Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Чжу Лін

УДК 784.3(4+510):781.6](043.3)

ЄВРОПЕЙСЬКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА В СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: КРОСКУЛЬТУРНІ ВЗАЄМОДІЇ

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

_____ Чжу Лін

Науковий керівник: **Іванніков Тимур Павлович**
доктор мистецтвознавства, доцент

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Чжу Лін. Європейська камерно-вокальна музика в сучасній китайській виконавській практиці: кроскультурні взаємодії. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Робота присвячена вивченню інтерпретацій європейської камерно-вокальної музики у контексті кроскультурної взаємодії китайського виконавства з мистецькими традиціями Заходу. **Актуальність** теми дисертації обумовлена маловивченістю творчості відомих сучасних китайських співаків ¬ представників одночасно декількох виконавських шкіл та традицій (китайських, європейських, американських), а також європейської складової їх репертуару як важливого чинника академізації китайського камерно-вокального мистецтва.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній *уперше*: представлене камерно-вокальне виконавство сучасного Китаю як цілісне явище, яке ґрунтується на взаємодії національних та іншокультурних чинників; систематизовані дані щодо творчості сучасних китайських співаків, які представляють різні напрямки у сфері китайської камерно-вокальної творчості; здійснено аналіз китайських інтерпретацій європейської камерно-вокальної музики широкого історико-стильового діапазону (від доби Ренесансу до опусів XX століття); введена до українського музикознавчого обігу аналітика низки камерно-вокальних творів (романси Дж. Верді, С. Барбера та Д. Лігеті). *Дістали подальшого розвитку:* алгоритм інтерпретаційного аналізу камерно-вокальної музики (здійснено його структурування та доповнення); наукові концепції, пов’язані з вивченням

проблематики інтерпретації вокальної музики (В. Москаленка, О. Катрич, Л. Шаповалової, І. Сухленко).

Обрана *методологія дослідження*, що спирається на поєднання історичного, стильового та жанрового методу, інтерпретологічного підходу та компаративного аналізу, дозволила прослідкувати особливості розвитку камерно-вокального виконавства Китаю; визначити характеристики виконавського стилю китайських співаків; дослідити особливості камерно-вокального репертуару китайських виконавців та виявити відмінності в інтерпретаціях китайських та європейських музикантів.

Обґрунтовано вплив кроскультурної комунікації «Схід–Захід» на сферу камерно-вокального виконавства в Китаї. Визначено, що відмінні виконавські стратегії та кар'єрний успіх обумовлені насамперед унікальним індивідуальним досвідом співаків, творчість яких знаходиться в зоні міжкультурної взаємодії. Розглянуто камерно-вокальний твір як основу інтерпретаторської діяльності співака, що транслює не тільки жанрово-стильві характеристики, а й загальні європейські традиції камерного співу, які неодмінно впливають на творчість виконавця будь-якої національно-співацької традиції. Зазначено, що ступінь стильової відповідності виконання напряму залежить від обізнаності музиканта у традиціях камерного співу європейського типу, наявності відповідних професійних і мовних навичок, міжнародного навчального та виконавського досвіду. Охарактеризовано проблеми, які постають при виконанні європейської академічної музики китайськими співаками, серед яких: постановка голосних звуків, дикція, гучність, знання іноземних мов тощо.

Виявлено поступовість процесу зростання рівня камерно-вокальної культури Китаю на сучасному етапі як наслідок асиміляції традицій європейського вокального мистецтва у східному культурному середовищі. Чинники кроскультурної взаємодії позначено у процесах, пов'язаних з: діяльністю китайських консерваторій та академій як головних осередків адаптації західної манери співу; заснуванням та проведенням регулярних

спеціалізованих конкурсів й фестивалів; розбудовою концертних майданчиків в Китаї; поглибленням закордонного навчального та виконавського досвіду талановитих китайських співаків. Такі події справляють позитивний ефект на поширення європейського камерно-вокального репертуару та засвідчують зростаючий інтерес серед населення до відмінних культурних традицій. Водночас вказано на недостатність фінансування з боку держави такого роду подій та повільну трансформацію смаків широкого загалу.

Зазначено, що історія камерного співу в Китаї має давнє коріння, хоча камерно-вокальні твори європейського зразка з'явилися в китайському мистецтві тільки у минулому столітті. Камерно-вокальний стиль співу існував в китайській культурі «поміж» інших більш масштабних стилів, жанрів та форм, при чому феномени камерно-вокального музикування європейського і традиційного китайського зразків виявились дуже подібними у сенсі гармонічного поєднання поезії та музики і цільового призначення – для виконання у невеликому відокремленому приміщенні.

Жанрово-стильова панорама європейського репертуару китайських співаків демонструє їх вподобання та тяжіння до певних зразків: ренесансних та барокових пісень, народних пісень (оригінальних або стилізованих) та романсів із супроводом фортепіано або невеликого інструментального ансамблю, до яких відносяться солоспіви, lied, канцони та інші жанрові форми від романтичної доби до сьогодення. Визначено, що найбільш популярними у китайських виконавців є камерно-вокальні твори композиторів-романтиків, твори яких характеризуються чіткими композиційними структурами та ясними стилістичними параметрами (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Й. Брамс). Водночас відзначається поява інтересу до творчості митців XX–XXI століття та камерно-вокальної музики докласичної епохи, що обумовлено закордонним досвідом співаків.

