці, а з іншого — традиціями конкурсно-концертного виконання, у межах яких зовнішня виразність і драматична насиченість відіграють суттєву роль.

З технічного погляду виконання Чжан Цзижунь заслуговує на беззаперечно позитивну оцінку. Виконавиця демонструє міцну базу драматичного сопрано, стабільну інтонацію, контроль над диханням і здатність утримувати протяжні кантиленні фрази без втрати опори. Робота з динамікою відзначається чіткістю та передбачуваністю, що забезпечує ясність формального розгортання арії. Навіть у кульмінаційних моментах співачка зберігає контроль над звуковою масою, уникаючи форсування, що свідчить про високий рівень професійної підготовки.

Отже, інтерпретацію Чжан Цзижунь доцільно розглядати не в опозиції до еталонного виконання Марії Каллас, а як іншу фазу прочитання вердіївського образу. У цьому контексті виконання китайської співачки постає гідною репрезентацією вердіївського репертуару в конкурсно-концертному форматі та підтверджує високий рівень інтеграції китайських вокалістів у світову традицію інтерпретації оперної класики XX століття.

3.2.3. Балада «*Volta la terrea fronte alle stelle*» з опери «Бал-маскарад» у виконанні Ін Фан¹⁷

Балада «*Volta la terrea fronte alle stelle*» звучить у першій дії опери Дж. Верді «Бал-маскарад» і пов'язана з образом Оскара — пажа Ріккардо, персонажа, що виконує функцію своєрідного драматургічного бустера. У структурі опери цей номер з'являється в сцені судового звинувачення віщунки Ульріки, коли напружена атмосфера політичної підозри та загрози раптово трансформується у простір іронічної театральності. Саме Оскар,

¹⁷

https://www.youtube.com/watch?v=tzGpQA0atNk&list=RDtzGpQA0atNk&start_radio=1&pp=ygUiVm9sdGEgbGEgdGVycmVhIGZyb250ZSBhbGxIHh0ZWxsZaAHAQ%3D%3D

використовуючи пісню, переводить серйозний конфлікт у сферу гри, дистанціюючи його за допомогою легкої вокальної інтонації.

З драматургічного погляду балада виконує функцію жанрового зсуву: вона не просуває сюжет у прямому сенсі, проте суттєво змінює його тональність, знімаючи напругу та формуючи багат шарову атмосферу сцени. Оскар постає тут персонажем-маскою, носієм придворної іронії, чия музична мова протиставляється серйозності політичної драми.

Формально номер належить до типу балади куплетно-строфічної будови, у якій повторюваність музичного матеріалу набуває загального значення. Кожне повернення основної інтонаційної формули функціонує як варіація, що реагує на контекст діалогу з іншими персонажами. Відсутність розгорнутої драматичної кульмінації відповідає жанровій природі балади, яка апелює до колективного слухача й розрахована на безпосередній публічний ефект.

Музична мова балади відзначається легкістю, рухливістю та танцювальною моторикою. Мелодика побудована на ясних, співучих інтонаціях із використанням колоратурних елементів без демонстративності, що слугують для створення живого грайливого образу. Вокальна лінія вимагає від виконавця точного ритмічного чуття, чіткої дикції та здатності до швидких артикуляційних переключень. Оркестровий супровід вирізняється прозорістю фактури та підтримує танцювальний імпульс, не перевантажуючи вертикаль, що сприяє акустичній виразності вокальної партії.

Особливої уваги заслуговує виконавська специфіка ролі Оскара. Ця партія також є партією брючного типу. Така гендерно-виконавська подвійність має безпосередній вплив на інтерпретацію: голос поєднує юнацьку рухливість із тембровою світлістю, а сценічна функція персонажа підкреслює умовність та ігрову природу оперного дійства. У музичному тексті Верді цю умовність закладено через легку фактуру, швидкий темп і відсутність драматичного тиску.

У концертному виконанні балада Оскара набуває автономного статусу, оскільки її семантика значною мірою закодована в жанровій моделі та вокальній мові, а не виключно в сценічній дії. За відсутності костюму, мізансцени та театрального контексту драматургічна функція номера переноситься в акустичну площину. Основними носіями образу стають тембр, артикуляція, мікродинаміка та ритмічна чіткість, що робить цей номер зручним для концертної репрезентації.

Переходячи до аналізу інтерпретації звернемося до персони виконавиці Ін Фан (Ying Fang)¹⁸. Її вокальний стиль формується на перетині белькантової традиції та сучасної академічної виконавської естетики, орієнтованої на стильову прозорість, інтонаційну точність і контрольовану звукову економію. Саме американська освітньо-студійна модель з акцентом на стилістичну дисципліну, мовну точність та сценічну мобільність визначила профіль виконавиці як співачки з бездоганною технічною базою та чітким розумінням європейського оперного стилю.

Співоча манера Ін Фан демонструє послідовну орієнтацію на *ligio-leggero* модель сопрано, у межах якої домінують світлий тембр, гнучкість вокальної лінії та чітка артикуляція. Звук формується без надмірного тиску, з рівномірною опорою на дихання та стабільною регістровою координацією.

Однією з визначальних рис вокального стилю Ін Фан є пріоритет чистоти інтонації та рівності звуковедення над експресивною демонстративністю. Її фразування вирізняється логічною завершеністю та внутрішньою симетрією. Легато у виконанні співачки має інструментальний характер: поєднання звуків відбувається без акцентуації регістрових переходів, що особливо важливо в колоратурних і рухливих фрагментах. Колоратурна техніка Ін Фан підпорядкована принципу жанрової доцільності. Пасажі виконуються з чітким ритмічним контролем, без агогічних відхилень,

¹⁸ Ін Фан — китайська сопрано з Нінбо, 1987 р.н., випускниця Шанхайської консерваторії та Juilliard School, колишня учасниця Lindemann Young Artist Development Program Метрополітен-опера. У 2009 році вона стала однією з наймолодших лауреаток China Golden Bell Award, а згодом утвердилася на провідних оперних сценах Європи й США, зокрема в Metropolitan Opera, Opéra national de Paris, Lyric Opera of Chicago та на Salzburg Festival.

що забезпечує стилістичну відповідність як музиці *bel canto*, так і вердівському репертуару. Відсутність форсування у верхньому регістрі сприяє збереженню тембрової однорідності та акустичної прозорості звучання. Динамічний діапазон співачки характеризується стриманістю та поступовістю переходів. Замість різких контрастів Ін Фан використовує градаційний принцип динамічного розвитку, що відповідає концертній моделі виконання та дозволяє зберігати баланс між вокальною лінією й оркестровим супроводом. Такий підхід формує відчуття внутрішньої зібраності та стилістичної дисципліни, уникаючи надмірної психологічної експансії.

Особливе місце у вокальному стилі Ін Фан посідає дикційно-артикуляційний аспект. Текст подається з високою чіткістю приголосних і природною вокалізацією голосних, що забезпечує його зрозумілість. Це є показовим для виконавиці, чия професійна підготовка поєднує китайське походження з західною академічною школою, і свідчить про високий рівень мовно-стилістичної адаптації.

У цілому вокальний стиль Ін Фан можна охарактеризувати як антиверистський за своєю природою, зорієнтований на естетику очищеного звуку, жанрову точність і структурну ясність.

Інтерпретація балади Оскара «*Volta la terrea fronte alle stelle*» у виконанні Ін Фан у концертному форматі з оркестром¹⁹ демонструє принципово інший тип художньої логіки порівняно з театральними постановками цієї сцени. У класичних сценічних версіях, зокрема в записах за участі Л. Паваротті (у партії Ріккардо)²⁰ та Х. Блеквел у ролі Оскара в повноцінних театральних умовах, балада функціонує як органічна частина драматургічного механізму опери.

У театральній моделі персонаж Оскара постає як активний учасник сценічної гри: рухливість, майже карнавальна легкість поведінки, швидкі переміщення сценою та чітко окреслений характер пажа формують

¹⁹ Нажаль ця версія була виконана не в Китаї, проте є показовою з точки зору виконання, тому була включена до аналізу.

²⁰

https://www.youtube.com/watch?v=tzGpQA0atNk&list=RDtzGpQA0atNk&start_radio=1&pp=ygUiVm9sdGEgbGEgdGVycmVhIGZyb250ZSBhbGxIHhN0ZWxsZaAHAAQ%3D%3D , Verbier Festival 2022, Швейцарія.

багатовимірний образ, у якому музичний текст тісно переплетений зі сценічною дією. У таких постановках балада не сприймається як автономний номер — вона є драматургічно важливим розділом, спрямованим на зміну емоційного вектора сцени.

Натомість у концертному виконанні Ін Фан відбувається часткова редукція театрального шару. Попри присутність інших персонажів на сцені та оркестровий супровід, сценічна взаємодія зведена до мінімуму. Виконавці не вступають у розгорнуту драматичну комунікацію, а рух і жести виконують радше функцію умовного позначення ролей. У цьому контексті балада набуває рис вставного концертного фрагмента, який існує поряд із драматичною дією, але не інтегрується в неї повністю.

Важливим є також візуальний аспект: усі виконавці, включно з Ін Фан, постають у стриманих чорних брючних костюмах, що, з одного боку, підкреслює чоловічу природу ролі Оскара, а з іншого — посилює відчуття концертної умовності. Гендерна маска персонажа тут акцентована, проте не розгорнута у сценічний образ із чіткою акторською деталізацією. У результаті слухач, не обізнаний з оперним контекстом, може сприймати цей номер як жанрово легку концертну арію, відірвану від її драматургічної функції.

Порівняння з іншими сучасними інтерпретаціями, зокрема з виконанням Хе Ву у супроводі фортепіано (Lucy Colquhoun) ²¹, дозволяє ще чіткіше окреслити специфіку підходу Ін Фан. У фортепіанному варіанті балада втрачає оркестрову прозорість і танцювальну легкість, притаманну вердівській партитурі. Фактура стає щільною, акценти — важчими, а вокальна лінія — більш форсованою. Інтерпретація Хе Ву тяжіє до узагальненого концертного прочитання з підвищеною звуковою масою, меншою рухливістю та помітною схильністю до драматичного навантаження, що не цілком відповідає іронічно-масковій природі персонажа Оскара.

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=dDpxozKx3Xk&list=RDdDpxozKx3Xk&start_radio=1, 2017 рік.

На цьому тлі виконання Ін Фан вирізняється вокальною мобільністю, легкістю та стилістичною стриманістю. Її голос, зберігаючи внутрішню силу та опору, не обтяжується надмірною динамічною експансією. Колоратурні пасажі виконуються з чіткою ритмічною організацією, без агогічних перебільшень. Такий підхід наближає інтерпретацію Ін Фан до театральної традиції за своїм стилістичним відчуттям, навіть попри обмежену сценічність концертного формату.

Отже, у зіставленні з театральними постановками та альтернативними концертними версіями виконання Ін Фан постає як компромісна модель між сценічною грою та концертною автономією. Вона зберігає жанрову легкість, характерну для образу Оскара, проте неминуче втрачає частину драматургічної багатовимірності, властивої повноцінному театральному втіленню. Водночас саме ця модель є показовою для сучасної практики концертного існування оперних арій, у якій вокальна техніка, стильова коректність і акустична прозорість стають основними носіями смислу.

3.3. Музика Дж. Пуччіні в інтерпретації китайських вокалістів: стратегія кроскультурного переосмислення європейського репертуару у режимі зміни виконавської ситуації

3.3.1. «Puccini 100 Anniversary Concert Shanghai 2024» як приклад просторової кросоверної моделі зміни виконавської ситуації

Звучання музики Дж. Пуччіні в Китаї — це вже не поодинокі культурні ініціативи, а стійка тенденція, яка інтегрується в загальносвітовий виконавський процес. При цьому саме концертна форма подання окремих арій відкриває нові аналітичні можливості: поза межами сценічного контексту вокаліст має передати драматургічну напругу, розкрити образ і продемонструвати стилістичну гнучкість у межах обмеженого хронометражу. Такі завдання особливо актуалізуються у зв'язку з проведенням концерту

PUCCINI 100 Anniversary Concert Shanghai 2024²², що став помітною мистецькою подією у межах вшанування століття з дня смерті композитора.

Участь китайських співаків у цьому проєкті дозволяє осмислити інтерпретацію оперної музики і як стратегічний акт кроскультурного переосмислення. На прикладі цього концерту доцільно розглянути, яким чином національні вокальні школи інтегруються в європейську оперну традицію, трансформуючи її через призму локального стилю, технічної бази та сценічної експресії. Аналіз виконавських стратегій провідних китайських вокалістів дозволяє не лише виявити індивідуальні художні рішення, але й простежити нові тенденції глобального музичного мислення, в якому Пуччіні стає універсальним культурним кодом.

Творчість Джакомо Пуччіні вже протягом тривалого часу перебуває в центрі уваги зарубіжних і вітчизняних дослідників, що зумовило накопичення значного за обсягом і тематично розмаїтого корпусу літератури. Серед наукових публікацій, присвячених цьому композиторові, наявні праці різного рівня узагальнення: від фундаментальних монографій (наприклад, М. Карнера [154]) до прикладних студій, орієнтованих на конкретні твори або окремі аспекти творчості (О. Вілсон [213]). Унікальною в цьому сенсі є робота Л. Фертайл «Джакомо Пуччіні: Путівник для досліджень» [170], в якій було зібрано близько 700 досліджень творчості композитора з 1884 по 1997 роки. Наукові розвідки розділені за категоріями, серед яких — біографії, листи, каталоги, дослідження опер, розгляд методу композиції та стилю, драматургії та тексту, критичні роботи, дисертації.

Українські дослідники також активно долучаються до осмислення оперної спадщини Джакомо Пуччіні, акцентуючи увагу на широкому колі інтерпретаційних та художньо-стилістичних аспектів його творчості. У працях О. Корчової [52], [54], [53] розглянуто пізньоромантичну й модерністську парадигми оперного мислення композитора, зокрема через призму теми

²² https://www.bilibili.com/video/BV1pm421G7AJ/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

«вічно жіночного», гротеску та еволюції музичного театру в контексті доби. Дослідження Я. Комарницького [180] присвячене інтерпретаційним моделям образу Рудольфа в «Богемі», що репрезентує гендерно-рольову динаміку в оперному театрі Пуччіні. У роботах А. Юдіна [136] та С. Кислої [48] аналізується сценічна трансформація жіночих персонажів, зокрема образу Чіо-Чіо-сан, у контексті сучасної режисури й традиційного виконавського підходу. Окремий інтерес становить праця Фен Бінь [106], у якій ідеї веризму, закладені Пуччіні, простежуються в сучасній китайській опері. Попри різноплановість проблематики, зазначені дослідження засвідчують зростання зацікавленості науковців інтерпретаційними механізмами, актуальними як для історико-теоретичного аналізу, так і для сучасної сценічної практики.

Зважаючи на багатогранність проблематики, репрезентативний огляд величезного масиву джерел у межах одного дослідження становить методологічну складність. Водночас на тлі загального зростання інтересу до творчості Пуччіні, окрему групу становлять дослідження, зосереджені на виконавських аспектах його оперної музики. Незважаючи на те, що таких праць поки що відносно небагато, їх поява є симптоматичним свідченням зміщення дослідницької уваги у бік інтерпретаційної парадигми, що особливо актуалізується в умовах глобалізації виконавських практик. Саме ця категорія джерел становить безпосередній інтерес у контексті заявленої теми. Серед них — роботи М. Боурчану [148], Д. Семкіна і Л. Бушуєвої [196], Дж. Ноймана [186], Я. Комарницького [180], А. Юдіна [136].

Оперна творчість Джакомо Пуччіні, насамперед завдяки інтенсивному інтересу до внутрішнього світу героїв, викристалізувалася як зразок ліричного театру, в якому вокал є не лише технічною складовою, а й засобом драматичної ідентифікації. У сучасному науковому дискурсі інтерпретація опер Пуччіні дедалі частіше розглядається як багаторівневий процес, де вокальна манера, сценічна поведінка, режисерська концепція та міжкультурні контексти створюють гнучке інтерпретаційне поле. Особливо це актуалізується в умовах кроскультурної рецепції, де, як показує приклад

китайських вокалістів у рамках Puccini 100 Anniversary Concert Shanghai 2024, відбувається переосмислення класичних партій через призму нової національної сценічної мови.

Комплексний аналіз сучасних досліджень дає змогу окреслити основні підходи до інтерпретації як жіночих, так і чоловічих партій у творах Пуччіні. Зокрема, у статті Юдіна розкривається сценічна динаміка образу Чіо-Чіо-сан, представлена крізь призму режисерських трактувань Брайана Ларджа (1983) і Франко Дзеффіrellі (2004). Автор підкреслює, що збереження авторського задуму Пуччіні — критерій автентичності, а шість ключових вузлових сцен опери стають точками інтонаційного та психологічного загострення. Саме цей підхід дозволяє зрозуміти, як концертне виконання арії з «Мадам Баттерфляй» може містити повноцінну драматичну дугу навіть поза театральним контекстом.

Схожий інтерес до внутрішньої психології героїв демонструє Дж. Нойман [186], який акцентує на тембрових особливостях і фразуванні як носіях емоційної глибини. Його аналіз також виводить на поверхню кроскультурну тему, адже порівняння вокальної техніки в різних національних школах (включаючи китайську) виявляє, як варіюються смислові акценти образу залежно від інтонаційної семантики і дикційних відтінків — як у жіночих, так і чоловічих партіях.

З погляду музичної драматургії партії, ключовими є напрацювання Д. Семкіна та Л. Бушуєвої [196]. Вони розглядають арії не як ізольовані вокальні номери, а як мікродрами, в яких кожна інтонація несе семантичне навантаження. Це дозволяє простежити, як драматургічна функція вокального матеріалу реалізується через темброві, динамічні та фразувальні ресурси, актуалізовані у виконавській практиці як у жіночих, так і чоловічих ролях.

Оригінальний підхід пропонує Я. Комарніцький [180]: він трактує образ Баттерфляй як універсальний символ жіночої долі, вводячи в науковий обіг філософську герменевтику Пуччіні. Для нашого дослідження це важливо, оскільки саме в кроскультурному середовищі така символічна універсалізація

дозволяє китайським виконавцям переосмислювати європейські образи через власні культурні коди — як жіночі, так і чоловічі.