Розглянуто специфіку інтерпретації камерно-вокальної музики, пов'язану з жанровою природою камерного музикування та наявністю

поетичного тексту як окремої інтонаційно-фонічної структури. Загальноприйнятий алгоритм аналізу інтерпретаторських версій романсів та пісень розширено і доповнено аналізом: редакторських версій; візуальної та режисерської складової (за наявності відеоряду); умов виконання та технологічної сторони запису; наявних музикознавчих інтерпретацій, а також застосуванням сучасних комп'ютерних програмних ресурсів.

Окреслено творчу діяльність відомих сучасних китайських академічних співаків-виконавців камерної музики – Дільбер Юнус, Лян Нін, Лей Сю, Мейлі Лі, Ісюань Хан, Аманди Ван Інь Лі та Ліні Гонг. Важливим чинником їхньої успішності позначено поєднання традицій китайської вокальної школи із західними традиціями камерного співу.

Охарактеризовано виконання докласичної музики китайським контртенором (Мейлі Лі) у порівнянні з європейськими співаками. Визначено, що інтерпретація Мейлі Лі пісні «Flow my tears» Дж. Дауленда виявляє зв'язок з традиціями історично-інформованого виконавства. Водночас підкреслена надмірна драматизація як ознака «романтизованого Відродження» та театралізація. В інтерпретації камерно-вокальної музики композиторів-романтиків китайські виконавці також вдаються до творчої ініціативи. Встановлено, що Дільбер Юнус та Лян Нін окрім популярних камерно-вокальних творів часто виконують маловідомі пісні. Зрілість інтерпретації Лян Нін романсів Дж. Верді унаочнює глибоке розуміння співачкою європейських традицій співу. Підкреслено високий професіоналізм виконання Дільбер Юнус романсів Ф. Мендельсона та М. Регера. Визнано, що у виконавських версіях китайських співаків молодшого покоління (Лей Сюй, Ісюань Хан та Ліні Гонг) відчувається вплив західних традицій, зокрема американської вокальної школи. Констатовано підвищену увагу виконавців до технічної сторони творів у порівнянні з більш художніми прочитаннями європейських співаків. Зазначено, що в інтерпретації музики композиторів XX століття китайські виконавці (зокрема Ліні Гонг) демонструють цікаві рішення, в яких

відбивається індивідуальність їхнього творчого підходу та відчуття стилю. На прикладі інтерпретацій китайськими виконавцями музики американця С. Барбера унаочнюється багатошаровість процесів кроскультурної взаємодії. Подібність у техніці виконання американської та європейської музики китайськими співаками доводить однокорінність цих виконавських гілок. Водночас китайські інтерпретації романсу «A last song» С. Барбера Хан характеризуються різними творчими підходами – лірико-психологічним (Аманда Ван Інь Лі) та театрально-драматичним (Ісюань Хан).

Загалом, вивчення сучасних китайських інтерпретацій європейської музики, історіографії та аналітики процесів, чинників й тенденцій розвитку камерно-вокального мистецтва Китаю свідчить про успішне поступове зростання рівня вітчизняної співацької культури у XXI столітті в цілому. Це пов'язано насамперед з: адаптацією та якісною трансформацією традицій західного вокального мистецтва у виконавській практиці провідних китайських співаків; зміцненням національних шкіл та використанням європейського досвіду у сфері вищої музичної освіти; популяризацією академічного виконавства завдяки розширенню концертної матеріально-технічної бази, а також впровадженню спеціалізованих національних й міжнародних конкурсів та фестивалів.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості застосування матеріалів і висновків роботи в подальших науково-теоретичних дослідженнях, у виконавській та педагогічній практиці (зокрема в навчальних дисциплінах та курсах вищих мистецьких закладів «Історія і теорія вокального мистецтва», «Теоретичні основи камерно-вокального виконавства», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Музична інтерпретація»).

Ключові слова: європейська камерно-вокальна музика, музична культура Китаю, камерно-вокальний спів, інтерпретація, китайські співаки, фортепіано, кроскультурна взаємодія, виконавські традиції, жанрово-стильові особливості.

SUMMARY

Zhu Ling. European vocal chamber music in contemporary Chinese performance practice: cross-cultural interactions. – Qualification scientific work as a manuscript copyright.

Thesis for the degree of a Candidate of Art History (Doctor of Philosophy) in speciality 17.00.03 – Musical Art (02 – Culture and Art). – National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of interpretations of European chamber vocal music in the context of cross-cultural interaction of Chinese performance with the artistic traditions of the West. **The relevance** of the dissertation's topic is due to the lack of study of the work of famous modern Chinese singers, that represent several performing schools and traditions (Chinese, European, American), as well as the European component of their repertoire as an important factor in the academization of Chinese chamber vocal art.

The scientific novelty of the thesis lies in the fact that it is for the first time: presented the chamber-vocal performance of modern China as a holistic phenomenon based on the interaction of national and foreign cultural factors; systematized data o'ver the creativity of modern Chinese singers, that represent various directions in the field of Chinese chamber and vocal creativity; analysed Chinese interpretations of European chamber and vocal music of a wide historical and stylistic range (from the Renaissance to the opuses of the 20th century); was introduced to the Ukrainian musicology analysis of a number of chamber vocal pieces (romances by G. Verdi, S. Barber and D. Ligeti). Also were further developed: an algorithm for the interpretive analysis of chamber and vocal music (its was structured and added); scientific concepts related to the study of the problems of interpretation of vocal music (V. Moskalenko, O. Katrych, L. Shapovalova, I. Suhlenko).