Іншу грань інтерпретаційної діяльності висвітлює дослідження М. Боурчану [148]: сценографія й візуальні коди постановки виступають тут як рівнозначні компоненти інтерпретаційного простору. Показово, що візуальний образ персонажів, сформований через костюми, світло й сценічний простір, може доповнити або змінити уявлення про них навіть у межах концертної презентації, де декорації редуковані, але метафоричні жести зберігаються. Розмірковуючи над специфікою вокалу композитора, дослідниця вивчає феномен спінтового сопрано, зазначаючи, що цей тип голосу поєднує м'якість і гнучкість ліричного звучання з додатковою силою та драматизмом, необхідними для передачі емоційного напруження. У вокальній спадщині Джакомо Пуччіні саме такі голоси, на думку М. Боурчану, часто виявляються найбільш органічними, оскільки дозволяють повною мірою реалізувати драматичні контрасти, властиві його оперній музиці, хоча у різних постановках ці партії можуть успішно виконувати й класичні ліричні сопрано, що свідчить про варіативність підходів до інтерпретації: «Гостроліричний голос, характерний для творів Джакомо Пуччіні, вирізняється вокальною красою, виразною витонченістю, звуковими нюансами — від піанісимо до фортисимо — у всіх виразових контекстах, продиктованих драматичним розвитком вокальної лінії. Його тембр багатий і красивий, з великою кількістю відтінків — від найтемніших до найсвітліших. Звучання характеризується природною рельєфністю, що створює потужний емоційний вплив у театральному чи концертному просторі; воно вражає незвичайною звуковою щільністю, щедрою повнотою та здатністю передавати радість і натхнення в художньому зверненні до слухача» [148, с. 28–29].

Продовжуючи розгляд проблематики інтерпретації творів Дж. Пуччіні в сучасній музичній практиці, слід наголосити на винятковій актуалізації його творчої спадщини у 2024 році. Згідно зі світовими статистичними даними сайту OPERABASE опери Дж. Пуччіні традиційно посідають третє місце за

кількістю постановок у світі, поступаючись лише творам В. А. Моцарта та Дж. Верді (винятком є 2017 рік, коли Пуччіні піднявся на другу позицію). Водночас 2024 рік відзначився безпрецедентним зростанням популярності композитора — його опери вийшли на перше місце (4000) за кількістю виконань у світовій музичній практиці, обійшовши навіть Верді майже на 500 постановок, що відображується на графіку (рис. 3.1).

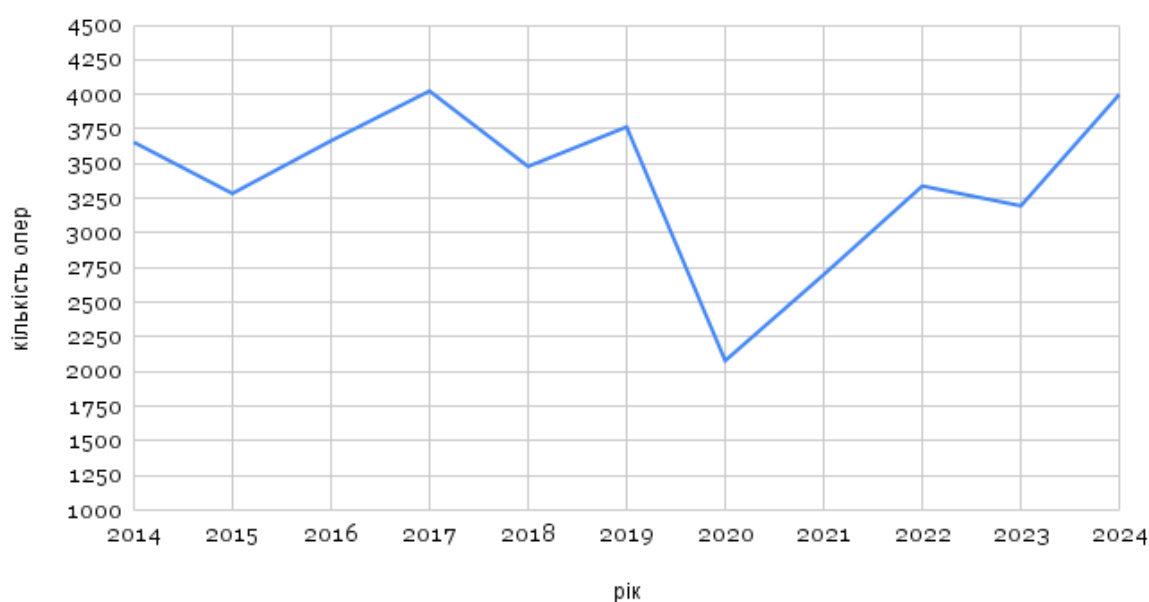


Рис. 3.1. Графік, що відображає кількість постановок опер Дж. Пуччіні у світі у 2014–2024 рр. згідно статистичних даних сайту OPERABASE.

У китайському культурному просторі композитор також продемонстрував вражаючі результати: у 2024 році за кількістю постановок (12) Пуччіні розділив першу позицію з Р. Вагнером, що є показовим для аналізу естетичних уподобань сучасної китайської аудиторії. Варто зазначити, що вже у 2023 році Пуччіні беззаперечно очолював цей рейтинг, із 14 постановками, що свідчить про сталу динаміку зростання інтересу до його оперної спадщини.

Оцінюючи тенденції розвитку репертуарної присутності Пуччіні у Китаї за останнє десятиліття, варто звернутися до аналізу графічних даних (див. рис. 3.2). На представлений діаграмі відображено зміну кількості оперних

постановок його творів у період із 2014 по 2024 роки. Пік активності припадає на 2023 рік (14 постановок), що безпосередньо корелює із глобальними ювілейними заходами, присвяченими сторіччю з дня смерті композитора. Високі показники також зафіксовано у 2019 (13 постановок) та 2024 роках (12 постановок).

Натомість період 2015–2016 років виявився мінімальним за кількістю постановок: у 2015 році відбулася лише одна вистава, а у 2016 році постановки відсутні взагалі. Подібна хвилеподібність кривої дозволяє говорити про формування сталого інтересу китайського глядача до оперної традиції, зокрема до репертуару епохи веризму, у контексті ширших процесів глобалізації культури та активної інтеграції китайської оперної сцени у світовий мистецький простір.

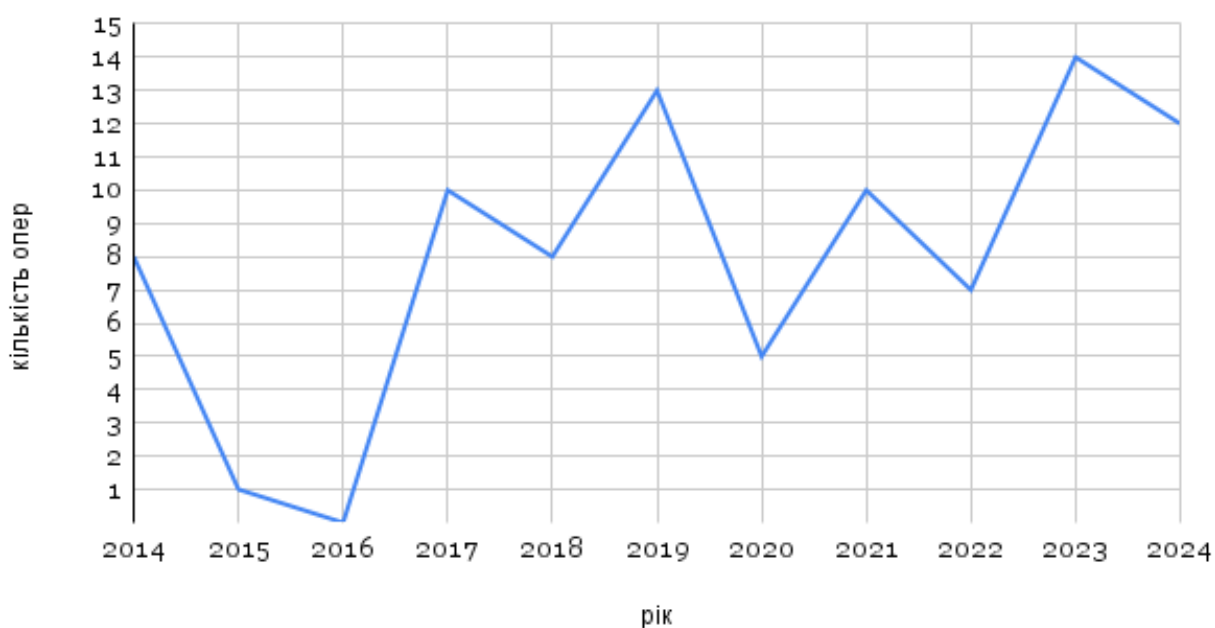


Рис. 3.2. Графік, що відображає кількість постановок опер Дж. Пуччіні в Китаї за 10 років згідно статистичних даних сайту OPERABASE

Виконавська парадигма оперної музики охоплює різноманітні форми художньої репрезентації, серед яких концертне виконання займає важливе місце як варіативний інструмент інтерпретації. За відсутності сценічної дії концертна форма актуалізує інтроспективні можливості музичного тексту,

стимулюючи як виконавця, так і слухача до більш глибокого занурення у вокальну інтонацію, оркестрову семантику та драматургічний наратив. Такий тип виконання дозволяє виявити альтернативні аспекти твору, сприяючи розширенню меж його інтерпретаційного потенціалу та створюючи передумови для нових концептуальних моделей сприйняття оперного мистецтва.

У цьому контексті важливо зазначити, що концертне виконання оперних фрагментів Дж. Пуччіні набуває особливого значення в сучасній китайській музичній практиці. Саме така форма інтерпретації дозволяє локальним виконавцям не лише опанувати складний оперний репертуар, але й адаптувати його до специфіки культурного сприйняття китайської аудиторії. Концертне подання окремих арій, ансамблів або оркестрових епізодів з опер Пуччіні сприяє популяризації його творчості серед широких верств слухачів, водночас зберігаючи високу художню якість виконання. Зокрема, в межах святкових заходів, приурочених до 100-річчя з дня смерті композитора, у 2024 році в Китаї було організовано ряд концертних програм, у яких представлено вибрані фрагменти з найвідоміших опер майстра, що підтверджує високий статус Пуччіні у китайському оперному дискурсі й водночас відкриває нові перспективи осмислення його спадщини в міжкультурному контексті. Одним із показових прикладів концертного освоєння творчості Пуччіні в Китаї став Puccini 100 Anniversary Concert, що відбувся у Шанхаї у 2024 році. Програма концерту охопила ключові твори композитора, що дозволило продемонструвати багатогранність його оперної спадщини в концертному форматі.

Концертне виконання творів Джакомо Пуччіні, яке відбулося 25 травня 2024 року в рамках Chenshan Grassland Radio Music Festival у Ботанічному саду Ченшань (Шанхай, Китай), стало знаковою подією не лише в локальному, а й у глобальному культурному контексті. Вибір відкритого простору — мальовничого ландшафту ботанічного саду — сприяв залученню широкої

аудиторії, що включала тисячі слухачів, і надав заходу особливої атмосферності та відкритості.

Такий формат концертної практики, який поєднує природне середовище та академічну оперну традицію, відіграє важливу роль у процесах популяризації творчості Пуччіні серед широких верств населення. Можливість безпосереднього переживання живого виконання в неформальній обстановці сприяє не лише розширенню аудиторії академічної музики, але й актуалізації оперної спадщини як частини сучасної культурної комунікації. Проведення подібних масштабних заходів у Китаї демонструє зростання інтересу до європейської оперної класики та поглиблення кроскультурного діалогу через музичне мистецтво.

У рамках Puccini 100 Anniversary Concert було представлено ретельно сформовану програму, яка охоплювала ключові етапи еволюції оперної творчості Джакомо Пуччіні, підкреслюючи жанрову й емоційну багатогранність його мистецької спадщини. Захід відкрився виконанням інтермецо з опери «Манон Леско», що задало камерний і водночас глибоко ліричний тон усьому концерту. Подальша частина програми була присвячена фрагментам з опери «Тоска», серед яких прозвучали ансамблеві та сольні сцени: «Amazing Harmony», «Mario, Mario... Here I am», арія «For Art, For Love» та заключна сцена «The Stars Are Shining Tonight». Окрему вокальну сторінку концерту склала арія «My Dear Dad» з опери «Джанні Скіккі» у трактуванні Сюн Юфея, що представила ліричну лінію оперної драматургії Пуччіні. Також у програму увійшла драматична арія «Lonely, I am fallen and abandoned» з «Манон Леско». Інструментальний блок концерту був репрезентований струнним ансамблем, який виконав елегійний твір «Хризантема» («Crisantemi»), що відобразив оркестрове мислення композитора поза межами сценічної дії.

Особливе місце у програмі було відведено фрагментам з опери «Богема» — сцени «Your Cold Little Hands», «My Name is Mimi», «Oh, What a Lovely Girl». Концерт завершився аріями «One Sunny Day» та «Your Eyes of Autumn»

з «Мадам Батерфляй», що надали підсумкової ліричної кульмінації представлений програмі.

Композиційна структура концерту наочно засвідчила прагнення до комплексного висвітлення естетичних домінант творчості Дж. Пуччіні, поєднуючи сольні й ансамблеві вокальні сцени, а також інструментальні твори, що уможливило багатовимірне сприйняття його музичної мови.

Однією із центральних постатей ювілейного концерту Puccini 100 Anniversary Concert Shanghai 2024 став Сюй Чжун (Zhong Xu) — диригент міжнародного рівня, чия діяльність поєднує керівництво такими авторитетними установами, як Шанхайська опера, Симфонічний оркестр Сучжоу та Фонд Arena di Verona. Випускник Національної вищої консерваторії музики і танцю Парижа, Сюй Чжун має багаторічний досвід співпраці з провідними оркестрами та оперними театрами світу. Його інтерпретаційний стиль вирізняється глибоким розумінням драматургічної природи вокально-оркестрового письма Пуччіні, що знайшло своє втілення у представлений концертній програмі. Визнаний як кавалер і офіцер ордена Мистецтв і літератури Франції, Сюй Чжун у межах цього проєкту забезпечив художню єдність та високу виконавську якість представлених фрагментів з опер.

Початком концерту стало виконання Інтермеццо до III акту опери «Манон Леско». Цей невеликий, але надзвичайно значущий за своїм драматургічним змістом оркестровий фрагмент є своєрідним психологічним мостом між дією II та III актів, відображаючи емоційний стан героїв на межі відчаю та надії. Китайські виконавці на чолі з диригентом продемонстрували тонке відчуття стилю, зумівши передати специфічну атмосферу цього епізоду через глибоке освоєння динамічних і тембрових особливостей партитури. Струнна група оркестру прозвучала особливо виразно, створюючи велику напругу через поступове наростання густоти фактури й легку вібрацію у верхніх голосах. Темброва палітра Інтермеццо була трактована з великою акуратністю: широке використання середнього регістру струнних забезпечило

оксамитову теплоту звучання, тоді як окремі вкраплення духових інструментів акцентували моменти драматичного підйому. Інтерпретація вирізнялася емоційною щирістю, стриманою експресією та цілісністю драматургічного розвитку. Музиканти уникали надмірного патетизму, надаючи перевагу внутрішньому напруженню й трагічній світлотіні, що цілковито відповідає естетичній концепції Пуччіні в даному фрагменті. Таким чином, виконання Інтермеццо стало не лише музичним вступом до подальших подій опери, а й самостійним емоційним актом, який занурив слухачів у атмосферу передчуття трагедії та глибокого гуманістичного співпереживання.

У вступному блоці концертної програми тематичну домінанту становили чотири фрагменти з опери Джакомо Пуччіні «Тоска» у виконанні тенора Вана Чона та сопрано Сюй Сяоїн. Ця опера — один з репрезентативних зразків італійського веристського музичного театру, що зберігає свою сценічну привабливість з часів її створення. Проте у контексті концертного виконання оперних фрагментів особливої актуальності набуває питання відтворення театральності, адже на відміну від повноформатної сценічної постановки, де драматичне розгортання підкріплюється візуальним рядом, режисурою, мізансценами та сценографією, концертна форма виявляється позбавленою цих засобів. Це істотно ускладнює реалізацію ключового принципу веризму — емоційної та сценічної достовірності. У результаті, сама ідея «музичного театру правди» опиняється в зоні виконавського ризику, а співак змушений компенсувати нестачу візуальних елементів засобами суто вокально-інтерпретаційної виразності.

Для китайських вокалістів, які відносно нещодавно інтегрувалися у традицію західного оперного виконавства, ця проблема постає особливо гостро, оскільки потребує не лише вокального оволодіння матеріалом, але й глибокого усвідомлення стилістики та сценічної природи веристського тексту. Одним із можливих шляхів вирішення цієї інтерпретаційної дилеми є посилення внутрішньої акторської роботи: формування «внутрішньої сцени» у виконавця, що дозволяє транслювати драму персонажа засобами тембрової

динаміки, інтонаційної пластики, артикуляційної чіткості й психологічної насиченості вокального жесту. Співаки задля досягнення виконавського завдання вимушені працювати з метафоричним простором у концертному форматі. В умовах обмеженої візуалізації саме інтерпретаційна глибина та драматична переконливість можуть стати головними засобами досягнення театральної виразності, яка є сутнісною для виконання музики Пуччіні.

У контексті концертного виконання оперних фрагментів італійського маестро особливої актуальності набуває проблема завершеності номерів. Значна частина арій, дуетів та ансамблів у драматургії композитора функціонують як структурні елементи наскрізної сценічної дії, які в межах повноцінної вистави логічно інтегруються у розвиток сюжету та переходять до наступних епізодів. Відтак, у форматі концертного виконання ці номери постають як відкриті, незавершені з драматургічного погляду, що створює відчуття порушення слухацького очікування щодо цілісного завершення музичного тексту.