The selected research methodology, which is based on a combination of historical, stylistic and genre methods, an interpretive approach and comparative analysis, made it possible to follow the peculiarities of the development of chamber and vocal performance in China; determine the characteristics of the performance style of Chinese singers; to investigate the peculiarities of the chamber and vocal repertoire of Chinese performers and to identify differences in the interpretations of Chinese and European musicians.

It is substantiated the influence of cross-cultural communication "East-West" on the field of chamber and vocal performance in China. It was determined that excellent performance strategies and career success are due primarily to the unique individual experience of singers whose creativity lays in the zone of intercultural interaction. A chamber vocal pieces is considered as the basis of the singer's interpretive activity, which conveys not only genre-stylistic characteristics, but also general European traditions of chamber singing, which inevitably influence on the performer practice of any national singing tradition. It is noted that the degree of stylistic conformity of the performance depends on the musician's comprehension of the traditions of European-style chamber singing, the availability of appropriate professional and language skills, international educational and performance experience. There are characterized the problems that arise in the performance of European academic music by Chinese singers such as production of vowel sounds, diction, loudness, knowledge of foreign languages, etc.

It is revealed that the process of the growth of the level of chamber-vocal culture of China at the modern stage has gradual character. It is understood as a result of the assimilation of the traditions of European vocal art in the eastern cultural environment. There are indicated different factors of cross-cultural interaction in the processes such as activity of Chinese conservatories and academies (that are considered as main centers of adaptation of the Western manner of singing); establishment and holding of regular specialized competitions and festivals; development of concert platforms in China; deepening the overseas

educational and performance experience of talented Chinese singers. Such events have a positive effect on the spread of the European chamber vocal repertoire and show the growing interest Chinese people to the different cultural traditions. At the same time, it is pointed out the insufficient official financing of such events and the slow transformation of the tastes of the public.

It is noted that the history of chamber singing in China has ancient roots, although European-style chamber vocal pieces appeared in Chinese art only in the last century. The chamber-vocal style of singing existed in Chinese culture among other larger styles, genres and forms. The phenomena of chamber vocal music are very similar in European and Chinese art. It is considered as harmonious combination of poetry and music, being performed in a small separate room.

The genre-style panorama of the European repertoire of Chinese singers demonstrates their preferences and attraction to certain genres and styles: Renaissance and Baroque songs, folk songs (original or stylized) and romances accompanied by piano or a small instrumental ensemble, which include solos, lieds, canzones, and other genre forms from the Romantic era to the present time. It was determined that the most popular in Chinese performing practice are the chamber and vocal pieces of Romantic composers, whose works are characterized by clear compositional structures and clear stylistic parameters (pieces by F. Schubert, F. Mendelssohn, J. Brahms). At the same time it is noted the appearance of interest in the music of artists of the 20th – 21st centuries and chamber and vocal music of the pre-classical era, which is explained by singers' foreign experience.

It is explored the specific of the interpretation of chamber-vocal music related to the genre nature of chamber music-making and the presence of a poetic text as a separate intonation-phonic structure. The generally accepted algorithm for the analysis of interpretive versions of romances and songs has been expanded and supplemented by the analysis of: editorial versions; visual and directorial component (if there is a video sequence); performance conditions and the

technology of recording; existing musicological interpretations, as well as the use of modern computer software resources.

The creative activity of famous contemporary Chinese academic singers-performers of chamber music is outlined – Dilber Yunus, Liang Ning, Lei Xu, Meili Li, Yixuan Han, Amanda Wai-yin Li and Lini Gong. An important factor in their success is the combination of the traditions of the Chinese vocal school with the Western traditions of chamber singing.

The performance of pre-classical music by a Chinese countertenor (Meili Li) is characterized in comparison with European singers. It was determined that Meili Li’s interpretation of the song "Flow my tears" by J. Dowland reveals a connection with the traditions of historically informed performance (HIPP). At the same time, excessive dramatization is emphasized as a sign of the "romanticized Renaissance" and theatricalization. In the interpretation of chamber and vocal music by romantic composers, Chinese performers also show the creativity. It has been established that Dilber Yunus and Liang Ning, in addition to popular chamber and vocal works, often perform not widely known songs. The maturity of Liang Ning's interpretation of G. Verdi's romances illustrates the singer's continuation of the bel cantos traditions. The high professionalism of Dilber Yunus' performance of F. Mendelssohn's and M. Reger's romances is emphasized. It is recognized that the performance versions of the younger generation of Chinese singers (Lei Xu, Yixuan Han and Lini Gong) are influenced by Western traditions, in particular the American vocal school. It was noted that the performers paid more attention to the technical side of the works compared to the more artistic readings of European singers. It is noted that in interpretation of the music of the 20th century composers, Chinese performers (especially Lini Gong) demonstrate interesting solutions that reflect the individuality of their creative approach and sense of style. The multi-layered processes of cross-cultural interaction are visualized on the example of interpretations by Chinese performers of S. Barber's music. The similarity in the technique of performing American and European music by Chinese singers proves the homogeneity of these performing branches. At the same

time, Chinese interpretations of the Barber's romance "A last song" are characterized by different creative approaches – lyrical and psychological (Amanda Wai-yin Li) and theatrical and dramatic (Yixuan Han).

In general, the study of modern Chinese interpretations of European music, historiography and analysis of processes, factors and trends in the development of Chinese chamber and vocal art demonstrated a holistic coverage of this phenomenon and testified to the successful gradual growth of the level of domestic singing culture in the 21st century as a whole, which is primarily related to: adaptation and qualitative transformation of the traditions of Western vocal art in the performing practice of leading Chinese singers; strengthening national schools and using European experience in the field of higher music education; popularization of academic performance thanks to the expansion of the material and technical base and the introduction of specialized national and international competitions and festivals.