Ця інтерпретаційна дилема потребує свідомого вирішення з боку виконавців та диригента: шляхом акцентування внутрішньої кульмінаційної завершеності фрагмента, роботи з динамікою фінальних фраз, темпоритмічного зняття напруги або ж, навпаки, створення ефекту смислової паузи, яка би слугувала своєрідною метафорою незавершеної дії. Такий підхід дозволяє компенсувати відсутність сценічного продовження та забезпечити відчуття завершеного висловлювання в межах концертного формату.

Арія «*Recondita armonia*» та «*E lucevan le stelle*» Маріо Каварадоссі, на думку М. Карнера [153], по-різному виражають всепоглинаючу любов художника до головної героїні. «*Recondita armonia*» виступає концептуально значущою точкою входу у драматургічну тканину опери, де розпочинається розгортання головного конфлікту між мистецтвом, коханням і фатумом. Арія побудована на елегійному порівнянні ідеалізованої краси портрету з реальним образом коханої та є характерним зразком самовираження персонажа. Пуччіні з надзвичайною майстерністю поєднує в арії насичену оркестрову палітру з

витонченою вокальною лінією, в якій відображаються тонкі нюанси емоційного збудження, замилювання, інтимності.

Арія «*Recondita armonia*» вимагає від виконавця інтонаційної гнучкості, тембрової щільності, рівномірності регістрів, а також здатності до «інтимного монологу», адже її художня функція полягає в контрастному висвітленні внутрішнього світу художника Каварадоссі. Вступний інструментальний епізод, що передує вокальній фразі, має тонкий імпресіоністичний характер та створює простір для емоційного розгортання теми внутрішнього захоплення красою.

У виконанні китайського тенора Ван Чона спостерігається зовнішня адресованість виконання: інтонації артикуляційно чіткі, тембр уніфікований, вокальна лінія вирівняна, однак позбавлена тієї внутрішньої рефлексії, яка притаманна, наприклад, манері Л. Паваротті. Італійський маестро, як свідчать численні записи, вирізнявся тим, що скеровував інтонаційний посыл до внутрішнього простору персонажа, створюючи ефект психологічної глибини, уникаючи прямої сценічної демонстративності, зберігаючи камерність переживання навіть у межах великої сцени. У свою чергу, інтерпретація Ван Чона є більш орієнтованою на зовнішній ефект, експресивність зосереджена в площині публічного висловлювання, що, однак, не применшує вокального професіоналізму виконавця.

З технічної точки зору китайський тенор демонструє чітке фразування, контроль динаміки та артикуляційну виразність. Проте його вокальна манера є менш нюансованою в зоні переходу між регістрами, а звукова проєкція не завжди зберігає темброву різнобарвність. Це зумовлює дещо спрощене трактування драматургії арії, в якій емоційні вершини й мікронюанси мають формувати єдину лінію внутрішнього переживання героя.

Отже, інтерпретація Ван Чона становить приклад академічно витриманого, зовні цілісного прочитання арії, в якому на перший план виходять форма та динамічний контроль. Проте, з погляду веристської

естетики Пуччіні, її певна емоційна одноманітність дещо віддаляє слухача від тієї глибини почуттів, яку втілюють західноєвропейські традиції інтерпретації.

До концерту також увійшов дует Тоски з Каварадоссі з першої дії опери, що постає як складне емоційно-психологічне ціле, у якому втілюється багатогранна палітра почуттів: від ніжності й довіри до ревнощів, образи та миттєвого примирення. Інтерпретація цього фрагменту китайською сопрано Сюй Сяоїн та тенором Ван Чоном позначена високим рівнем технічної підготовки, чіткістю інтонування та акуратним фразуванням. Їхнє прочитання тяжіє до аналітичної стриманості — емоційні переходи подані не дуже рельєфно, інтонаційна палітра утримується в межах структурної рівноваженості. Особливо це помітно в речитативних епізодах, які набувають відтінку оповідності. Вокальне позиціонування орієнтоване передусім на зал, з домінантою на зовнішній комунікації з публікою. Оркестрова партія у китайському виконанні подається досить стримано, з тенденцією до акомпануючої функції, що не перешкоджає загальній вокальній чистоті, проте дещо знижує внутрішню напругу сцени.

У виконанні китайської сопрано Сюй Сяоїн арія «*Vissi d'arte, vissi d'amore*» з другого акту опери «Тоска» Джакомо Пуччіні прозвучала як зразок виразної концертної інтерпретації, що поєднує вокальну майстерність, сценічну харизму та специфіку відкритого простору. Відштовхуючись від наукових підходів, викладених у дослідженні М. Бурчеану [148], слід зауважити, що навіть у рамках редукованої концертної презентації арія може набувати повноцінного драматичного звучання, зберігаючи головні елементи оперної сценічної виразності.

Виконання Сюй Сяоїн відзначається потужністю звуку, що іноді наближається до форсованого звучання, що ймовірно відповідає на акустичні умови відкритої сцени. Однак така вокальна стратегія не знижує емоційної насиченості арії: навпаки, тембр голосу виконавиці дозволяє досягнути виразної динамічної палітри. У цьому контексті можна простежити втілення ключових параметрів, що висувуються до виконавець музики Пуччіні,

окреслених М. Бурчеану: багатобарвність тембру, нюансування, психологічне прочитання образу героїні.

Арія, що починається інтимним зізнанням Тоски, поступово розгортається до трагічної кульмінації. У виконанні Сюй Сяоїн ця кульмінація позначена дещо «зовнішньою» подачею звуку — проте саме завдяки цьому голос набуває масштабності, що забезпечує сильний емоційний вплив на слухача в умовах концерту. Варто зауважити також специфіку сценічної поведінки співачки: навіть при відсутності повноцінного театрального антуражу вона зберігає візуальні коди героїні — жести, пластичні інтонації, міміку, — тим самим формуючи метафоричний простір образу.

Загалом інтерпретація Сюй Сяоїн репрезентує особливу форму концертного втілення партії Тоски — з яскраво вираженою вокальною експресією, сценічною ідентичністю та орієнтацією на глядача як співрозмовника. Таке виконання підтверджує здатність концертної форми бути не менш промовистим засобом інтерпретації оперного матеріалу ніж повноцінна театральна постановка.

Розпочинаючи інтерпретаційний аналіз арії «E lucevan le stelle» з III дії опери «Тоска» Дж. Пуччіні у концертному виконанні тенора Ван Чона, доцільно наголосити на її винятковій драматургічній функції. Як слушно зазначає М. Карнер [153], ця арія являє собою кульмінаційний емоційний епізод, в якому музичний текст поєднує максимальну інтонаційну насиченість з вражаючою простотою виражальних засобів, створюючи ефект болісного імпровізаційного зізнання. У цьому сенсі концертна презентація арії, що позбавлена сценічного оточення, здатна посилити відчуття екзистенційного оголення й безпосередності виконавського звернення.

У представленій інтерпретації Ван Чон демонструє достатньо високий рівень технічного володіння вокальним матеріалом, зокрема щодо стабільності регістрів, чіткої інтонації та контролю за фразуванням. Водночас характерною рисою цього виконання виступає значна форсованість кульмінаційного фрагмента, зокрема на заключному вигуку. Така

інтерпретація частково нівелює внутрішню динаміку арії, позбавляючи її притаманної мелодиці Пуччіні тремтливості, болісності інтонації, про яку писав М. Карнер, як про одну з центральних ознак «*Ruscinian lament*» [153, 103].

Зважаючи, що арія «*E lucevan le stelle*» є емоційним ядром III акту опери, вона вимагає від виконавця не лише вокальної витривалості, а й особливого типу емоційної рефлексії. У цьому сенсі виконання Ван Чона відкриває важливу перспективу для осмислення сучасного китайського підходу до класичного італійського репертуару.

Співак демонструє виразну сценічну зосередженість, що в поєднанні з концертним форматом надає інтерпретації певного відтінку героїчного монологу, де постать Каварадоссі сприймається не стільки як внутрішньо зламана, скільки як трагічно піднесена. Вокальна лінія у виконанні Вана Чона характеризується стійкою артикуляцією та розгорнутими фразами з акцентами на верхніх нотах, де інтерпретаційна стратегія тяжіє до зовнішньої ефектності. У цьому контексті виконавець жертвує тонкими динамічними переходами на користь монолітної звукової сили, що може бути сприйнято як певне спрощення образу.

Примітним є також момент оркестрової взаємодії — диригент надає пріоритет вокальній партії, делікатно підтримуючи її тембровими нашаруваннями й зберігаючи цілісність музичного простору, незважаючи на специфіку відкритої акустики. Це свідчить про прагнення до збереження драматургічної рівноваги, попри обмеження, накладені концертним форматом.

Таким чином, інтерпретація Ван Чона демонструє як сильні сторони (вокальна виразність, сценічна цілісність), так і характерні труднощі концертного виконання — зокрема, втрату деяких психологічних напівтіней.

Узагальнюючи результати проведеного аналізу, слід зазначити, що концертне виконання оперної музики Дж. Пуччіні у китайському мистецькому середовищі набуває особливого значення як форма кроскультурної взаємодії.

Репрезентований у межах Puccini 100 Anniversary Concert досвід продемонстрував не лише високий рівень технічної підготовки китайських вокалістів, а й специфіку їхнього естетичного підходу, в якому поєднується традиції європейської вокальної школи з елементами локального стилю.

Зокрема аналіз сольних і ансамблевих фрагментів з опери «Тоска» дозволив виявити особливості трансформації веристської сценічної естетики у межах концертного формату. Відсутність повноцінної візуалізації театральної дії ускладнює втілення театральності як одного з визначальних принципів стилю Пуччіні. У цьому контексті центральною виконавською задачею постає необхідність компенсаторної реалізації драматичної напруги через вокальні засоби — динаміку, темброву варіативність, фразування та інтонаційну насиченість.

З огляду на інтерпретацію арій «Recondita armonia», «Vissi d'arte» та «E lucevan le stelle» та дуету, виконаних китайськими вокалістами Ваном Чоном і Сюй Сяоїн, простежується тенденція до зовнішньої експресивності, орієнтованої на комунікацію з публікою. Такий підхід, попри високу технічну точність, в окремих випадках призводить до втрати психологічної глибини персонажів, що характерна для західноєвропейської інтерпретаційної традиції. Водночас зазначений тип виконавської стратегії є симптоматичним у контексті глобалізаційних процесів, які змінюють характер рецесії класичного репертуару. Китайські вокалісти демонструють здатність до адаптивної стилізації матеріалу, зберігаючи художню цілісність і надаючи музиці Пуччіні нового емоційного виміру. Концертне виконання, позбавлене оперного антуражу, стає своєрідним майданчиком для випробування інтерпретаційних моделей, в яких синтезуються академічна канонічність і національні виконавські особливості

3.3.2. *Оперні арії з опер Дж. Пуччіні у виконанні китайського сопрано Ін Хуан: специфіка інтерпретації в рамках студійного запису*²³

Звернення до студійних записів арій Дж. Пуччіні в інтерпретації Ін Хуан у межах цього підрозділу не суперечить загальній спрямованості дослідження на концертну практику, оскільки студійна форма в даному випадку розглядається не як ізольована від виконавської сцени медіальна конструкція, а як один із способів фіксації вокально-оркестрової інтерпретації, близької за своїми звуковими параметрами до концертного виконання. Попри відсутність безпосередньо сценічного формату, студійний запис зберігає ключові для аналізу параметри. Саме тому він може бути залучений як репрезентативний матеріал для виявлення тих інтерпретаційних принципів, які функціонують і в оперній, і в концертній практиці співачки.

Більш того, студійна версія постає як погранична форма між концертно-оркестровим виконанням і медіатизованим способом існування оперного фрагмента. Вона позбавляє дослідника можливості аналізувати повноту зовнішньої сценічної поведінки, однак натомість максимально концентрує увагу на аудіальній природі інтерпретації. І оскільки арії Дж. Пуччіні входять до репертуару співачки не лише як студійний, а й як концертний та оперний матеріал, їхній аналіз у записі дозволяє простежити не відрив від концертної практики, а її звукову проєкцію в умовах технічно зафіксованого виконання.

Ін Хуан ще на початку своєї кар'єри підписала контракт зі звукозаписною компанією Sony (SONY) та брала участь у релізі низки альбомів, включаючи «Opera Aria Album» з Лондонським симфонічним оркестром під керівництвом Джеймса Конлона, треки якого і слугували матеріалом для цього підрозділу. Альбом був записаний у 1996 році в Австрії та містить чотирнадцять номерів, дванадцять з яких — це арії з опер європейських композиторів-романтиків та два — традиційні китайські пісні. Це найбільш репертуарні твори, в яких розкрився талант молодого співачки.

²³ <https://music.apple.com/us/album/ying-huang-soprano-arias/215357826>

Серед композиторів, арії яких увійшли до диску — Дж. Пуччіні (5 арій), Дж. Верді (2 арії), Дж. Россіні (2 арії), Г. Доницетті (1 арія), В. Белліні (1 арія). Як можна побачити, найбільшу кількість займають арії з опер саме Дж. Пуччіні, які дозволили виконавиці продемонструвати всі принади її оперного стилю та зумовили нашу дослідницьку увагу.

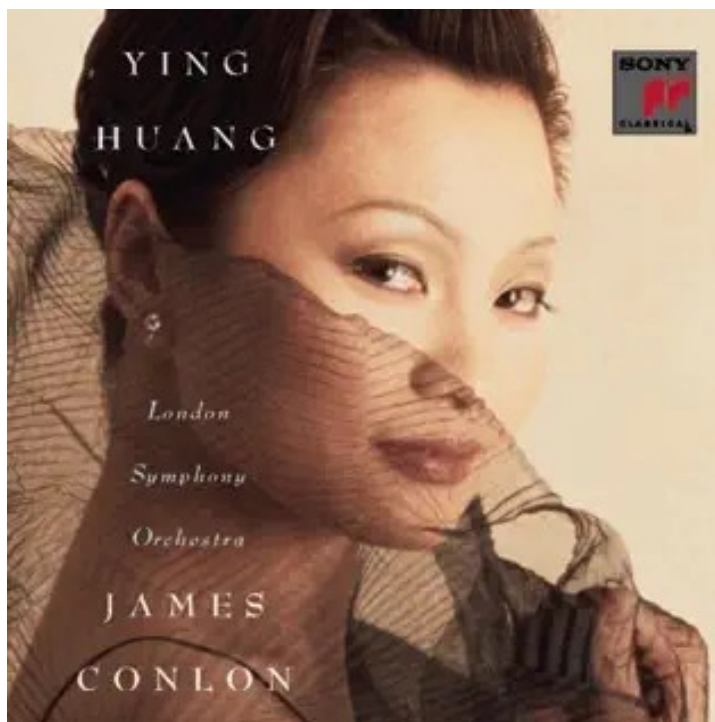


Рис. 3.3. Обкладинка Opera Aria Album Ін Хуан

Першим номером диску є арія «Quando Me'n Vo' Soletta», відома також як «Вальс Мюзетти» з опери «Богема» (1896), яку дослідники вважають першою спробою Пуччіні написати оперу у напрямку веризму. В ній трагічний роман розгортається крізь кардинально мінливий потік часу. Цей твір — кульмінація раннього стилю композитора.

Арія Мюзетти «Quando Me'n Vo' Soletta» звучить в середині другої дії. Дівчина співає, щоб привернути увагу свого колишнього коханця Марчелло. Це красива, але легковажна молода дівчина, яка привертає до себе увагу своєю поведінкою та словами. Арія «Quando Me'n Vo' Soletta» вважається однією з найвідоміших та найкрасивіших номерів в оперному репертуарі. Вона має красиву і захоплюючу мелодію широкого діапазону, в якій гармонічно

поєднується поступовий рух та стрибки, що додає їй особливої ліричності та виразності. Арія звучить у вальсовому метро-ритмі, що підкреслює її легкість та граціозність й водночас конкретизує побутову ситуацію, в якій вона виконується. Оркестр підкреслює мелодію та створює барвистий гармонічний фон, що вторить вокальній партії.

Ця арія написана у пісенній формі АВА', яка містить контрастну середню частину (В). Крайні розділи звучать в тональності мі мажор, а середній розділ зосереджений на субдомінантових гармоніях. За словами Я-Хуей Чжен, «модуляція до субдомінанти ... вказує на красу Мюзетти. ... Оскільки Мюзетта впевнена у своїй красі та знає, що чоловіки страждатимуть від погляду на неї, субдомінанта також уособлює жіночу силу, закладену в її красі» [214, с. 50]. На думку дослідника, арія в цілому представляє дві основні гармонічні сфери: тоніку та субдомінанту, де тоніка асоціюється з впевненістю Мюзетти, а субдомінантова сфера передає її красу. Це підкреслює основні якості героїні — впевненість та красу.

Усі стилістичні параметри арії дозволяють виконавиці виразно втілити почуття героїні. Водночас вона вимагає від інтерпретатора не тільки музичного таланту, а й гнучкого сопранового тембру та відмінної техніки. Виконання Ін Хуан арії «Quando Me'n Vo' Soletta» є вражаючим та дуже виразним. Співачка майстерно передала емоції та витонченість цієї музики, підкресливши подвійність характеру героїні. Це виконання можна поставити в ряд з інтерпретацією Марії Каллас, яка вважається однією з неперевершених інтерпретаторів пучінієвських жіночих образів. У середньому розділі Ін Хуан підкреслює зміну настрою, співаючи грайливим тоном. Аналізуючи вокальну техніку, треба підкреслити якісне виконання мелодичних зворотів та увагу до динамічних нюансів. Це виконання стало одним із багатьох прикладів мистецтва Ін Хуан в області оперного співу.

Аналіз мовних параметрів арій Пуччіні у вокально-інтерпретаційному аспекті пов'язаний з прочитанням мелодій, що є центральним матеріалом виконавської інтерпретації співаків, у тому числі й Ін Хуан. Саме тому на

цьому параметрі треба зупинитися більш детально. Характеризуючи мелодичний стиль Дж. Пуччіні, Н. Барагванат [146] зазначає, що Пуччіні «створює безперервність не шляхом переплетення своїх тем, а значною мірою шляхом зіставлення. І це підводить нас до його характерної мозаїки, в яких мініатюрні мелодичні «квадрати», не довші за такт, а часто навіть менше, повторюються, змінюються або обробляються послідовно, після чого той самий процес продовжується наступним «квадратом»... Мелодичний винахід Пуччіні має тенденцію бути коротким... Проте він робить техніку такою майстерною, підганяючи, з'єднуючи та розташовуючи свої маленькі квадратики, що його мозаїки справді створюють враження музичних організмів» [146, с. 3]. Це спостереження, на наш погляд, є дуже важливим з виконавської точки зору, адже розуміння вокалістом яким чином будуватиметься мелодія, допомагає йому створювати власну інтерпретаційну версію. До речі таку техніку композиції можна назвати умовно експозиційною. Вона є основою інструментальних форм китайської музики, що витікає з особливостей китайської філософії, яка концентрується на моменті часу. Звідси, з одного боку, застиглість, а з іншого, ситуація безкінечного продовження, що звичайно у випадку з жанро-формою арії Пуччіні обмежується драматургічною логікою та положенням всередині цілого.

Також Н. Барагванат вказує на каденційну відмежованість як характерну рису мелодій Пуччіні, ідея якої походить з думки про фрагментарність: «кожна мелодія, кожна тема завжди завершується каденційно; кожна фраза негайно шукає відпочинку ... мелодична лінія здебільшого є результатом зіставлення коротких фраз, кожна з яких має окрему каденцію» [146, с. 3], що дало підстави окремим дослідникам, за словами Н. Барагваната, визначити ряд «афективних прототипів» пуччінівських мотивів (А. Тітоне), а також виявити три так звані «*vocaboli melodici*» для всіх опер Пуччіні, залежні від ілюстративних значень (Ф. Феррарі). Погоджуючись з висновками цих італійських дослідників, можна зрозуміти, чому співаки обирають творчість окремих композиторів, в музиці яких вони «звучать яскраво». Ймовірно на це

можуть впливати ті самі мелодичні формули, які інтерпретатори відчують несвідомо та виконують схожі моменти музики відповідно до цих прототипів. Незважаючи на те, що це — гіпотеза, яка потребує подальшого спостереження та детальної розробки, інтерпретація оперних арії Пуччіні Ін Хуан характеризується єдністю як виконавського, так і композиторського стилю.

Соло або арія Магди «*Chi Il Bel Sogno di Doretta*» з опери «Ластівка» (1917) Дж. Пуччіні є другим номером диску Ін Хуан. Цей оперний фрагмент є широко відомим і водночас вимогливим для виконавця, на відміну від самої опери (написаної в жанрі віденської оперети), яка вважається одним з найменш популярних творів великого оперного майстра.

Магда де Сіврі — куртизанка та коханка багатого бізнесмена в Парижі 1850-х років, що закохується в юнака з села і починає жити з ним. Зрештою вона змушена розказати про своє минуле і залишити його, щоб повернутися до свого старого життя. Найвідоміша арія опери «*Chi Il Bel Sogno di Doretta*» звучить на початку першої дії. Текст арії описує мрію Доретти про кохання та щасливе майбутнє. Вона співає про красу коханого та те, як вона мріє бути з ним. Арія звучить у помірному темпі та має мрійливий відтінок, на який налаштовує імпресіоністичний фортепіанний вступ з виразними та лагідними гармоніями, викладеними арпеджіо. Невелика за масштабами арія ділиться на два великих розділи — перший імпресіоністичний, який виростає з інструментального вступу, а другий — жанровий. У першому розділі вокальна партія дублюється оркестром, який створює своєрідне фактурне потовщення акордами. Другий розділ пов'язаний з жанром вальсу. В арії великий діапазон емоційної динаміки — від ніжності та ліричності до страсті та виразності. Ця динаміка допомагає передати внутрішні почуття персонажа.

Ця арія служить чудовим прикладом оперного мистецтва та вокальної майстерності, а Ін Хуан зуміла вразити своїм виконанням цього оперного фрагменту. Її інтерпретація «*Chi Il Bel Sogno di Doretta*» вражає своєю чистотою, теплим тоном та виразністю. Лагідне сопрано співачки дуже гармонійно проявляє свої темброві якості та вписується в емоційний тон арії.

Виконавиця демонструє високий рівень технічної майстерності — відмінний контроль над диханням і різноманітність вокальних прийомів. Виконавиця підкреслює перехід між розділами арії за допомогою динаміки та будує вдале фразування, додаючи музиці глибини та індивідуальності. Порівнюючи цю версію з інтерпретацією Монсеррат Кабальє, треба вказати на схожість підходів обох співачок. Водночас спів Ін Хуан видається більш ніжним та жіночнішим (особливо в першому розділі арії), що є безумовно перевагою в контексті образу Магди. Водночас динамічні контрасти у Монсеррат Кабальє є більш рельєфними та опуклими.

Третім номером диску виступає «O Mio Babbino Caro» з одноактної опери «Джанні Скіккі» (1918) Дж. Пуччіні, що є останньою частиною «Триптиху». Лауретта — дочка проникливого та розумного селянина Джанні Скіккі. Її можна охарактеризувати як м'яку та наївну дівчину, яка знаходиться у полоні почуттів до парубка Рінуччі Донаті. У своїй арії вона звертається до батька, щоб він допоміг їм побратися, адже є певні обставини, які не дають цього зробити. Арія має тричастинну структуру (ABA1), де А — це тематична експозиція, В — середній розділ з нестабільною гармонічно-каденційною будовою, А1 — реприза-кода, що містить скорочений варіант розділу А. Арія відзначається експресивною ліричною мелодією, яка заворожує слухачів кульмінацією в останньому розділі. Особливу роль в характеристиці теми займає метр 6/8 та тембр арфи, які поєднуються зі струнними та відтіняються дерев'яними духовими інструментами. Це в цілому нагадує звучання колискової, що відповідає драматичній ситуації в опері — зверненні до батька. Інтерпретація арії вимагає міцної вокальної техніки, яка передбачає контроль дихання, динаміку, артикуляцію та фразування.

Ця арія має безліч інтерпретаційних версій, серед яких однією зі зразкових та найкрасивіших вважається інтерпретація Монсеррат Кабальє, у якій високі ноти ллються захоплююче, неначе ефір. У записі Марії Каллас резонують нетерпіння та драма. Звучить він також швидше ніж інші версії. У виконанні Ін Хуан співачці вдається передати емоції твору, що підкреслює

розуміння співачкою тексту арії. І хоча Ін Хуан не представляє відмінного від традиційного фразування або динаміки, її інтерпретація вирізняється м'яким тоном та особливою ліричністю. Довгі ноти в її виконанні є рівними та темброво насиченими. Її виконання слів «*e se l'amassi indarno*» («і чи не дасте мені це») містить велике оксамитове кресцендо, а октавний стрибок вгору на ля-бемоль відтворений дуже майстерно. Слова «*per buttarmi in Arno*» («я кидаюся в Арно») звучать драматично, фраза «*Babbo, pietà, pietà*» («Батьку, змилуйся, змилуйся») лунають ніжно та молитовно.

Дев'ятим номером диску виступає ще одна арія з опери «Ластівка». Це — арія Магди «*Ore dolci e divine*», яку вона виконує на коктейльній вечірці у першій дії після «*Chi il bel sogno di Doretta*». Магда зізнається, що не знає справжнього кохання, тому що вона коханка Рамбальдо і в арії «*Ore dolci e divine*» вона починає розповідати свої спогади про свою юність і молодого студента, якого вона зустріла і в якого ненадовго закохалася. Арія представлена у жанрі вальсу та представляє відповідно до жанрового канону ряд «колін», які відрізняються за музичним матеріалом та підсвічують різні сторони образу Магди — легкість, романтичність, сентиментальність. Граціозна мелодія, яка розвивається на тлі вальсового акомпанементу. Яскраві кульмінації, насиченість гармонічних співзвучь на фоні традиційної ладовості, неочікувані та різкі тональні зсуви концентрує в собі стиль Пуччіні. Характерною є й оркестровий акомпанемент арії, який буквально доповнює вислови солістки, а інколи веде з нею діалог.

Оскільки ця опера не вважається репертуарною, версія Ін Хуан претендує на оригінальність. Їй легко вдаються широкі стрибки, яскраві колоратури та особливо звертає увагу взаємодія вокальної партії та оркестру, які фактично вступають до активної взаємодії. Виконання Ін Хуан є емоційним та оповито легким сумом. Фрази вибудовані логічно, динамічний профіль відповідає драматургії арії, що має кресцендуєючий характер.

За словами Чень Біня, «з іменем Дж. Пуччіні пов'язаний один зі значних етапів розвитку європейського оперного мистецтва, який ознаменував собою

завершальний період класичної вокальної традиції та відкрив нові горизонти розвитку жанру опери» [111, с. 363]. Важливим фактором оновлення стилю композитора дослідник називає його звернення до східної тематики, «яка за багатьма параметрами стимулювала нові принципи музичної виразності та ідейного змісту музично-сценічного твору» [там само]. Зокрема в опері «Турандот», схід трактується як «умовний “екзотичний” елемент, колоритний та загадковий для європейського слухача» [111, с. 369]. Він обумовлює характер музичної мови та загальний музичний колорит, що проявляється як в гармонічній, так і темброво-інструментальній складовій). Особливо яскраво це проявляється в характеристиці окремих «китайських» персонажів, інтерпретація яких китайськими співаками сприймається дуже природньо та підкреслює китайську культурну ідентичність.

Арія «*Signore, ascolta!*» («Мій пане, послухай!») з першої дії опери Дж. Пуччіні «Турандот» виступає дванадцятим номером диску та завершує «європейські» твори. Цю арію співає рабиня Лю принцу Калафу, в якого вона таємно закохана. В ній рабиня благає принца не розв'язувати загадок прекрасної, але холодної принцеси Турандот.

Вокальна лінія арії має заколисуючий характер та утворюється послідовністю пентатонічних мотивів, які постійно повторюються та варіюються, нагадуючи музичну мозаїку. Перше звернення Лю до принца є інтонаційно важливим до подальшої музичної драматургії, адже саме тут часто використовується чиста кварта, яка стає свого роду інтонаційною характеристикою героїні у майбутньому. Безперервність фразування досягається за рахунок поєднання окремих мотивів та цільних фраз, які утворюють загальну форму, нагадуючи безкінечні мелодії Белліні. Мелодія арії побудована за допомогою мажорної пентатоніки від соль, яка символізує азіатську ідентичність героїні. Гармонічна структура цієї арії є простою (I-IV-V-I), проте в ній виділяється своєрідність у побудові акордів. Я-Хуей Чжен [214] вказує, що в арії реального персонажа Лу субдомінанта фактично змішується з тонікою, для того щоб зобразити її страждання: «Плавний зв'язок

між двома акордами робить тут тонічну гармонію розпливчастою і зображує сильну скорботу цієї азіатської жінки» [214, с. 197], адже рабиня ніколи не може бути разом з чоловіком шляхетного походження.

Загальна форма арії може бути описана схемою AA1B, що представляє варіант тричастинної асиметричної форми, в якій спостерігається декілька стадій — підготовка (A), посилення напруги (A1) та кульмінація та спад (B). Враховуючи незначні масштаби арії, в ній достатньо жваво розгортаються музичні події, що вибухають у хроматичному заключному розділі. В ньому з'являються глісандо арфи та *messa di voce* на високому тоні «сі», в чому дослідники вбачають «відчайдушну пристрасть, яка палає до принца в її [Лю] маленькому серці, знаходить гострий вираз у її заключній фразі «*L'ù non regge r'ù*», позначений раптовим стрибком угору на октаву та гострим гармонії» [154, с. 479]. Н. Барагванат [146] зазначає, що останній розділ арії, зважаючи на наявність в ньому кульмінації, протирічить тому факту, що традиційно в італійській опері XIX століття такі розділи просто «прикріплювали» в кінець арії відповідно до драматичного ефекту та семантики без уваги до драматургічної логіки. І хоча висхідна хроматична лінія в оркестровій партії не має спільного матеріалу з попереднім матеріалом арії ані у ладо-тональному (пентатоніка), ані в інтонаційному, ані в гармонічному плані, вона виступає логічною кульмінацією з контрапунктичними «діагональними» зв'язками на основі старовинної поліфонії, яку вивчав Пуччіні студентом.

Музична інтерпретація арії «*Signore, ascolta!*» Ін Хуан відзначається граціозністю та ніжністю. Її м'який тембр дозволяє їй легко брати високі ноти, а вокальна манера відрізняється продуманим фразуванням, благородністю та протяжним *legato*. Зважаючи на вишукану техніку Ін Хуан, співачка вибудовує широкі фрази на єдиному диханні. Вона інтерпретує цей образ відповідно до драматургічної ситуації та в залежності від суто музичних характеристик арії.

Інтерпретуючи арії з опер Пуччіні Ін Хуан продемонструвала свою віртуозну техніку та унікальну здатність передавати емоційну глибину та характер персонажів через свій голос. Співачці вдається представити

багатогранність характерів героїнь опер та, не зважаючи на студійний формат виконання, продемонструвати їхню динамічність та психологічну ємність. Її інтерпретації пуччінієвських арій є унікальними, в яких співачка демонструє риси власного музичного стилю та силу голосу, підтверджуючи конкурентність представників китайської оперної вокальної школи на світовій оперній сцені та перспективність розвитку міжкультурних відносин у сфері оперної музики.

3.4. Камернізація як принцип інтерпретації оперних арій італійських композиторів Франческо Чілеа та Умберто Джордано у виконанні китайського сопрано Хе Хуей та камерного ансамблю «Verona Lirica»²⁴

Розмірковуючи про українську співацьку практику, І. Борко [17] вказує на те, що сьогодні проблеми інтерпретації творів різних епох обумовлені прогалинами у педагогічній практиці при професійній підготовці в системі вищої освіти. Він виділяє дві основні проблеми — увага переважно до технічної складової вокальної партії зі стереотипними підходами та відсутність спеціальної підготовки у сфері сучасного українського виконавства, що обумовлює звернення виконавців переважно до музичних творів XVIII–XX століть, що виконуються переважно в романтичних традиціях. Саме вони є основою сучасної вокальної академічної школи. Це спричиняє, на думку дослідника, історичну недостовірність виконання і впливає на його якість в цілому, адже діяльність вокаліста спрямована на досягнення та передачу тексту музичного твору в широкому культурно-історичному контексті, в рамках якого самовираження поєднується з вирішенням комплексу художньо-виконавських і технічних завдань. На думку

²⁴ <https://music.apple.com/it/album/%E5%92%8C%E6%85%A7-%E5%9B%BD%E5%AE%B6%E5%A4%A7%E5%89%A7%E9%99%A2%E7%8B%AC%E5%94%B1%E9%9F%B3%E4%B9%90%E4%BC%9A-live/1779016894>

І. Борка, це і є основою власної інтерпретаційної версії вокального твору, яка може відрізнятись від інших, але повинна обмежуватись традиціями. Своєрідність інтерпретаційної версії проявляється скоріше у деталях — емоційній палітрі, що реалізується у співі за допомогою різних прийомів вокальної техніки без подолання історичного контексту. При цьому виконавський стиль оперного виконавця-інтерпретатора визначають чіткість та виразність артикуляції в сукупності з іншими прийомами вокального звуковидобування.

Якщо виключити з контексту педагогічну практику, то, екстраполюючи спостереження І. Борка на китайське оперне сучасне виконавство, можна помітити певну подібність «негативного» досвіду, адже оперна школа цієї країни формувалася в рамках загальнокультурного мейнстріму, а отже відчуває на собі впливи основних тенденцій. Відмінністю феномену китайського академічного оперного співу є потужність національних інтенцій, множинність іншокультурних традицій, що його сформували, та його незрілість у порівнянні з музичними традиціями, наприклад, європейських країн.

Проблемною зоною китайських співаків на світовій оперній сцені є володіння іноземними мовами. Саме із-за недостатності розуміння мовних тонкощів та дикції вони частіше за все підлягають критиці. Журналіст Кен Сміт спеціаліст з азіатського виконавського (перш за все оперного) мистецтва зазначає, що китайські виконавці попри наявність чудових голосів в історичній ретроспективі не досягали успіху в репертуарі: «Іноді дуже очевидно, що вони не розмовляють мовою, якою співають, і навіть не розуміють драматичних тонкощів того, що вони повинні робити» [193].

Розвиваючи цю думку, Кейсі Куакенбуш [193] вказує, що низька оперна культура виконання оперної музики в Китаї була спричинена частково Культурною революцією, а отже до 1976 року опери в західному розумінні в цій країні не існувало. Покоління ж співачки Хе Хуей пов'язано з відродженням мистецтва в Китаї. Водночас слабкою є й слухацький попит.

Якщо в Європі серед глядачів опери домінують люди похилого віку, то в Китаї, за словами Кейсі Куакенбуш, де до 1970-х і 1980-х років мало хто бачив оперу, аудиторія складається з заможних людей віком 35-45 років. Цікавими видаються й статистичні дані, наведені у статті журналістки, адже згідно з дослідженнями «Opera China» за 2016 рік, у Китаї відбулася 81 оперна постановка, половина з яких були західними зразками.

Прикладом цього є її колаборація зі струнним квартетом «Verona Lirica». У 2018 році в Китаї відбулася серія їхніх концертів у містах Шеньчжень, Гуанчжоу та Пекіні, в рамках якої були виконані фрагменти з опер європейських композиторів.



Рис. 3.4. Афіша концерту, 2018 р. Національний центр виконавських мистецтв, Пекін

Серед виконавців, які приймали участь у зазначеному концерті — Гюнтер Санін (Günther Sanin), Мірела Ліко (Mirela Lico), Сара Айрольдї (Sara Airoldi) та Лука Поцца (Luca Pozza), піаніст Роберто Корліано (Roberto Corliano) та безпосередньо Хе Хуей. До концерту, що складався з двох відділень та звучав близько двох годин, увійшли фрагменти опер Франческо Чілеа («Io Son l'Umile Ancella» з «Адріани Лекуврер»), Умберто Джордано («La Mamma Morta» з «Андреа Шеньє»), Альфредо Каталані («Ebben ne Andrò Lontana» з «Валлі»), Амілкарє Понкієллі («Suicidio» з «Джаконди»), П'єтро

Масканьї, Джузеппе Верді («Pace, Pace mio Dio» з «Сили долі») та Джакомо Пуччіні («In Quelle Trine Morbide», «Sola, Perduta, Abbandonata» з «Манону Леско») та Жоржа Бізе. У 2020 році ансамбль з Хе Хуей повторив успіх вже в Європі, виконавши програму «La Grande Opera in forma cameristica» в Італії й Монако.