The practical significance of the obtained results lies in the possibility of applying the materials and conclusions of the work in further scientific and theoretical research, in performing and pedagogical practice (in particular, in the educational disciplines and courses of higher art institutions "History and theory of vocal art", "Theoretical foundations of chamber and vocal performance", "Methodology of teaching special disciplines", "Music interpretation").

Keywords: European chamber and vocal music, musical culture of China, chamber and vocal singing, interpretation, Chinese singers, piano, cross-cultural interaction, performance traditions, genre and style features.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. 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. DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.321
2. Чжу Лін. Творчість Лей Сюй у контексті проблеми історично інформованої виконавської інтерпретації європейської камерно-вокальної музики в Китаї // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 22. С. 400–415. DOI: https://doi.org/10.33287/222154
3. Чжу Лін. «Im wunderschönen monat mai» Р. Шумана в інтерпретації Лей Сюй, Х. Шефер та Б. Бонней // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 52–60. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.524

Публікації у закордонних фахових виданнях:

1. Чжу Лин. «L’Esule» Дж. Верди в исполнении Лян Нин: особенности интерпретации // European Journal of Arts, №1, 2021. С. 20–27. DOI: 10.29013/EJA-21-2-20-27

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ 2

ВСТУП 15

РОЗДІЛ 1 КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ 23

1.1 Ретроспектива розвитку традицій камерно-вокального виконавства на території Китаю в аспекті кроскультурних взаємодій 23

1.2 Камерно-вокальне виконавство Китаю на сучасному етапі – визначні постаті та вокальні школи 44

1.3 Концертні платформи та конкурси виконавців камерно-вокальної музики в Китаї як каталізатор творчого процесу 63

Висновки до першого розділу 71

РОЗДІЛ 2 РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В АСПЕКТІ ВЗАЄМОДІЇ З ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИМИ ТРАДИЦІЯМИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА 73

2.1 Історіографія камерно-вокальних жанрів європейської музики 74

2.2 Жанрова панорама камерно-вокальних творів європейських композиторів у репертуарі китайських солістів 82

2.3 Інтерпретація камерно-вокальної музики європейських композиторів: виконавські аспекти 95

Висновки до другого розділу 111

РОЗДІЛ 3 ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КИТАЙСЬКИМИ СПІВАКАМИ 113

3.1 Стильові характеристики виконання творів докласичного періоду . 114

3.2 Камерно-вокальні твори XIX століття: порівняння інтерпретацій ... 138

3.3 Особливості інтерпретації камерно-вокальної музики XX–XXI століть 168

Висновки до третього розділу 185

ВИСНОВКИ **187**
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ **196**
ДОДАТКИ **218**
ДОДАТОК А Таблиці **218**
ДОДАТОК Б Фото **225**
ДОДАТОК В Відомості про апробацію результатів дослідження **232**

ВСТУП

Камерно-вокальне виконавство Китаю є актуальним та дуже цікавим мистецьким феноменом, стрімкий розвиток якого почався у минулому столітті та продовжується й нині. В цей період у країні активізувалися майже всі сфери академічної музичної виконавської творчості європейського зразка, що було обумовлено кроскультурними процесами, які охопили світ та перетворили його на універсальний творчий континуум, а також політикою відкритості, яку поступово впроваджували у Китаї. Така ситуація сприяла тому, що за вельми короткий час китайське камерно-вокальне виконавство стало значущим в контексті світової музичної практики феноменом, а творчість китайських співаків – затребуваною та визнаною як в межах Китаю, так і на Заході. Симптоматично, що важливу роль у становленні цієї сфери китайської виконавської творчості відіграла академічна музика західних композиторів, створивши базу для розвитку оригінальних китайських творів цього жанрового напрямку і власних традицій академічного камерного співу.

Камерно-вокальне виконавство у Китаї має свою специфіку, яка обумовлена, з одного боку, історичними факторами розвитку традицій сольного співу, а з іншого – особливостями процесу адаптації світових трендів виконавської творчості. Очевидно, що особливості камерно-вокального мистецтва в Китаї віддзеркалюють впливи музики Європи і Америки: переплетіння різноспрямованих художніх векторів призвело до появи особливих жанрово-стильових та семантичних характеристик композиторської творчості, своєрідних виконавських тенденцій та цікавих інтерпретаторських версій, зокрема творів західного походження (опусів європейських та американських композиторів, обробок фольклорних зразків тощо).

Китайське виконавство у сфері інтерпретування камерно-вокальної музики демонструє традиційні шляхи розвитку – від запозичення і

копіювання культурного досвіду західноєвропейських країн та Америки через адаптацію їхніх традицій камерного співу до створення індивідуальних виконавських версій. Останні унаочнюють творчий метод кожного китайського співака, в якому відбивається рівень його вокально-технічної майстерності, розуміння художньої ідеї, характеристики виконавської школи тощо. Таким чином інтерпретація камерно-вокальної мініатюри стає дійсно оригінальним тлумаченням музичного твору, цінним та актуальним для вивчення.

Інтерпретація камерно-вокальної музики напряму пов'язана з жанровими особливостями творів та проблемою виконавського стилю. Останній виявляється багатошаровим феноменом. По відношенню до китайських виконавців прослідковується дуже цікава та водночас складна ситуація. Більшість з них вважаються одночасно представниками як китайської, так і західної (європейської або американської) шкіл співу, національні та стильові пріоритети яких значно коригують стильові риси творчості співака. Подвійність (а інколи і потрійність) виконавського «коду», який транслюють такі митці, стає важливим показником їхнього методу, що потребує музикознавчої дешифровки.