Як ми можемо упевнитися, увага виконавців зосереджується на оперній творчості італійських композиторів-веристів, що може бути обумовлено, з одного боку, творчими уподобаннями італійського (за національною ознакою) квартету, а з іншого — професійною спрямованістю Хе Хуей (яка довгий час навчалася саме в Італії). У списку концертних творів — як широко відомі оперні номери, та і менш відомі арії. Водночас в цьому можна знайти підтвердження спостереження І. Борка та інших дослідників з приводу концентрованості вокалістів на репертуарі XIX століття як певному недоліку. Проте, на наш погляд, зважаючи на невеликий «стаж» китайської слухацької аудиторії, така позиція виконавців є зрозумілою та виправданою (принаймні, стосовно виконання у Китаї).

Розглянемо деякі номери з концерту у Пекіні (що водночас входять до студійного запису), які демонструють виконавський стиль Хе Хуей в контексті концертної виконавської ситуації з залученням камерного ансамблю. Одним з них є арія Адріани Лекуврер «Io son l'umile ancella» з однойменної опери Франческо Чілеа (1866–1950), в якій розповідається про загадкову раптову смерть знаменитої французької актриси в трагедіях Расіна і Вольтера. Творчість Чілеа відноситься до школи веристів, а його опери написані у постромантичному стилі. Подібно до оперних персонажів Пуччіні його герої зображуються в операх максимально реалістично. Опера «Адріана Лекуврер» була поставлена у 1902 році в театрі Ла Скала, де головну роль виконала Анжеліка Пандольфіні (Angelica Pandolfini). Відомими виконавицями цієї партії були Клаудія Муціо (Claudia Muzio), Магда Оліверо (Magda Olivero), Монтсеррат Кабальє (Montserrat Caballé), Рената Скотто (Renata Scotto),

Міселла Френі (Mirella Freni), Джоан Сазерленд (Joan Sutherland), Марія Каллас (Maria Callas), Анжела Георгіу (Angela Gheorghiu).

Арія «Io son l'umile ancella» (букв. з іт. «Я — скромна слуга творчого духу») співає Адріана у відповідь на похвали її шанувальників. Музика арії має медитативний відтінок. Музична тканина характеризується яскравою гармонією та розвиненою мелодичною лінією в стилі зрілого романтизму.

Починається арія типовим інструментальним вступом, побудованим на колористичних арпеджіо на домінантовому септакорді до соль мажору з доданою секундою, який перемежовується зі зменшеним септакордом від ре дієз. Такий півтоновий зсув між двома дисонуючими акордами нагадує певним чином імпресіоністичне гармонічне «мерехтіння» та є колористичним за своєю природою. За формою арія має просту тричастинну форму з динамізованою репризою, де в третьому розділі спостерігається активізація руху за рахунок жвавої інструментальної партії та наявності яскравої кульмінації.

У порівнянні з оркестровою версією камерний варіант у виконанні Хе Хуей та квартету «Verona Lirica» звучить значно скромніше за своїми звуковими параметрами. Імпресіоністична «гра кольорами» у вступі спрощується і сприймається не так розкішно, як в оркестрі, втрачаючи неповторні колористичні обертони (хоча це звичайно є більш рельєфним та багатим на тембри варіантом ніж виключно акомпанемент фортепіано). Сильний та наповнений голос Хе Хуей стає частиною поліфонічного ансамблю, інструменти якого тонко реагують на раптові зміни настрою в слові. Кульмінація не драматизується, голос співачки не форсується, а звучить в рамках загальної динамічної картини, відтягуючи фінальну точку напруження на останній такт (хоча у виконанні Анжеліки Пандольфіні кульмінації в кінці немає). По суті виконавиця інтерпретує цю арію з позицій вердієвського співака та виконує арію з потужним вокальним драматизмом.

Виконання арії «Io son l'umile ancella» Хе Хуей характеризується філігранною технікою та темпераментно-італійською пристрасстю, навіть

певною плакатністю посилю, в душі італійської вокальної школи. В музичних інтонаціях Хе Хуей відчувається вплив пізнього італійського романтизму, а її драматичний нахил навіть споріднює виконання з оперним експресіонізмом. Незважаючи на те, що оперний номер є вилученим з драматичного контексту, а оркестрове звучання заміняється на камерний оркестр, виконання не стає нудним, а навпаки отримує нові якості.

Арія «*La mamma morta*» з веристської опери Умберто Джордано «Андре Шеньє» в інтерпретації Хе Хуей виглядає також досить оригінально. Цей номер виконує в опері Маддалена ді Куаньї, розповідаючи Жерару про те, як її мати загинула, захищаючи її під час Французької революції. Музичні характеристики арії відповідають традиціям оперного стилю початку ХХ століття з його посиленою емоційністю та надмірною експресивністю. Арія складається з двох контрастних розділів, що дають можливість проявити співакці різні сторони її творчого таланту.

Розпочинається арія проникливим віолончельним соло, що звучить у вступі та передує першому розділу номеру, характер якого витікає з цього невеликого за масштабами, проте важливого у драматургічному плані інструментального фрагменту. Перший розділ арії (А) також складається з двох розділів продовженої будови. Мелодія речитативної природи насичена репетиційними фігурами та нагадує схвильоване людське мовлення, до того ж в ній немає широких стрибків і зосереджується вона в середньому регістрі.

Роль акомпанементу тут зводиться до гармонічної підтримки, яка проявляє традиції музики початку ХХ століття з її яскравими акордовими послідовностями та несподіваними контрастними модуляційними переходами. Сама тема побудована на акордах мінорної тоніки, яка співставляється зі співзвуччям другого низького ступеня та створює цікавий фонічний ефект. В розділі *Mosso* разом з прискоренням загального руху пожвавлюється й зміна гармонічних фарб, де виникає типове імпресіоністичне сповзання тризвуків по хроматичній гамі, метою якого є перехід до нової тональності — VI# мінорного тризвуку, що само по собі є достатньо сміливим

ходом. Надзвичайно колористичною виявляється тут вибір інструментального перекладення для камерного ансамблю, яке за рахунок використання холодного тону фортепіано, звучить відсторонено й навіть інфернально та відповідає загальній драматичній ситуації.

Вокальна мелодія другого речення першого розділу починається нижче та охоплює більший діапазон. Гармонічною метою ж його є нова мажорна тональність (VII ступінь по відношенню до початкової тональності та II низький — до тональності другого речення), з якою змінюється й загальний характер музики.

Другий розділ (B) звучить у мажорі у жвавішому темпі *Andantino*. За формою — це проста тричастинна репризна форма, яка виростає з куплетної структури з типовими квадратними побудовами. В гармонічному плані цей розділ форми є значно скромнішим, хоча й тут є місце сміливим гармонічним сполученням. З вокальної точки зору в розділі B є більше широких стрибків, пов'язаних з кульмінаційною зоною, але в цілому він є достатньо типовим для жвавих мажорних арій опер цього періоду.

Голос Хе Хуей в цій арії розкривається інакше ніж в арії «*La mamma morta*». Наповнений більш темними, насиченими обертонами в низькому регістрі він не перестає звучати елегантно. Верхній регістр виявляється напруженим та важким, в чому проявляються особливості її лірико-драматичного сопрано.

Окремо треба відзначити роль камерного ансамблю, який майже нічим не поступається по звучанню оркестровій версії. Струнний тембр є відмінно скомпенсованим, зважаючи на те, що в музиці велике значення має тембр віолончелі. Створення гармонічної вертикалі доручається фортепіано, функції якого розділені між гармонічною підтримкою та колористичним доповненням (наприклад, імітація флейтових та арфових пасажів). В кульмінаційній зоні звучання ансамблю, звичайно, не може зрівнятися з оркестровим, яке навіть у деяких інтерпретаційних версіях виходить на передній план по відношенню до

голосу соліста, проте виявляється у достатній мірі збалансованим за тембровими якостями, дозволяючи створити цілісну картину.

Отже виконання оперної музики в камерному варіанті є давно розповсюдженою практикою. Привабливим в цьому відношенні можна вважати виконання оперних номерів за участю камерних ансамблів, які дозволяють достатньо яскраво озвучити оригінальні оркестрові версії, не втрачаючи художньої цінності та цілісності. Особливо важливим це виявляється в рамках музичної практики Китаю, слухачька аудиторія якого зовсім недавно стала частиною світового культурного процесу. Це вимагає від виконавців ще більшої уваги до всіх нюансів композиції, які сильно впливають на якість звучання. В цьому відношенні інтерпретація Хе Хуей разом зі струнним квітетом «Verona Lirica» фрагментів з оперних постанов італійських композиторів є позитивним прикладом адаптації музичного матеріалу оперних номерів до камерної сцени. У розглянутих номерах з опер італійських композиторів співацький талант та акторська майстерність Хе Хуей, її пластика, жестикуляція та міміка сприяють створенню повноцінного сценічного образу навіть попри «знятість» драматичної дії. Технічність та емоційність виконавців дозволили по-новому почути відомі номери пізньоромантичних опусів італійських композиторів, які постали перед слухачами у відмінному ансамблевому звучанні та зробили рельєфними смислові та структурні параметри.

Висновки до розділу 3

Арія *bel canto* виявляє найвищий ступінь художньої стабільності в умовах редукованого сценічного та позасценічного виконання. Її структурна автономія, закладена ще в поезиці «номерної» опери, забезпечує органічне функціонування поза театральним контекстом без суттєвої втрати смислового навантаження. Проаналізовані інтерпретації — «*Regnava nel silenzio*» у виконанні Ін Хуан, каватина Родриго у виконанні Лі Сицзі, «*Son vergin vezzosa*» та «*Una voce poco fa*» у виконанні Дільбер Юнус — засвідчують, що

китайські виконавиці демонструють глибоке засвоєння базових принципів *bel canto*: стабільне легато, темброву рівновагу, кантиленну протяжність і орнаментальну точність. При цьому індивідуальність кожної виявляється переважно в таких деталях як характер вібрато, специфіка динамічного нюансування, трактування колоратурних варіантів, а не у концептуальному перегляді канонічного прочитання. Порівняльний аналіз двох версій «Una voce raso fa» (оркестрової 2004 р. та камерної 2019 р.) у виконанні Дільбер Юнус наочно демонструє, як зміна акустичного середовища трансформує саму природу образу. Тут оркестрова версія продукує зовнішню театральну енергію, камерна — більш психологічну інтроспекцію та мікродинамічність у побудові фраз.

Вердіївський репертуар в інтерпретації китайських вокалістів актуалізує специфічну проблему перенесення драматичного конфлікту у звукову площину без сценічної компенсації. Аналіз концертного виконання арій «Ritorna vincitor!» (Хе Хуей), «Tu che le vanità» (Чжан Цзижунь) та балади Оскара (Ін Фан) виявляє три різні стратегії вирішення цього завдання. Хе Хуей застосовує артикуляційну загостреність та тембровий контраст між декламаційними й кантиленними епізодами. Чжан Цзижунь обирає модель безперервної драматичної лінії з рівномірно підтримуваною емоційною напругою. Ін Фан показує пріоритет інтонаційної чистоти та структурної ясності над зовнішньою експресивністю. Усі три моделі є технічно досконалими та стилістично правомірними, хоча орієнтуються на різні виконавські традиції. Спільною рисою є тяжіння до ліричних та лірико-драматичних жіночих образів рефлексивного типу, що виявляється загальною тенденцією китайської виконавської практики у вердіївському репертуарі.

Аналіз інтерпретацій оперних арій Дж. Пуччіні підтверджує, що концертний формат не послаблює, а, навпаки, загострює психологічно-інтроспективний вимір його музики. Студійні записи Ін Хуан демонструють органічну взаємодію між природою її голосу та «мозаїчною» мелодикою Пуччіні, в якій принцип зіставлення коротких, каденційно відмежованих

тематичних утворень резонує з китайською моделлю музичного часу, орієнтованою на концентрацію в моменті. Концерт «Puccini 100 Anniversary Shanghai 2024» постає як приклад просторової кросоверної моделі, в якій відкритий ландшафтний простір ботанічного саду утворює своєрідну форму побутування оперного твору, що забезпечує масову демократизацію жанру без втрати художньої якості.

Камерне виконання оперних арій із залученням інструментального ансамблю, репрезентоване у співпраці Хе Хуей та квартету «Verona Lirica», засвідчує продуктивність цієї форми для кроскультурного представлення веристського та пізньоромантичного репертуару. Тембральна компенсаторна функція фортепіано та струнних, перерозподіл гармонічної і колористичної ролей усередині ансамблю уможливлюють художньо повноцінне прочитання партитури навіть за значного скорочення звукового ресурсу. Сценічна харизма, пластика й акторська майстерність виконавиці при цьому забезпечують ефект «присутності образу» навіть в умовах повністю редукованої театральної дії.

Наскрізною закономірністю, що об'єднує всі розглянуті виконавські випадки, є орієнтація китайських вокалістів на вже канонізовані концертні версії арій, інтерпретаційно розроблені в рамках західної традиції, що підтверджує тезу про засвоєння не оперного цілого, а його вже сформованих одиниць. Одночасно аналіз фіксує наявність гібридного темброво-інтонаційного профілю, що диференціює звучання китайських виконавиць від усередненого «європоцентричного» стандарту й засвідчує збереження культурно-специфічних акустичних ознак у репертуарі.

ВИСНОВКИ

Аналіз сучасних семіотичних, герменевтичних, феноменологічних та інтерпретологічних музикознавчих концепцій засвідчує, що вокальна інтерпретація не дорівнює відтворенню авторського тексту. Вона є самостійним рівнем художнього смислотворення, у якому партитура функціонує як відправна точка для побудови цілого.

Крізь оптику семіотичного підходу вокальна інтерпретація виявляється багаторівневим процесом семіозису, у якому музичний текст, слово, тембр, артикуляція, жанрова модель і виконавська стратегія утворюють єдину систему смислових взаємодій, де китайська інтерпретація виявляється культурно зумовленою формою прочитання європейського оперного коду. Концепція музичної персони Е. Коуна створює методологічні передумови для розуміння оперної арії як простору моделювання вокально-сценічного суб'єкта. Тут європейська жанрова поетика поєднується з індивідуальною вокальною манерою та іншим культурно-психологічним типом емоційності.

Герменевтичний підхід уточнює сутність виконавського процесу, що не може бути зведений до буквального озвучення структурних елементів партитури. Музичне значення формується в динаміці конкретних інтерпретаційних рішень, що дозволяє надати оперному фрагменту нової інтонаційної та драматургічної перспективи. Феноменологічний підхід акцентує тілесно-перформативну природу вокальної інтерпретації через безпосередній досвід, що є чинником відмінності китайських прочитань.

Водночас концепція музичної персони Е. Коуна, доповнена положеннями української інтерпретологічної школи, дозволяє осмислити оперне виконання як процес моделювання сценічного суб'єкта, що відрізняється від драматичного персонажа з вибудовуванням нової вокально-драматичної ідентичності як живого тексту культури, де поєднуються європейська оперна поетика та будь-який інший мистецький принцип. Це зумовлює утворення специфічної форми художнього перекодування, а

інтерпретація арії стає актом творення нової художньої суб'єктності без необхідності стверджувати чи заперечувати автентичність прочитання.

Виходячи з означених позицій, інтерпретація італійської оперної арії або сцени китайськими виконавцями виявляється складним кроскультурним процесом, у якому взаємодіють різні системи музичного мислення, вокальної технічності, драматургічної організації та естетичних уявлень про голос, а китайська виконавська практика усвідомлюється однією з форм сучасної культурної актуалізації європейського канону.

Італійська вокальна школа та техніка *bel canto* утвердились як загальнопрофесійний стандарт академічного співу внаслідок поєднання кількох взаємопов'язаних чинників (інституціоналізація вокальної підготовки; естетика кастратного мистецтва з культом технічно досконалого й темброво виняткового голосу; лінгвоакустичні властивості італійської мови з перевагою відкритих складів, превалентність голосних, м'якими приголосними). Протягом поетапної еволюції від ранньоромантичної «номерної» структури (опери Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доницетті) через драматичний реалізм Дж. Верді до веристської психологічності опер Дж. Пуччіні, Фр. Чілеа та Дж. Умберто принципи вокалізації *bel canto* зберігли статус незмінної технічної матриці навіть попри кардинальні трансформації художніх орієнтирів. Саме це визначає й особливе місце італійського оперного репертуару в китайському музичному середовищі, де виконання арій з опер італійських композиторів функціонує одночасно і як художній акт, і як свідоцтво міжнародної виконавської легітимності.

Засвоєння стандартів *bel canto* китайськими вокалістами є принципово складнішим, ніж механічне перейняття технічних прийомів. Певними перепонами у засвоєнні *bel canto* стають такі параметри, як тональна природа китайської мови, пентатонічне інтонаційне мислення, специфіка гортанної позиції та «пунктирна» риторична драматургія традиційного китайського співу. Водночас ці розбіжності перетворюються на умову формування нової виконавської ідентичності, яку правомірно визначити як гібридну.

Нейрокогнітивні дослідження (Сіцзя Гуа та ін.) підтверджують, що цей гібридний дискурс має фізіологічне підґрунтя, а виконання та сприйняття європейської опери китайськими вокалістами є, відтак, процесом глибинної трансформації, що підкреслює хибність спрощеного погляду на китайське виконання як на «копіювання» європейського зразка.

Одним із ключових теоретичних результатів дисертації є розробка концепції редукції як центральної аналітичної категорії для дослідження принципів існування оперного матеріалу в кроскультурному просторі. Редукція розуміється тут як поетапне зняття театральних шарів оперного твору, у результаті якого змінюється онтологічний статус образу та трансформується природа художньої комунікації. Типологізація існуючих форм репрезентації оперного твору відображає поступову редукцію сценічного контексту — від цілісної оперної вистави до фрагментарного цифрового контенту. У цьому контексті виділено *інтегральну сценічну репрезентацію*, що зберігає оперу як синтетичне ціле; *просторову реконтекстуалізацію*, пов'язану з перенесенням опери у відкриті або нетрадиційні простори, що послаблює театральну умовність, але водночас демократизує жанр і розширює його аудиторну доступність; *сценографічну редукцію* — формат концертного виконання, що передбачає збереження музично-драматичної цілісності твору або його великих фрагментів за умов вилучення декорацій, костюмів і повноцінної мізансцени, внаслідок чого смисловий акцент переноситься з театральної дії на вокально-виконавську репрезентацію; *композиційну фрагментацію*, що виявляється у виконанні окремих арій або сцен, які втрачають безпосередню сюжетну прив'язку й набувають самостійного концертного статусу як автономні вокальні артефакти; *фактурну редукцію та камернізацію*, пов'язану із заміною оркестрової тканини фортепіанним супроводом, що інтимізує оперний матеріал, оголює вокальну лінію та концентрує увагу на тембрових, артикуляційних і фразувальних нюансах; *компілятивну форму*, репрезентована альбомом, концертною програмою або плейлистом, де оперні

фрагменти об'єднуються не первинною драматургією композитора, а виконавською концепцією, формуючи індивідуальний метасюжет співака та *цифрову атомізацію*, що становить найрадикальніший рівень редукції, за якого опера існує у вигляді коротких аудіовізуальних фрагментів, адаптованих до кліпового мислення, швидкої рецепції та медіатизованих форм культурного споживання.

Усі розглянуті сучасні форми репрезентації оперного твору в дисертації узагальнено через співвідношення сценічного та позасценічного способів його функціонування. До сценічних форм у просторовому значенні належить насамперед театральна репрезентація, у межах якої арія або сцена зберігає зв'язок із драматургічною цілісністю спектаклю, а також концертний, камерний варіант представлення. Студійний і медіатизований формати виявляють інакший модус позасценічного буття оперного фрагмента. Вони пов'язані з редукцією театального контексту та посиленням його вокально-сміслової автономності. На цій підставі виокремлено два провідні типи виконавської ситуації — театральний і концертний, де перший репрезентує інтегральне, цілісне сценічно-театральне існування оперного тексту, а другий охоплює форми його позатеатральної автономізації. Водночас медіатизована форма постає не лише окремим різновидом репрезентації, а й генералізуючим сучасним режимом існування оперного матеріалу, здатним охоплювати як сценічні, так і позасценічні формати.

Виявлено і теоретично обґрунтовано рівні трансформації сценічного образу – «персонаж-особистість» у драматичному форматі, що є повноцінним суб'єктом дії; «персонаж-символ» — акустичний архетип, позбавлений конкретної сюжетної обумовленості у концертних версіях та «персонаж-сповідь» у камерних версіях що посилює інтимно-медитативний вимір; «персонаж-бренд», де образ героя стає матеріалом для самопрезентації виконавця у гала-концентах та студійних записах та «персонаж-афект» у цифровому мікроформаті.

Ця типологія підтверджена аналізом конкретних виконань, представлених у третьому розділі: каватина Родриго у виконанні Лі Сицзі ілюструє перехід від першого до другого рівня; фортепіанна версія «Una voce poco fa» Дільбер Юнус — до третього; концерт Puccini 100 Anniversary Shanghai 2024 — до четвертого. При цьому різні рівні редукції не є ієрархічно впорядкованими — кожен має власні художні переваги і специфічні виконавські завдання, що вимагають різних інтерпретаційних стратегій.

Фрагментарне, медіатизоване та позасценічне існування оперного матеріалу є не периферійним явищем, а закономірним результатом внутрішніх властивостей самого жанру. Вже в поетиці барокової *opera seria* була закладена практика переміщення арій між операми і виконання їх поза оригінальним контекстом. Номерна структура ранньоромантичної опери первісно передбачала відносну автономію кожного вокального номера, а «семантичні піки» наскрізної драматургії опер Дж. Верді та Дж. Пуччіні є потенційними природними точками виходу музики у концертний простір. Таким чином, сучасні форми існування опери є послідовною реалізацією її внутрішнього модульного потенціалу.

На основі цього актуалізовано поняття культурної трансдукції — механізму, за яким зміст з однієї культурної традиції переноситься в іншу без прямого копіювання, через перекодування у власній системі цінностей, тілесних координат і естетичних уявлень. Це дозволяє китайським співакам входити в європейський оперний простір без порушення власної ідентичності. І саме концертна форма стає тим самим проміжним простором.

Показово, що ця тенденція підтверджена як на рівні окремих інтерпретаційних рішень, так і системно — через біографічні траєкторії виконавців. Хе Хуей (Китай — 19 років у Вероні — повернення та викладання в Китаї), Лі Сицзі (Пекін — Парма — Болонська опера — Центральна консерваторія Пекіна), Ін Хуан (Шанхайська консерваторія — міжнародна кар'єра — Китай). Їхні творчі траєкторії є моделлю системного процесу, у

якому китайська вокальна школа формує власний спосіб засвоєння західних оперних традицій.

Аналіз конкретних виконавських версій доводить, що три стильові сегменти — опери *bel canto*, Дж. Верді та веристів — не є рівнозначними з погляду адаптивності до позасценічного формату, що визначає відмінні виконавські стратегії для кожного.

Арія *bel canto* виявляє найвищу художню стабільність поза театром: її автономна драматургія та домінування кантилени не потребують сценічної компенсації. Китайські виконавиці в цьому репертуарі орієнтуються на канонізовані версії, демонструючи глибоке засвоєння технічних принципів і проявляючи індивідуальність переважно в орнаментальних деталях. Вердіївський репертуар вимагає вирішення проблеми «внутрішнього конфлікту без зовнішньої дії». Аналіз інтерпретацій Хе Хуей, Чжан Цзижунь та Ін Фан виявляє такі параметри як темброва контрастність, артикуляційна чіткість, протяжність мелодичної лінії, структурна ясність із пріоритетом інтонаційної чистоти з домінуванням ліричних образів рефлексивного типу, що є загальною тенденцією китайської виконавської практики у вердіївському репертуарі. Це перегукується з власне китайськими естетичними традиціями — тяжінням до «внутрішнього», споглядального типу драматургії. Музика Дж. Пуччіні в концертному форматі набуває особливої психологічної концентрації. Студійні записи Ін Хуан демонструють типологічну близькість між «мозаїчною» мелодикою композитора і китайською моделлю музичного часу, орієнтованою на концентрацію в моменті. Камерне виконання оперних арій Хе Хуей та квартету «Verona Lirica» демонструє компенсаторні тенденції у тембровій та гармонічній характеристиці творів при скороченні звукового ресурсу. «Присутність образу» стає можливою навіть в умовах повністю редукованої театральної дії винятково завдяки яскравій сценічній поведінці співачки.

Одним із найважливіших емпіричних висновків дослідження є фіксація гібридного інтонаційного профілю китайських виконавиць як системної

ознаки, що відображає культурно-зумовлений темброво-акустичний ідеал, сформований традицією китайського вокального мислення з його тяжінням до м'якого переднього резонансу, специфічної мікродинаміки та лінійної тембрової рівноваги.

Отже, інтерпретація оперних арій італійських композиторів китайськими вокалістами в умовах позасценічного побутування є одним із найпоказовіших свідчень того, яким чином глобальний музичний простір переосмислює власні канони. Там, де традиційне музикознавство схильне бачити відхилення від норми або труднощі адаптації, насправді відбувається щось принципово інше. У таких умовах народжується новий тип вокальної суб'єктності, у якому *bel canto* перестає бути виключно європейською спадщиною і стає живою мовою кроскультурного діалогу. Голос, що несе в собі акустичну пам'ять китайської вокальної традиції та водночас відкривається до кантиленного ідеалу композиторів доби Дж. Россіні, драматичного пафосу Дж. Верді й психологічної інтимності Дж. Пуччіні та його однодумців, вже не є ані «китайським», ані «італійським» у вузькому сенсі. Це є свідченням того, що музичне мистецтво завжди перевищує культурні кордони, якими його намагаються окреслити.

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямі є надзвичайно широкими: вони охоплюють такі аспекти, як порівняльний аналіз виконавських поколінь китайських вокалістів із простеженням динаміки процесу в часі, вивчення цифрового виміру оперної рецепції в китайському медіапросторі, дослідження аналогічних процесів в інших країнах Далекого Сходу, що у ширшому дискурсі резонує з питанням про сучасність та майбутнє самої опери як жанру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А Гудаму. Академічне вокальне мистецтво Китаю в контексті сучасної музикології // *Культура України : зб. наук. пр.* Харків, 2020. Вип. 67. С. 89–97.
2. Авраменко Є.Б. Компаративний аналіз специфіки творчого алгоритму вокалістів оперної та камерної спеціалізації // *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 39. Том 1. С. 62–67.
3. Авраменко Є.Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). // *Музичне мистецтво у культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової / гол.ред. К. Фламм.* Вип. 30(1). Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 89–96.
4. Авраменко Євген. Семантика вокального тембру як фактор жанрової специфікації оперної поетики : дис... доктора філософії : 025 — *Музичне мистецтво / ОДМА ім.А.В. Нежданової.* Одеса, 2024. 200 с.
5. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології // *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU : Collective monograph.* Riga : Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. Р. 1–20.
6. Антонюк В. Аспекти етнокультурного діалогу вокалістів // *Слобожанські мистецькі студії.* 2023. Випуск 3. С. 5–9.
7. Антонюк В. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.

8. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. К.: ЗАТ “Віпол”, 2007. 174 с.
9. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Монографія. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
10. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
11. Бенъ С. Bel canto в еволюції оперного вокального мистецтва: розвиток тези та антитеза // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Луцьк, 2007. Вип. 1. С. 111–123.
12. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 194 с.
13. Бітько Н. Педагогічні принципи розвитку вокального мислення майбутніх учителів музичного мистецтва // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2019. Вип. 1–2 (13–14). С. 157–167.
14. Бойко А. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 250 с.
15. Бойко А. Специфіка китайського вокального мовлення // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: матеріали XVIII Міжнар. наук.-творчої конф., студентів та аспірантів (Харків, 22–23 березня 2018р.) / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. М. Ю. Борисенко. Харків : Вид-во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2018. С. 20–21.
16. Бойко А. Становлення виконавського стилю у вокальній музиці // Культурологія та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квітня 2016 р.)

- / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2016. С. 142–143.
17. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 2021. 4 (2). С. 109–122.
 18. Бояренко Т. Инструментализм арий *bel canto* XVIII-XIX вв. В концертном исполнении с фортепиано: дис... канд.искусств. : 17.00.03 / ОНМА имени А. В. Неждановой. Одесса, 2014. 164 с.
 19. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ — початку ХХІ століття в контексті міжнаціональних зв'язків : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2017. 190 с.
 20. Ван Лунчуань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 193 с.
 21. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні) : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 179 с.
 22. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.
 23. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
 24. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.

25. Ву Гуо Линг. О предпосылках интонационных взаимодействий китайской и украинской песенности // Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2001. С. 169–178.
26. Гиголаева В. Музыкальная интерпретация и интерпретология: к вопросу о новых перспективах // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2016. Вип. 18. С. 132–140.
27. Гіголаєва-Юрченко В., Лі Дешун. Вокальна фонетика, її артикуляційні та акустичні особливості // Scientific Collection «InterConf». 2023. № 148. С. 314–316.
28. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. К.; НМАУ, 1997. 320 с.
29. Голубовська І. Константи національної ментальності у дзеркалі китайської мови // Спадщина Омеляна Пріцака і сучасні гуманітарні науки. Київ, 2009. С. 83–93.
30. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... доктора мистецтв. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 39 с.
31. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого- педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
32. Гребенюк Н. Є. Вокальне виконавство як процес конкретизації змісту // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса. Харьков, 1995. Вип. 4. С. 43–46.
33. Ден Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 205 с.
34. Деркач Л.А. Сильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.

35. Драч И. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления // *Ars inter Culturas*. 2010. № 1. С. 107–120.
36. Драч І. Оперний ландшафт сучасної Європи // *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. № 3. С. 149–152.
37. Дун Сіньюань Семантика оперного образу у творчості М. А. Римського-Корсакова: діалог інтерпретацій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 200 с.
38. Єрошенко О. Виразність вокального виконавства: художні та природничі чинники // *Культура України: зб. наук. пр. Вип. 36; М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. В.М. Шейка. Х.: ХДАК*, 2012. С. 252–261.
39. Єрошенко О. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.
40. Іванова Л. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посібник / за ред. М. Р. Черкашиної. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
41. Івень Цз. Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночного». *Музичне мистецтво і культура*. 2017, №25. С. 76–87.
42. Каблова Т. Специфіка академічного вокального мистецтва в сучасному дискурсі культури // *Альманах «Культура і сучасність»*, 2018. № 1. С. 73–77.
43. Каданцева Н. Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості(на матеріалі репертуару одеського національного театру оперитабалету):дис... докт філос. : 025 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 189 с.
44. Калашник М. Професійно-творческа́я школа и тезаурус // *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені*

- М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 13. С. 26–32.
45. Каплієнко-Ілюк Ю. Проблеми визначення та розвитку категорії стилю в музикознавстві // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2023. № 2 (2019). С. 11–18.
46. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.
47. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів : ККІНПАТРІ ЛТД, 2014. 340 с.
48. Кисла С. Образ Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Баттерфляй» у контексті оперних пошуків Джоаккіно Пуччіні // Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип 37, том 2. С. 21–26.
49. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю // Мистецтвознавство України, 2010. Вип. 11. С. 62–64.
50. Комарніцький Я. А. Італійська опера в історичних процесах еволюції жанру // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство. Київ, 2025. Вип. 52. С. 100–110.
51. Кононова М. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 18 с.
52. Корчова О. Вагнер і Пуччіні // Київське музикознавство: зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Вип. 8. Київ, 2002. С. 102–109.

53. Корчова О. Гротеск у творчості Джакомо Пуччіні як ознака модерністського типу мислення // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 3 (44). С. 24–32.
54. Корчова О. Є. Феномен «авторського театру» Джакомо Пуччіні : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2004. 193 с.
55. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
56. Купіна Д. Д. Китайська органна музика XX–XXI ст.: західні координати творчості як відображення діалогу культур // Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2021. Вип. 21. С. 196–209.
57. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 250 с.
58. Лі Мін. Особливості голосоутворення в китайській оперній традиції // Культура України. Серія : Мистецтвознавство. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 53. С. 127–135.
59. Лі Мін. Особливості китайської класичної вокальної вимови та її спільні і відмінні риси з європейською вокальною школою // Тези XVII Міжнародної наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці». Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 70–71
60. Лі Мін. Розвиток китайської опери європейського типу // Еталон мистецтва. Сіань, 2018. № 21. С. 128–129.
61. Лі Цин. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 15 с.

- 62.Лобода Л. Актуальні принципи формування вокальної техніки оперних співаків: методичний аспект // Музичне мистецтво і культура, 2021. Вип. 31, кн. 2. С. 238–248.
- 63.Лю Бінцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи. Одеса: Астропринт, 2014. 440 с
- 64.Лю Сяофан. Жанрово-стильові і праксеологічні основи камерної вокальної творчості: історичний та індивідуально-авторський аспекти: дисер. ... доктора філософії : 025 — Музичне мистецтво / ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 2024. 196 с.
- 65.Лю Тін. Естетичні засади інтерпретації старовинних арій у концертному репертуарі вокаліста: *air de cour* // Аспекти історичного музикознавства. 2022. Вип. 27. С. 73–96.
- 66.Лю Шитін. Стильові парадигми сучасної оперної творчості: вокальновиконавський підхід: дис. ... доктора філософії : 025 — Музичне мистецтво / ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 200 с.
- 67.Лян Ліцзюань. Оперні арії з опер Джакомо Пуччіні у виконанні китайського сопрано Ін Хуан // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобич, 2023. Вип. 70. Том 1. С. 172–178.
- 68.Лян Ліцзюань. «*Regnava nel silenzio*» з опери «*Lucia di Lammermoor*» Г. Доніцетті в інтерпретації Ін Хуан: специфіка музичного тексту та його виконавського втілення // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 61–67.
- 69.Лян Ліцзюань. Камерні версії оперних арій італійських композиторів кінця XIX століття в інтерпретації китайського сопрано Хуей Хе та «*Verona Lirica*» // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 49. С. 62–68.
- 70.Лян Ліцзюань. Арії з опери «Тоска» Джакомо Пуччіні в концертному виконанні китайських співаків: особливості інтерпретації // Актуальні

- питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобич, 2025. Вип. 87. Том 2. С. 97–104.
- 71.Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 270 с.
 - 72.Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
 - 73.Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
 - 74.Мадішева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 23 с.
 - 75.Мадішева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу : теорія і практика : навч. посіб. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
 - 76.Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.
 - 77.Маркова О.М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиріч // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 172–177.
 - 78.Мітюшкін В.А. Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака // Музичне мистецтво і культура, 2021. Випуск 30, книга 2. С. 400–413.
 - 79.Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 134 с.
 - 80.Москаленко В. Теоретичний та методологічний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Київська консерваторія. Київ, 1994. 25 с.

- 81.Мяо Ван. Опера творчість як сюжетно-тематичний феномен у світлі теорії інтерпретації : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2024. 202 с.
- 82.Мяо Ван. Принципи оперного *aesthesis*'у та ідея оперного героя // Музичне мистецтво і культура. № 38. Одеса, 2023. С. 153–164.
- 83.Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
- 84.Ніколаєвська Ю. *Homo Interpretatus* в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть: монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.
- 85.Ніколаєвська Ю., Шаповалова Л. Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз // *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. Riga : Baltija Publishing, 2021. Р. 126–143.
- 86.Оганезова-Григоренко О.В. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві // *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. 522 p. Р. 440–459.
- 87.Оганезова-Григоренко О.В., Авраменко Є.Б. Темброве мислення вокаліста: феноменологічний підхід // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 72. Том 4. 150 с.
- 88.Оганезова-Григоренко О.В., Хуа Цивей. Образно-смісловий контент інтерпретації: герменевтичний підхід. Південноукраїнські мистецькі студії. № 4, 2024. С. 88–93.