Сьогодні камерно-вокальний репертуар китайських співаків вражає своєю широтою. Поруч з великою кількістю оригінальних китайських опусів твори західноєвропейських композиторів займають свою локальну нішу, успішна репрезентація якої фіксується зокрема завдяки регулярній закордонній діяльності відомих вокалістів. Важливим чинником цього розвитку є те, що в репертуарі китайських вокалістів присутні камерно-вокальні опуси різних композиторів Європи та Америки, що охоплюють діапазон від XVI століття до сучасності. Якість виконання цих творів також виявляється різною – від блискучих прикладів, які можуть конкурувати з іменитими західними зразками, до окремих версій, які попри свою технічну недосконалість виявляють значний художній потенціал. Вивчення специфіки прочитання європейського репертуару китайськими співаками до сьогодні

ще не ставало предметом спеціальних музикознавчих досліджень, що зумовило **актуальність** представленої дисертаційної роботи.

Ступінь вивченості теми. Проблеми, пов'язані з вокальним стилем китайських співаків наразі розглядаються в статтях та дисертаціях українських та зарубіжних дослідників. Праці з питань китайської вокальної творчості мають у своїй переважній більшості узагальнюючий характер та зосереджуються на рисах концертного життя Китаю (Ло Чжихуей [76]), аналізі історії становлення китайської вокальної школи в контексті взаємовпливів Сходу та Заходу (Ду Сивей [44], Чжао Фейлун [139]) та ін. Водночас посилюється увага до вивчення проблем, пов'язаних з особливостями саме виконавської практики китайських співаків з точки зору формування індивідуального виконавського стилю та впливу китайської мови на творчий потенціал вокалістів (Чжоу Ї [141]). Втім особливості вокального стилю китайських академічних виконавців, які звертаються до *камерно-вокальної* музики західноєвропейських композиторів, все ще досліджені недостатньо повно, що також унаочнює необхідність цієї дисертаційної розвідки.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського згідно з темою № 10 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського на 2021–2025 рр. Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П.І. Чайковського (протокол № 8 від 11 квітня 2023 р., наказ 240-А).

Мета дослідження – визначити особливості інтерпретації камерно-вокальної музики європейських композиторів китайськими співаками у контексті процесів кроскультурної взаємодії.

Завдання дослідження обумовлені реалізацією поставленої мети:

- простежити історію розвитку традицій камерно-вокального виконавства на території Китаю крізь призму взаємодії китайського та західного вокального мистецтва;
- дослідити стан китайського камерно-вокального виконавства на сучасному етапі, його інфраструктурні та персоніфіковані показники;
- окреслити жанрову панораму камерно-вокальної творчості європейських композиторів у репертуарі китайських співаків сучасності;
- визначити особливості камерно-вокального співу як інтерпретуючої діяльності;
- проаналізувати камерно-вокальні твори композиторів європейської традиції різних етапів та виявити особливості їхньої інтерпретації китайськими співаками;
- порівняти китайські та європейські виконавські версії досліджуваних творів.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальне виконавство Китаю.

Предмет дослідження – інтерпретація китайськими співаками камерно-вокальних творів європейських композиторів**.**

Матеріалом дослідження було обрано наступні камерно-вокальні твори у версіях китайських та західних виконавців:

1) твори композиторів докласичної доби (Дж. Дауленд «Flow, my tears», у виконаннях Мейлі Лі, Андреаса Шолля та Джеймса Боумена; Г. Пьорсел «O Solitude, My Sweetest Choice» у виконанні Мейлі Лі та Філіпа Жарускі);
2) твори композиторів XIX століття (Ф. Мендельсон «Auf Flügeln des Gesanges» у виконанні Дільбер Юнус у студійній та концертній версіях; М. Регер «Mariä Wiegenlied» у виконаннях Дільбер Юнус та Генії Кумаєр; романс Дж. Верді «L'esule» у виконанні Лян Нін; Р. Шуман «Im wunderschönen Monat Mai» з циклу «Dichterliebe» у

виконаннях Лей Сюй, Христини Шефер та Барбари Бонней; К. Дебюссі «Green» у виконаннях Ліні Гонг, Ісюань Хан та Сандрін Піо);

3) твори композиторів XX століття (Д. Лігеті «Der Sommer» у виконаннях Ліні Гонг та Крістіане Карг; С. Барбер «Despite and Still» у виконаннях Ісюань Хан та Аманди Ван Інь Лі). Вивчення твору американського композитора XX століття обумовлено необхідністю порівняти кроскультурну взаємодію європейської та китайської культури другого порядку через інтерпретацію китайськими виконавцями.

Методологія дослідження. Під час роботи над дисертацією були застосовані сучасні методи теоретичного та історичного музикознавства. Методологія дослідження поєднує низку загальних й спеціальних методів, необхідних для вирішення завдань, поставлених у дисертації:

– *історичний метод* дозволив прослідкувати особливості розвитку камерно-вокального виконавства Китаю;

– *стильовий метод* забезпечив визначення характеристик виконавського стилю китайських співаків;

– *жанровий метод* уможливив дослідження особливостей камерно-вокального репертуару китайських виконавців;

– *інтерпретологічний підхід* дозволив проаналізувати шляхи адаптації європейських традицій камерно-вокальної творчості та міру стильової відповідності в китайських виконавських версіях;

– *компаративний аналіз* надав можливість виявити відмінності в інтерпретаціях китайських та європейських музикантів.