- 89.Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.03 — Музыкальное искусство / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одесса, 2002. 432 с.
- 90.Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
- 91.Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
- 92.Сачок В. Вокальна підготовка іноземних студентів: мистецько-педагогічні підходи та практики // Мистецтвознавчі записки. 2023. Вип. 43. С. 139–144.
- 93.Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування: на прикладі камерної скрипкової сонати : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків 2018. 215 с.
- 94.Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.
- 95.Сирятська, Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста : автореф. дис. ...канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.
- 96.Стахевич О. «Bel canto у західноєвропейській опері XIX століття: творчість, виконавство, педагогіка». Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
- 97.Стахевич О. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
- 98.Сун Жуйшан. Мадригальні основи ліричної української пісні // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2022. Вип. 41. С. 146–152.

99. Сун Жуйшань. Духовний виток аріозних і пісенних формв Європі і в Китаї // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: щоквартальний науковий журнал. Київ, 2022. Вип. 3. С. 253–259.
100. Сун Жуйшань. Духовно-пісенна генеза арії та її виконавська парадигма : дис. ... д-ра філософії : 025 — Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 235 с.
101. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2016. 182 с.
102. Сухленко И. Жанровый аспект исполнительской интонации // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 23–32.
103. Сухленко И. О генеалогии исполнительского стиля // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 362–373.
104. Сухленко И. Произведение композитора в исполнительской практике: множество/идентичность — открытость — целостность // Аспекти історичного музикознавства / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 169–180.
105. Сухленко И. Стилиевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 9. Харків, 2018. Вип. 11. С. 61–71.
106. Фен Бінъ. Веристська ідея жіночих образів у сучасній китайській опері і операх Дж. Пуччіні // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 2. С. 163–167.
107. Хуа Цивей. Вокально-виконавська інтерпретація як поліаспектний творчий феномен: дис. ... доктора філософії : 025 — Музичне мистецтво

- / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2025. 235 с.
108. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
 109. Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 199 с.
 110. Чекан Ю. Інфраструктура європейського музичного життя та особливості музичних текстів нового часу // Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць. Київ : Талком, 2017. С. 3–6.
 111. Чен Бінь. Східні елементи в операх Дж. Пуччіні // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ : Міленіум, 2015. Вип. XXXIV. С. 362–370.
 112. Чень Бо. Формування готовності майбутнього вчителя музики до виконавсько-інтерпретаційної діяльності у процесі інструментального навчання: дис. ... канд. пед. наук. : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 236 с.
 113. Чень Сяо. Катартичні аспекти інтерпретативного синтезу як основи оперного образу // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2021. Вип. 33. Кн. 2. С. 198–201.
 114. Чень Сяо. Образна поетика європейської опери як класичний феномен: музично-інтерпретативний аспект : дис. ... доктора філософії : 025 — Музичне мистецтво / ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 204 с.

115. Чень Сяо. Поняття класичного в оперній творчості та явище сучасної оперної класики // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2021. Вип. 32. Кн. 2. С. 149–160.
116. Чень Хунюй Специфіка художньо-мовної експресії камерно-вокальної музики: сольно-виконавський аспект. Музичне мистецтво і культура. 2023. Випуск 36, книга 1. С. 241–251.
117. Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох: зб. статей. Суми: Наука, 2002. Т. 2. 206 с.
118. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах. Киев: АКТА, 2013. 468 с.
119. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 18. Ч. 1. 2022. С. 17–25.
120. Чжан Мяо. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 194 с.
121. Чжоу И. Индивидуальный вокальный стиль в условиях глобализации. Европейский журнал искусствоведения и культурологии, Art. 2020. №1. С. 106–111.
122. Чжоу Ї. «Вокальний стиль» у західноєвропейському та китайському мистецтвознавстві: порівняльний аналіз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 286–296.
123. Чжоу Ї. «Вокальний стиль» у західноєвропейському та китайському мистецтвознавстві: порівняльний аналіз. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. /

- Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, Вип. 57. 2020. С. 286–296.
124. Чжоу Ї. Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю. Аспекти історичного музикознавства. 2020. Вип. XXI. С. 137–149 .
 125. 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.
 126. Чжоу Чживей. Сравнительная интерпретология в деятельности певца // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти, 2012. Вип. 34. С. 283–292.
 127. Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.
 128. Чжу Лін. Європейська камерно-вокальна музика в сучасній китайській виконавській практиці: кроскультурні взаємодії: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Національна музична академія України ім. П. Чайковського. Київ, 2023. 265 с.
 129. Чжу Лін. Інтерпретація європейської музики китайськими співаками: німецька пісенна лірика у виконанні Дільбер Юнус. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 81–88.
 130. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво: «від існуючого до виникаючого». Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. №20. С. 218–228.
 131. Шаповалова Л. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського:

- Проблеми організації художнього часу в музичному творі. Київ, 2010. С. 3–12.
132. Шаповалова Л. Інтерпетологія як інтегративна наука // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
 133. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
 134. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва : монографія. 2-ге вид., перероб. та доп. Івано-Франківськ : ПНУ, 2014. 391 с.
 135. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва: монографія. Ч. II. Івано-Франківськ, 2012. 360 с.
 136. Юдін А. Традиційні та новаторські риси інтерпретації головного жіночого образу опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» у сценічній практиці театру arena di verona // Молодий вчений, 2020. No 1 (77). С. 68–71.
 137. Юй Сінья. Китайські національні вокальні традиції у діалозі з європейським досвідом академічного співу: дис. ... доктора філософії : 025 — Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової. Одеса, 2024. 206 с.
 138. Юй Сінья. Мовленнєві засоби подолання труднощів європейської манери звукоутворення у китайських студентів-вокалістів // Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип 39, том 3. С. 63–68
 139. Юй Сінья. Мовленнєві фактори як інструмент опанування китайцями європейської академічної вокальної манери // Музичне мистецтво і культура. 2023. Вип 36 (2). С. 247–257.
 140. Abbate, C. In Search of Opera. Princeton : Princeton University Press, 2003. 289 p.
 141. Abbate C. Unsung Voices. Princeton University Press, 1996. 304 p.
 142. Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 744 p.

143. Ashbrook W. Donizetti: la vita. EDT: Musica, 1986. 288 p.
144. Auslander P., & Auslander, P. (2008). Liveness: Performance in a Mediatized Culture (2nd ed.). Routledge. London : Routledge, 2008. 224 p.
145. Baragwanath N. J. (2008). Analytical Approaches to Melody in Selected Arias by Puccini. URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.baragwanath.html> (Дата звернення 18.12.2023)
146. Baragwanath N. J. Analytical Approaches to Melody in Selected Arias by Puccini. URL: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.baragwanath.pdf> (Дата звернення 18.12.2023)
147. Baragwanath N. The Italian Traditions and Puccini : Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera. Bloomington : Indiana University Press, 2011. 427 p.
148. Bourceanu M. The Spinto Soprano Voice and Comparative Analysis Aria “Vissi d’arte” from the opera “Tosca” by Giacomo Puccini // Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts. 2023. Pp. 27–36.
149. Brown C. Performing 19th-Century Chamber Music: The Yawning Chasm between Contemporary Practice and Historical Evidence // Early Music. 2010. Vol. 38. Pp. 476–480.
150. Budden J. Puccini: His Life and Works. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2005. IX, 560 p.
151. Budden J. The Operas of Verdi. 3 vols. Oxford : Clarendon Press / Oxford University Press, 1992. 563 p.
152. Cao G, Li D. Rigidity and Flexibility: A Comparative Study of Traditional Chinese and Western Music from the Perspective of Complex Information System Theory // Proceedings. 2017. 1 (3). P. 683.
153. Carner M. Giacomo Puccini: Tosca. Cambridge University Press: 1985. 174 p.

154. Carner M. Puccini; a Critical Biography. Gerald Duckworth & Co Ltd, 1992. 550 p.
155. Chan S. Y. Performance Context as a Molding Force: Photographic Documentation of Cantonese Opera in Hong Kong // Visual Anthropology. 2005. Vol. 18, No. 2–3. P. 167–198.
156. China and the West: Music, Representation, and Reception / ed. by Hon-Lun Yang, Michael Saffle. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2017. XIV. 328 p.
157. Citron M. J. Opera on Screen. New Haven ; London : Yale University Press, 2000. 295 p.
158. Clarke, E. Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis // The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. P. 21–55.
159. Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900. London : Oxford UP, 1999. 662 p.
160. Clément C. Opera, or the Undoing of Women / trans. by B. Wing ; foreword by S. McClary. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999. 224 p.
161. Cone E. T. The Composer's Voice. Berkeley : University of California Press, 1974. 184 p.
162. Crawford T. The Art of Re-Creating Lute Music. *Early Music*. 2006. Vol. 34. P. 160–163.
163. Crutchfield W. Vocal Performance in the Nineteenth Century // The Cambridge History of Musical Performance. Cambridge : Cambridge UP, 2012. P. 611–642.
164. Dart T. The Interpretation of Music. London : Hutchinson, 1984.
165. Davies S. Authenticity in Musical Performance // British Journal of Aesthetics. 1987. Vol. 27. P. 39–50.
166. Dodd J. Performing Works of Music Authentically // European Journal of Philosophy. 2015. Vol. 23. P. 485–508.

167. Dong H. A Comparative Study of Chinese and Western Vocal Music // Arts, Culture and Language. 2025. Vol. 1, No. 3. P. 37–43.
168. Dreyfus L. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century // The Musical Quarterly. 1983. Vol. 69. P. 297–322.
169. Dreyfus Laurence Beyond the Interpretation of Music // Journal of Musicological Research, 2020. 39 (2–3). P. 161–186.
170. Fairtile L. Giacomo Puccini A Guide to Research. Routledge, 1999. 400 p.
171. Goehr L. The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music. Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1992. VII, 314 p.
172. Goldstein J. Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870–1937. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2007. XI, 371 p.
173. Guo S, Peng K, Ding R, Zhou J, Liu Y, He Y, Liu Y, Li K, Liu P, Luo C, Lu J and Yao D. Chinese and Western Musical Training Impacts the Circuit in Auditory and Reward Systems // Frontiers in Neuroscitnce. 11 p.
174. He-Hui. URL: <https://www.britannica.com/biography/He-Hui> (Дата звернення 10.09.2024).
175. Holman P. Dowland: Lachrimae (1604). Cambridge : Cambridge University Press, 1999. XVI, 100 p
176. Howat R. What Do We Perform? The Practice of Performance // Studies in Musical Interpretation / ed. by J. Rink. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1995. P. 3–20.
177. Hutcheon L., Hutcheon M. Adaptation and Opera // The Oxford Handbook of Adaptation Studies / ed. by T. Leitch. New York : Oxford University Press, 2017. P. 305–323.

178. Ivannikov T., Geng Yinuo. “Adagietto” by Gustav Mahler in the performance practice of Chinese conductors: interpretative aspects // *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2025. Vol. LXX, № 1. P. 215–225.
179. Kerman J. *Opera as Drama*. Fiftieth Anniversary ed. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2005. 249 p.
180. Komarnitskyi Y. The Role of the Tenor in Giacomo Puccini’s Musical Theatre (Interpretive Models of the Rudolf Image in the Opera *La Bohème*) // *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*. 2024. № 7. Pp. 29–43.
181. Kramer L. *Interpreting Music*. Berkeley : University of California Press, 2011. VIII, 322 p.
182. Lester J. Performance and analysis: interaction and interpretation // *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* / ed. by J. Rink. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. P. 197–216.
183. Levy J. M. Beginning–ending ambiguity: consequences of performance choices // *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* / ed. by John Rink. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. P. 150–169.
184. Mittler B. *A Newspaper for China? Power, Identity, and Change in Shanghai’s News Media, 1872–1912*. Cambridge, Mass. : Harvard University Asia Center, 2004. XVI, 504 p.
185. Nattiez J.-J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*; transl. by Carolyn Abbate. Princeton : Princeton University Press, 1990. 300 p.
186. Neumann J. *Performance Practices in Four Puccini Arias: Tempo Choices and Choosers*. Thesis ... Master of Music. Lincoln, NE, 2008. 134 p.
187. Osborne C. *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*. Portland : Amadeus Press, 1994. 472 p.
188. Ostroukhova N.; Liu Xiaowen; Lyu, Jing; Kongbo, Tan; Yu Xinya. Interpretive innovations of the opera image I the creative dialogue : M. Callas — L. Visconti. *Ad Alta // Journal of Interdisciplinary Research*. 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue SI. P. 26–30.

189. Pan J. A Comparison of the Traditional Chinese Vocal Style and Western Bel Canto Singing : doctoral project. Las Vegas : University of Nevada, Las Vegas, 2023. 82 p.
190. Phillips-Matz M. J. Verdi: A Biography. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1993. 941 p.
191. Poizat M. The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera / trans. by A. Denner. Ithaca : Cornell University Press, 1992. XIV. 220 p.
192. Poriss H. Changing the Score: Arias, Prima donnas, and the Authority of Performance. Oxford University Press, 2009. 240 p.
193. Quackenbush C. My Voice Is Something Special: Soprano He Hui Blazes a Trail for China's Opera Singers. URL: <https://time.com/4992915/hui-he-opera-singer-china-soprano/> (Дата звернення 10.09.2024).
194. Qureshi B. R. Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis // *Ethnomusicology*. 1987. Vol. 31, No. 1. P. 56–86.
195. Rothstein W. Analysis and the Act of Performance // *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* / ed. by John Rink. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. P. 217–240.
196. Semkin D., Bushueva L. Giacomo Puccini's Operatic Legacy and Its Study in the Practice of Vocalists // *Wisdom*. 2020. № 2 (15). Pp. 199–208.,
197. Senici E. Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in Their Time. Chicago : University of Chicago Press, 2019. 376 p.
198. Serhaniuk L., Shapovalova L., Nikolaievskaya Y., Melnyk S., Zaporozhan D. Poetics of Musical Baroque: Aesthetics, Performing Traditions, Interpretation // *Yegah Müzikoloji Dergisi*. 2024. Vol. 7, No. 4. P. 574–600.
199. Shangzhui Sung. Spirit as origins of the aria genre and the specificity of its formation of the composite works in of Europe and China // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва* : щоквартальний науковий журнал. Київ, 2020. №4. С. 191–195.

200. Shapovalova L., Chernoiivanenko A., Bondar I., Filatova O., Murza S. The Influence of Genre and Species Characteristics on Musical and Performing Interpretation. *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes*. 2024. Vol. 17, No. 33. P. 169–184.
201. Shove P., Repp B. H. Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives // *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* / ed. by J. Rink. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. P. 55–83.
202. Silverman M. Musical interpretation: Philosophical and practical issues // *International Journal of Music Education*. 2007. 25. P. 101–117.
203. Smart M. A. The Silencing of Lucia. *Cambridge Opera Journal*, 1992. Vol. 4, no. 2. P. 119–41.
204. Stein D., Spillman R. *Poetry into Song*. Oxford University Press, 1996. 409 p.
205. Taruskin R. *Text&Act. Essays on Music and Performance*. New York/Oxford: Oxford University Press. 1995. 382 p.
206. *The Cambridge Companion to Verdi* / ed. by S. L. Balthazar. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2004. XXVI, 336 p.
207. Tu Y. The Whole as the «Wonderful Harmony» of Its Parts: The Formation and Development of Zhou Xiaoyan's Vocal Teaching Philosophical Concepts // *Proceedings of the 2024 3rd International Conference on Social Sciences and Humanities and Arts (SSHA 2024)*. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2024. P. 653–673.
208. Vellutini C. Fanny Tacchinardi-Persiani, Carlo Balocchino and Italian Opera Business in Vienna, Paris and London (1837–1845) // *Cambridge Opera Journal*, 2019. Vol. 30/2-3. P. 259–304.
209. Walton B. *Rossini in Restoration Paris: The Sound of Modern Life*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 349 p.

210. Wang Yuhe. *New Music of China: Its Development under the Blending of Chinese and Western Cultures through the First Half of Twentieth Century*. Translated by Liu Hongzhu // *Journal of Music in China*, 2001. Vol. 3/1. Pp. 1–40.
211. Weinstock H. *Vincenzo Bellini : His Life and His Operas*. New York : Alfred A. Knopf, 1971. 554 p.
212. Weitao Xia *Peculiarities of Singing in Chinese Popular and Traditional Music: Influence of Musical Genres on Vocals* *Música Hodie*. 2022. Vol. 22. 22 p.
213. Wilson A. *The Puccini Problem : Opera, Nationalism, and Modernity*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 265 p.
214. Ya-Hui Cheng. *The Garmonic Representation of the Feminine in Puccini*. Thesis of PhD Dis. Florida State University, College of music. 2008. 251 p.
215. Yang H.-L. *Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction* // *China and the West: Music, Representation, and Reception* / ed. by H.-L. Yang, M. Saffle. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2017. P. 1–24.
216. Ying Huang. URL: <https://major-music-1489.squarespace.com/ying-huang-bio> (Дата звернення 18.12.2023)

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

ТАБЛИЦІ

Таблиця 1. Порівняння теорії інтерпретації у дослідженнях музикознавців

Критерій / Дослідник	В. Москаленко	Л. Шаповалова	Л. Дрейфус	М. Сільверман	Л. Крамер	Р. Тарускін
Основний фокус інтерпретації	Синтез аналітичного розуміння тексту та художньої інтуїції виконавця.	Багатогранний, інтегративний феномен, духовна природа виконавської творчості.	Виконавський акт як спосіб розуміння музики; «втілення» (enact) — пряме, безпосереднє залучення.	Динамічна взаємодія виконавця з партитурою; співтворчість.	Відкрита інтерпретація. як акт, що продукує значення; музика як ідеальний об'єкт для інтерпретації.	Відмова від «об'єктивності» та буквального слідування тексту; «криве» (небуквальне) виконання як справжнє мистецтво.
Ставлення до авторського тексту/партитури	Складний, багатшаровий процес, що вимагає глибокого аналітичного розуміння.	Носій смислового наповнення, яке виконавець передає через вертикалізацію.	Не фіксоване, статичне джерело значення; значення не міститься виключно в партитурі.	Партитура — неповна або неточна фіксація намірів, відправна точка, а не пункт	Не фіксований, монументальний об'єкт; "твір-подія" набуває статусу через повторення.	«Буквалізм» і текстоцентричність призводять до збіднення виконання; критика ідеї первинності тексту.
Роль виконавця	Активний, інтелектуально залучений комунікатор музичного значення, що формує обґрунтовану інтерпретаційну індивідуальність	Активний суб'єкт, що долає культурну та історичну дистанцію; відображення художнього світу музики.	Вписує музику в буття, в певний час і простір; активний творець значення, а не просто перекладач.	«Співтворець»; «внесення всього свого єства» — інтелектуального, соціального, культурного, художнього, фізичного, емоційного та особистісного — у виконавську подію.	Активний суб'єкт, який «продукує» значення; його роль віддалена від пасивного ретранслятора.	Не посередник чи «хранитель», а творча особистість; його «деперсоналізація» стає специфічним вибором.
Ідеї та концепції	«Твір-принцип» та «твір-даність», «музична архітектоніка», «інтонаційний тезаурус».	«Вертикалізація» (досягнення есхатологічної повноти комунікації).	«Втілення» (enactment); зміщення фокусу з пошуку прихованої істини на аналіз перформативної події.	Транзакційна теорія читачької реакції (аналогія з літературною критикою); розрізнення між музичною партитурою та музикою	«Повсякденна» та «відкрита» інтерпретація; 11 тез про інтерпретацію; «конструктивний опис»; «твір-подія» та «твір-рендерінг».	«Дослідницька модель» проти «комунікативної моделі»; «деперсоналізація»; «буквалізм» проти «неписаної традиції»; «геометричне» та «віталістичне» мистецтво;

						«музейна ідеологія»; «прямі» та «криві» виконавці.
Кроскультурний аспект	Орієнтованість виключно на західну класичну традицію, відсутність явних інструментів для аналізу крос-культурних взаємодій.	Неявно присутній в ідеї подолання культурної дистанції.	Зазначає, що традиційна парадигма призводить до оціночних суджень при інтерпретації.	Підхід дозволяє аналізувати унікальні інтерпретаційні рішення китайських диригентів як легітимні художні акти.	Потребує доповнення для всебічного аналізу крос-культурних інтерпретацій.	Критикує «музейну ідеологію» та жорстку прив'язку до західного канону.

ДОДАТОК Б

АФІШІ

1. Вибрані китайські афіші за останні роки, в яких представлені різні формати існування номерів (арій) європейських у Китаї

Концерт класичних арій, центральна опера Китаю, Пекін, 2025 рік



CHINA
NATIONAL
OPERA
HOUSE
中央歌剧院

Aria Concert

“声动心动”——

世界经典咏叹调作品音乐会



焦阿基诺·安东尼奥·罗西尼
Gioacchino Rossini
(1792-1868)



葛塔诺·多尼采蒂
Gaetano Donizetti
(1797-1848)



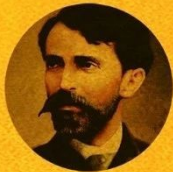
朱塞佩·威尔第
Giuseppe Verdi
(1813-1901)



贾科莫·普契尼
Giacomo Puccini
(1858-1924)



鲁杰罗·莱翁卡伐洛
Ruggero Leoncavallo
(1857-1919)



阿尔弗雷多·卡塔拉尼
Alfredo Catalani
(1854-1893)



弗兰切斯科·奇莱阿
Francesco Cilea
(1866-1950)

2025.3.15

中央歌剧院剧场 19:30

【总监制】刘云志 【监制】张旭霞、么红、张百成、吴钊
【特邀钢琴艺术指导】罗曼·克鲁莫夫 (Roumen Kroumov)
【演出】中央歌剧院

Опера «Севільський цирюльник» В. А. Моцарта китайською, Xiaoying Opera Art Center, Фуанчжоу, 2025 рік

罗西尼 作品

塞维利亚 理发师

歌剧 中文版

THE BARBER OF SEVILLE

厦门市
文艺发展
专项资金

LITERATURE
& ART
AMOY

郑小瑛歌剧艺术中心
2025 音乐季



艺术总监：郑小瑛
艺术顾问：吕 嘉
指 挥：郑小瑛 田光浩
导 演：孙 砾
舞美设计：陈文龙
演出团体：福建艺术职业学院海峡合唱团
厦门歌剧爱乐合唱团
福州海峡交响乐团

主演阵容：
费加罗(理发师) 林子豪 黄奕茗
阿尔玛瓦尔(伯爵) 王 川 刘胤隆
罗西娜(富有的姑娘) 戴梓伊 胡 越
巴尔托罗(医生) 李 鳌 周建坤

2025年5月10日/11日
福州 福建大剧院
2025年6月8日
厦门 嘉庚剧院

郑小瑛歌剧艺术中心 / 福建省歌舞剧院 / 郑州大学河南音乐学院 联合制作

福州场购票通道

厦门场即将开票
敬请期待

Концертна версія опери «Отелло» Дж. Верді, Центральна опера Китаю, Пекін,
2024 рік

CHINA NATIONAL
OPERA HOUSE
中央歌剧院

黛丝苔蒙娜·郝菲

亚戈·耿哲

指挥·杨洋

奥赛罗·李爽

朱塞佩·威尔第
GIUSEPPE VERDI
1813-1891

2024.11.15 19:30

OTELLO

奥赛罗 歌剧音乐会

中央歌剧院剧场

【总监制】刘云志 【监制】张旭霞、么红、张百成
【作曲】朱塞佩·威尔第 【脚本】阿里果·博依托 (根据莎士比亚同名戏剧改编)
【指挥】杨洋
主要演员: 【奥赛罗】李爽 【黛丝苔蒙娜】郝菲 【亚戈】耿哲 【艾米利亚】赵珂涵 【卡西奥】韩钧宇 【洛多维科】宋洋润 【罗德里格】路璇 【蒙塔诺 & 传令官】陈野
【乐团首席】杜玄
【演出团体】中央歌剧院歌剧团、中央歌剧院合唱团、中央歌剧院交响乐团

Концертна версія опери «Богема» Дж. Пуччіні, Центральна опера Китаю, Пекін,
2024 рік

2024年
国家艺术院团演出演播季

中华人民共和国文化和旅游部 主办






2024 首都市民音乐厅

La Bohème

歌剧瑰宝

徜徉《艺术家生涯》歌剧音乐会

2024.10.11 19:30 首都图书馆剧场

总监制：刘云志 监制：张旭霞、么红、张百成

作曲：贾科莫·普契尼 脚本：朱塞佩·贾科萨、路易吉·伊利卡

(脚本改编自法国作家亨利·米歇尔的小说《波希米亚人的生涯》)

【主要演员】咪咪：陈颖芳 鲁道夫：李爽 马切洛：於敬人 穆塞塔：夏羽 萧纳尔：赵兴隆 科林：宋洋润 奥努瓦：徐祝鑫 阿狄多罗：孙立东

【讲述人】阮余群 【钢琴艺术指导】孙尘心 (特邀) 【舞台监督】裴修文 【演出团体】中央歌剧院歌剧团、中央歌剧院合唱团

【指导单位】北京市文化和旅游局

【主办单位】北京市朝阳区文化和旅游局、中央歌剧院、首都图书馆

Концерт з арій «Богема» Дж. Пуччіні, Центральная опера Китая / Shenzhen

Longgang Opera Week, 2024 рік



Концерт з арій «Травиатта» Дж. Верді Центральная опера Китая / Shenzhen

Longgang Opera Week, 2024 рік



Скорочена версія «Кармен» Ж. Бізе, Центральна опера Китаю, Пекін,
2024 рік



歌剧
OPERA

精缩版

卡门

Carmen

【主要演员】

卡 门: 牛莎莎 杨 丽
唐 何 塞: 李 爽
艾斯卡密尤: 於敬人
米 凯 拉: 蔡 楠
弗拉斯基塔: 李晶晶
梅赛德斯: 李 楠
苏 尼 卡: 宋津润
莫 拉 莱 斯: 蒋 涛
丹 凯 尔: 王 凯
雷 曼 达 多: 李金翔
舞 蹈 演 员: 崔玉哲

【演出时间】

2024年12月24日、12月25日
(星期二、星期三) 19:30

【演出地点】

成都城市音乐厅·歌剧厅

演出票价 80 / 180 / 280 / 380 / 480

咨询电话: 028-8125 8957

主创人员
总监制: 刘云志
监制: 张旭霞 么红 张育成 吴剑

原著: 梅里美 (法)
作曲: 乔治·比才 (法)
脚本: 亨利·麦雅克 (法) 吕多维克·阿莱维 (法)
音乐缩编: 贾如

指挥: 赵丁
导演: 王珏
舞美设计: 龚然
合唱指挥: 周昊宇
乐团首席: 杜姝

演出团体
中央歌剧院歌剧团
中央歌剧院合唱团
中央歌剧院交响乐团
中央歌剧院舞台美术设计制作中心



大麦咨询电话: 10103721
大麦网站: www.damai.cn

主办单位: 中共四川省委宣传部、四川省文化和旅游厅 承办单位: 中央歌剧院、成都城市音乐厅运营管理有限公司 协办单位: 四川银行股份有限公司

Концерт арій з опер Дж. Пуччіні під керівництвом диригента Л. Цзя,
НЦВМ, Пекін, 2024 рік

01.11.2024 BPAC Concert Hall
02.11.2024 NCPA Concert Hall

A Panorama of Puccini

Lü Jia conductor

ZHOU Xiaolin, LI Xintong, GU Wenmeng soprano

LIU Siman alto

Jinxu Xiahou, WANG Chong, KOU Jing tenor

WANG Hexiang baritone

NCPA Orchestra

Arias from Puccini's most famous operas



Напівсценічне виконання опери «Викрадення з Сералю» В. Моцарта,
Гонконг, 2024 рік



Концерт до 210-річчя з дня народження Дж. Верді, Центральна опера
Китаю, 2023 рік

中国电信
CHINA TELECOM

国脉文化
Digital Culture

CHINA NATIONAL
OPERA HOUSE
中央歌剧院

GIUSEPPE VERDI 1813—1901

VIVA VERDI

纪念威尔第诞辰 210周年专场 音乐会

6月25日(周日) 19:30

天翼超高清在线直播

贯穿歌剧巨匠平生创作精华
涵盖歌剧大师名篇闪光精髓
展现歌剧艺术演绎无穷魅力
《城市女》《伦巴第人》《麦克白》
《奥赛罗》《游吟诗人》《茶花女》
《西西里晚祷》《假面舞会》
《唐·卡洛》《奥赛罗》
十部歌剧精华音乐会与歌剧约

总监制：胡云志

监制：郑起明、么红、李丹阳

指挥：袁丁 | 演出团体：中央歌剧院合唱团、中央歌剧院交响乐团 | 乐团首席：杜玄

码上观看

Концерт з відомих оперних арій та ансамблів, Гонконг, 2023 рік.

Opera Hong Kong Proudly Presents

Concert: *Opera Gala*

25 & 26 August 2023, 7:30pm

Concert Hall, Hong Kong City Hall

OPERA GALA

歌劇薈萃

25 - 26.8

FRI & SAT 7:30PM

Concert Hall, Hong Kong City Hall

香港大會堂音樂廳



2. Афіші камерних концертів

Концерт сопрано Чжан Юй, 2025 р.

豫見

青年女高音张宇独唱音乐会

张宇 女高音

(嘉宾) 石倚洁 男高音

冯熠 钢琴

2025 10/31 FRIDAY 19:30

地点: 河南艺术中心·音乐厅

Нескінченні арії — спеціальний концерт оперних арій Ши Їцзе, Го
Сена та Чжоу Чженчжуна, 2026 р.

上海东方艺术中心
SHANGHAI ORIENTAL ART CENTER

2021-2023 | 25²⁶ SEASON

钢琴—文茗

石倚洁
SHI YIJIE

无限咏叹
专场音乐会

歌剧咏叹调

郭森
GUO SEN

周正冲
ZHOU ZHENGZHONG

2026 6/6 19:30 周六 SAT
上海东方艺术中心·音乐厅 SHOAC CONCERT HALL

Джерела в Цзінані: Весняний міський музичний фестиваль 2025 року - концерт класичних китайських та зарубіжних творів у виконанні молодих китайських співаків

青歌飞扬 QINGGEFEIYANG 蔡利剧院 山东省委大剧院 Shandong Grand Theatre

09/27 2025 19:30 SATURDAY 周六

徐晶晶 XU JINGJING 女高音歌唱家

郝苗 HAO MIAO 女高音歌唱家

陈滢竹 CHEN YINGZHU 女高音歌唱家

马小明 MA XIAOMING 男高音歌唱家

张喜秋 ZHANG XIQIU 男高音歌唱家

王立夫 WANG LIFU 男高音歌唱家

青春飞扬 中国青年歌唱家【济南站】 中外经典作品 音乐会 CONCERT OF CHINESE AND FOREIGN CLASSIC WORKS BY YOUNG SINGERS

ADD地址 山东省会大剧院 音乐厅

邓焱 DENG YAO 艺术指导

唐庆 TANG QING 艺术指导

票 价: 580元 / 380元 / 280元 / 180元 / 80元

«Мелодії часу»: спеціальний концерт, присвячений класичним вокальним
творам з Китаю та за кордоном, 2025 рік, Шанхайська консерваторія,
оперний зал



上海音乐学院
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

上海音乐学院学科建设成果展演季
暨2025上音歌剧院春季演出季

时光旋律 传承之音

MELODIES AND HERITAGE

致敬中外
经典声乐作品
专场音乐会

2025.4.27 19:30
上音歌剧院·歌剧厅

《艺术辅导（声乐）》
上海音乐学院研究生教育精品课程（课程思政专项）建设项目








沈辛怡 崔 岚 刘 恋 周正中 陈京蔚 陈家坡

主办：上海音乐学院
承办：上海音乐学院声歌系、艺术处

演出票价：480元、380元、280元、180元
惠民票价：50元、30元



上音歌剧院
SHANGYIN OPERA HOUSE



贺绿汀音乐厅
HE LYTING CONCERT HALL

咨询热线 021-24158158

www.SYOPERAHOUSE.com



ДОДАТОК В
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Лян Ліцзюань. Оперні арії з опер Джакомо Пуччіні у виконанні китайського сопрано Ін Хуан // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобич, 2023. Вип. 70. Том 1. С. 172–178. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-1-25>
2. Лян Ліцзюань. «Regnava nel silenzio» з опери «Lucia di Lammermoor» Г. Доніцетті в інтерпретації Ін Хуан: специфіка музичного тексту та його виконавського втілення // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 61–67. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.750>
3. Лян Ліцзюань. Камерні версії оперних арій італійських композиторів кінця XIX століття в інтерпретації китайського сопрано Хуей Хе та «Verona Lirica» // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 49. С. 62–68. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.836>
4. Лян Ліцзюань. Арії з опери «Тоска» Джакомо Пуччіні в концертному виконанні китайських співаків: особливості інтерпретації // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобич, 2025. Вип. 87. Том 2. С. 97–104. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-2-14>

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Участь у конференціях:

1) Лян Ліцзюань. Китайські академічні співаки на сучасній світовій сцені: кроскультурні зв'язки // XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних пандемічних викликів та війни» (17–18 листопада 2022 р., Рівне) / Мін. освіти і науки України, РДГУ.

2) Лян Ліцзюань. Китайські співаки на західній оперній сцені: персоналії, місця та досягнення // Міжнародна науково-творча конференція «Богатирські читання: школа теорії та практики» (17–19 березня 2023 р., Харків) / Мін.культури та інф.політики України, ХНУМ ім. і. П. Котляревського.

3) Лян Ліцзюань. Особливості трактування китайськими співаками образів опер класико-романтичної доби // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (3 жовтня 2023 р., Київ);

4) Лян Ліцзюань. Інтерпретація жіночих арій з опер західних композиторів у виконанні Лей Сюй // XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» (16–17 листопада 2023 р., Рівне) / Мін. освіти і науки України, РДГУ.

5) Лян Ліцзюань. Європейська опера на китайській сцені: репертуарні пріоритети й інтерпретаційні особливості // Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (2–4 листопада 2024 р., Київ) / Мін.культури та стратег.комунікацій України, НМАУ ім.П.І.Чайковського

6) Лян Ліцзюань. Оперна класика у виконанні китайських співаків: «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта на Пекінській сцені // Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (7 грудня 2023 р., Київ) / Мін.культури та інф.політики України, Мін.освіти і науки України, НМАУ ім. П. І. Чайковського

7) Лян Ліцзюань. Арії з опер Джакомо Пуччіні у виконанні Ін Хуан: інтерпретаційні аспекти // Міжнародна конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (13–14 лютого 2024 р., Харків) / Мін.культури та інф.політики України, Мін.освіти і науки України, ХНУМ ім. І. П. Котляревського

8) Лян Ліцзюань. Арії з опер італійських композиторів XIX століття в інтерпретації китайської співачки Ін Хуан: специфіка вокального інтонування // Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років

разом» (25 квітня 2024 р., Київ) / Мін.культури та стратег.комунікацій України, Мін.освіти і науки України, НМАУ ім П. І. Чайковського

9) Лян Ліцзюань. Концертна творчість співачки Хе Хуей в аспекті міжкультурного діалогу // XX Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (21–22 листопада 2024 р., Рівне) / Мін. освіти і науки України, РДГУ;

10) Лян Ліцзюань. ехнічні та смислові параметри каватини Родриго з опери Г. Доніцетті «Піа де Толомей» у виконанні Лі Сицзі в контексті естетики *bel canto* // Всеукраїнська науково-практична конференція «Інтерпретаційні аспекти музичної творчості: науково-практична конференція пам'яті професора Віктора Москаленка» (1–2 травня 2026 р., Київ) / Мін. культ. України, НМАУ «Київська консерваторія».