Теоретичну базу дослідження становить велика кількість робіт вітчизняних і закордонних музикознавців, які можна згрупувати наступним чином:

- роботи з проблем інтерпретації музики (І. Айвазова [2], Е. Бетті [155], К. Браун [158, 194, 157], Дж. Батт [159], С. Гмиріної [32], О. Гуренко

[39], Т. Дарт [168], С. Девіс [169], Л. Деркач [42], Р. Донінгтон [172], О. Жарков [48], Н. Кашкадамова [59], О. Корихалова [66], О. Котляревська [68], Ю. Кочнев [69], А. Копцева [66], О. Маркова [87], В. Москаленко [88, 89, 90], Н. Мітяєва [91], Ю. Ніколаєвська [93, 94], А. Олексієва [3], І. Полусмяк [97], С. Раппопорт [99], Ю. Россіус [101] П. Рікьор [100], Ю. Россіуса [101], Т. Сирятська [110], І. Сухленко [117, 118, 119, 120], К. Тімофєєва [122], А. Хуторська [133], Т. Чередніченко [138], Чень Бо [137], Чжоу Чжівей [143], Л. Шаповалова [147, 148, 149]),

- праці, в яких вивчаються питання кроскультурних взаємодій (Е. Балкон [13], Лю Бінцян [79], О. Іванов [53], О. Самойленко [106], Сун Яньін [116], Хань Кай [130], Ш. Ван [21], Н. Шахназарова [150], У. Ханас [128]).

- дослідження з питань вокально-виконавського стилю, у тому числі камерного (Л. Алєксєєва [4], В. Антонюк [7], Д. Аспелунд [12], В. Білоус [15], Н. Бітько [16], Т. Вєркіна [27], А. Гладишева [31], Б. Гнидь [34], Н. Гребенюк [37], В. Ємельянов [46], О. Єрошенко [47], О. Катрич [56, 57, 58], Л. Кияновська [62], І. Колодуб [64], М. Кононова [65], Є. Круглова [71], Ф. Крочфільд [167]), Т. Мадишева [85, 86], Ма Цзяцзя [84], Ю. Сетдікова [108], О. Сидоренко [109], М. Смірнов [113], О. Стахевич [114, 115], А. Хоффман [131], Чжоу Ї [140, 141, 142], О. Шуляр [152]);

- праці з питань історії китайської музики та китайського камерно-вокального мистецтва (А. Бойко [17, 18, 19], Ван І [20], Ван Юйхе [208], Вей Дзюнь [26], Ден Кайюань [41], Ло Чжихуэй [76], Люй Цзяин [81], Ма Вей [83], М. Рубець [102], Фен Лей [127], Цао Шули [134], Ці Мінвей [135], І. Шабордіна [146], Ян Бо [153]);

- роботи, в яких вивчається жанрова група камерно-вокальної музики та взаємодія слова і музики (В. Васина-Гроссман [22, 23, 24, 25], Н. Герасимова-Персидская [29, 30], Н. Говорухина [35], І. Голубовська [36], Ю. Дубовский [45], О. Зубарева [50], Ю. Ільїнов [51], І. Лаврентьева [72],

Ю. Лотман [77], Д. Полежаєв [96], А. Стахевич [114, 115], Хань Ін [129], А. Хуторська [133]);

- дослідження з широкого кола питань історії та теорії музичного мистецтва (А. Альшванг [5], Є. Андрєєва [6], Б. Асаф'єв [11], Г. Ганзбург [28], Т. Гнатів [33], Г. Григор'єва [38], Д. Гіббонс [176], Дж. Делаплейс [170], Д. Житомирський [49], Н. Інюточкіна [52], М. Калашник [54], А. Кенігсберг [60], Ф. Кларк [162], В. Козлов [63], А. Кривцова [70], Т. Кроуфорд [166], Д. Лігеті [73, 74], Лі Цин [75], І. Ляшенко [82], Є. Назайкінський [92], Є. Руч'євська [104, 105], С. Скребков [111], М. Скребкова-Філатова [112], С. Тарасов [121], Е. Трайнина [122], Ю. Хохлов [132], Ю. Чекан [136], С. Шип [151], Б. Хейман [179]).

Наукова новизна роботи. У дисертації *вперше*:

- камерно-вокальне виконавство сучасного Китаю представлене як цілісне явище, яке ґрунтується на взаємодії національних та іншокультурних чинників;

- систематизовані дані щодо творчості сучасних китайських співаків, які представляють різні напрямки у сфері китайської камерно-вокальної творчості;

- здійснено аналіз китайських інтерпретацій європейської камерно-вокальної музики широкого історико-стильового діапазону (від доби Ренесансу до опусів XX століття);

- введена до українського музикознавчого обігу аналітика низки камерно-вокальних творів (романси Дж. Верді, С. Барбера та Д. Лігеті).

Дістали подальшого розвитку:

- алгоритм інтерпретаційного аналізу камерно-вокальної музики (здійснено його структурування та доповнення);

- наукові концепції, пов'язані з вивченням проблематики інтерпретації вокальної музики (В. Москаленка, О. Катрич, Л. Шаповалової, І. Сухленко).

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості застосування матеріалів і висновків роботи в подальших науково-теоретичних дослідженнях, у виконавській та педагогічній практиці (зокрема в навчальних дисциплінах та курсах вищих мистецьких закладів «Історія і теорія вокального мистецтва», «Теоретичні основи камерно-вокального виконавства», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Музична інтерпретація»).

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії Україні імені П.І. Чайковського, а також на міжнародних науково-практичних конференціях: заочна міжнародна наукова конференція «Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов» (26 листопада 2020 р., Мінськ); XVI Міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» (17–18 листопада 2020 р., РДГУ, Рівне); Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (4-6 березня 2021 р., Харків); XVII Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи» (18–19 листопада 2021 р., Рівне); XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізацій них пандемічних викликів та війни» (17–18 листопада 2022 р., Рівне).

Публікації. Основні положення та висновки дослідження знайшли відображення у 4 одноосібних публікаціях, з них 3 статті у фахових наукових виданнях України категорії «Б», а також 1 – в іноземному фаховому виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох основних розділів, Висновків, Списку використаних джерел (206 позицій) і Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 233 сторінки, з них основного тексту – 179 сторінок.

РОЗДІЛ 1
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ

1.1 Ретроспектива розвитку традицій камерно-вокального виконавства на території Китаю в аспекті кроскультурних взаємодій

Вивчення процесів, пов'язаних з камерно-вокальним мистецтвом Китаю, вимагає звернення до широкого кола досліджень, пов'язаних з цією творчою сферою. Справедливо буде зазначити, що більшість робіт, які стосуються проблем виконання камерно-вокальних творів китайськими співаками, мають загальнокультурну спрямованість. Так, в роботі Ло Чжихуей «Концертне життя сучасного Китаю» [76] вивчаються особливості китайської концертної практики, досліджується творчість видатних виконавців та аналізується діяльність основних концертних організацій країни. Автор роботи визначає передумови та перспективи розвитку мистецького життя країни, проте не розвиває тему діяльністі сучасних китайських вокалістів, що спонукає до подальшого вивчення цього питання.

У дослідженні «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю» [116] Сун Яньін вивчається розвиток професійної вокальної освіти та виконавства в Китаї у XX–XXI столітті. Робота присвячена аксіологічним аспектам впливу європейських традицій співу на формування сучасної китайської вокальної школи. Вчений аналізує вокальні традиції крізь призму діяльності східноєвропейських співаків першої половини XX століття, акцентує множинність засвоєних китайськими співаками європейських традицій співу та виокремлює діяльність В. Шушліна, як таку, що сприяла появі перших високопрофесійних китайських співаків світового рівня.

Ду Сивей у дисертації «Вплив європейських традицій на розвиток вокальної школи у Китаї» [44] аналізує історію становлення китайської

вокальної школи в контексті взаємовпливів Сходу та Заходу та наголошує на врахуванні національної специфіки голосоутворення при підготовці вокалістів у вищих навчальних закладах Китаю. В дослідженні пропонується інтегративний підхід до навчання, обумовлений поєднанням стійких традицій Китаю в сфері вокального мистецтва та західноєвропейських традицій співу, що виступають збагачуючим фактором.

У роботі Чжао Фейлун «Становлення концертного вокального виконавства у Китаї у 20-ті роки XX століття» [139] прослідковується початковий етап розвитку китайської вокальної школи, у тому числі в контексті впливу на неї європейських традицій співу. У статті розглядаються особливості формування культури концертного виконавства в Китаї у період 20–30-х років XX століття. Автор акцентує увагу на ролі ведучих музичних навчальних закладів Китаю, а також вказує імена виданих китайських вокальних педагогів і музичних діячів (Хуан Цзі, Лі Баочень, Чжоу Шуань, Ін Шаннен).

У дисертації Ма Цзяцзя «Роль інструменталізма в камерно-вокальному виконавстві: історичний та стильовий аспекти» [84] вивчається вплив інструменталізма на вокальну музику, зокрема в контексті китайського мистецтва. Дослідник проводить концептуальний аналіз єдності вокального інтонування й інструменталізму в китайській музичній практиці та визначає останній як один з механізмів спадкоємності міжкультурної комунікації «Схід-Захід».

В рамках вивчення китайської вокальної творчості у дослідницьких роботах посилюються аспекти, пов’язані з особливостями саме виконавської практики китайських співаків з точки зору формування індивідуального виконавського стилю та впливу китайської мови на творчий потенціал співаків. Про це свідчить наукова розвідка Чжоу Ї «Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)» [142]. Дослідник розглядає чинники формування вокального стилю

у рамках китайської вокальної традиції. Одним з таких факторів визначаються особливості мови, яка формує вокальний стиль.

Концепт національної вокальної школи як культурного коду нації розглядається в роботах В. Антонюк [7, 8, 10]. Дослідниця на прикладі практичного досвіду української вокальної школи розмірковує над вокальною виконавською традицією, що постає як певне історичне явище, культурний феномен та модель комунікації, порівнює різні виконавські стилі та сучасні методики навчання співу, у тому числі в контексті освітньої практики китайських студентів в Україні.

Ден Кай Юань в дисертації «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика» [41] приділяє увагу особливостям китайського мовлення як фактору засвоєння іноземного репертуару.

Про значення музикознавчого контексту вивчення камерно-вокальної творчості йдеться у дисертаційній роботі Лю Юйтен «Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX століття» [80]. Особливості національної природи китайської професійної творчості розглядаються в роботі Лі Цінь «Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом» [75]; методологічні питання інтерпретаційного аналізу камерно-вокальної музики досліджуються в роботі О. Філатової «Методичні аспекти виконавського анализу камерно-вокальної музики» [126]. Попри суттєве збагачення в останні роки робіт, присвячених загальним та специфічним проблемам музичного мистецтва Китаю (камерно-вокального його напряму зокрема), все ж спостерігається суттєвий брак емпіричної аналітики, системних досліджень, присвячених особливостям інтерпретації камерно-вокальних творів європейських композиторів китайськими академічними співаками. Масовий інтерес китайських вокалістів до цієї мистецької сфери, а також різноманітність їх виконавських надбань спонукають до детального

вивчення цієї проблеми саме в контексті питання співу як інтерпретуючої діяльності.

Розглядаючи історію розвитку традицій камерно-вокальної музики Китаю неможливо оминути увагою й питання відносин китайського та західного музичного мистецтва в аспекті кроскультурної взаємодії.

Олександр та Валентина Іванови у своїй статті «Кроскультурна комунікація в контексті мистецької діяльності» зазначають, що «в науковій літературі під терміном кроскультурна комунікація називається процес взаємодії, взаємозбагачення і взаємопроникнення культур, що передбачає адекватне взаєморозуміння між представниками різних національних культур» [53, с. 90–91]. Вивчення особливостей розвитку та сучасний стан камерно-вокального виконавства, а також загальне розуміння процесів, що протікають в китайській музичній культурі сьогодення, тісно пов’язані з питаннями саме кроскультурної взаємодії. В музичному мистецтві така взаємодія може проявлятися на різних рівнях культурного відтворення. На сьогоднішній день музиканти мають змогу не тільки долучатися до різних культурних традицій світу, особливим чином заломлюючи це у своїй творчості, а й гастролювати за кордоном, працювати в іноземних мистецьких колективах, навчатися та стажуватися у різних освітньо-музичних установах та організаціях, приймати участь у конкурсах, запрошувати закордонних колег, створювати з ними колаборації тощо. З розповсюдженням інтернету та мережевих технологій ступінь кроскультурної комунікації підвищився ще більше.

Музична міжкультурна комунікація, як і будь-який інший тип комунікації, пов’язана з інформацією та її розумінням, а також технологією, що дозволяє транслювати інформацію. Говорячи про музичну інтерпретацію як одну з можливих форм музичної комунікації, треба зазначити важливість індивідуального досвіду. У. Ханас, розглядаючи питання міжкультурної комунікації, зазначає, що «різниця індивідуального досвіду лежить в основі твердження про унікальність кожної комунікативної події, а також про

принципову неоднозначність мовлення, що виникає під час створення та інтерпретації повідомлень у комунікативному процесі» [124, с. 99].

Проблеми, пов'язані з питаннями кроскультурної взаємодії, зокрема на теренах камерно-вокального мистецтва отримали наразі розголос у працях зарубіжних музикознавців. Так, однією з цікавих робіт з проблеми взаємодії китайських та західних музичних традицій є монографія «Китай і Захід: музика, представництво та рецепція» [160], в якій зібрано статті ряду авторитетних дослідників з Європи, Азії та Америки, що виступали на міжнародній конференції у Гонконзі у 2009 році. Наскрізною темою збірки став вплив західної музики на розвиток китайської музичної культури. В контексті проблематики нашої роботи привертає увагу вступна стаття Хон-Лунь Ян «Музика, Китай та Захід: музично-теоретична інтродукція» [181], в якій дослідник концентрується на синергії розвитку китайської та західної музичної практики та подає цікаві відомості з історії розвитку відносин цих двох музичних культур. За словами Хон-Лунь Ян [181] «Китайські визначення "Заходу" змінювалися з часом. До династії Мін (1368–1644 рр. н. е.) термін "Захід" стосувався всього, що знаходиться на захід від кордонів Китаю. … Лише під час династії Цін (1644–1911 рр.) "Захід" охопив Європу та Америку» [181, с. 2]. Як справедливо зазначає дослідник, музичні обміни між Китаєм і Заходом в широкому смислі мають довгу історію. Так, династія Тан (618–907) вважається періодом, коли китайське мистецтво і музика у тому числі «стикнулись з багатьма іноземними елементами» [181, с. 3]. Важливим етапом обміну між Сходом і Заходом Хон-Лунь Ян називає XVI століття – час, коли у південному Китаї для поширення християнства оселилися європейські місіонери. Завдяки їхнім зусиллям західна музика залишалася також частиною побуту китайського імператорського двору й у XVIII столітті. І вже наприкінці Першої опіумної війни (1840–1842) в результаті військової поразки Китаю західна музика почала входити до життя простих китайців. Одним із прикладів такої взаємодії Хон-Лунь Ян називає створення на початку XX століття військових оркестрів та невеликих

оркестрових ансамблів, які з'явилися у великих містах, таких як Пекін, Шанхай і Тяньцзінь [181]. Рух за нову культуру в Китаї у 1919 році призвів до того, що західна музика стала звичним явищем у китайських містах, особливо серед культурної еліти.

Наступним етапом у посиленні взаємодії Китаю та Заходу, за словами Хон-Лунь Ян, стало повернення китайських інтелектуалів з навчання за кордоном та заснування західних музичних програм в університетах Пекіну і Шанхаю, а також створення Національної музичної консерваторії в Шанхаї в 1927 році, що «сприяло широкомасштабній музичній вестернізації, яку китайські інтелектуали – як тоді, так і зараз – вважали шляхом до сучасності» [181, с. 3].

Ще однією важливою роботою з проблеми кроскультурних взаємодій у китайській музиці є дисертація Івень Оуян «Вестернізація, ідеологія та національна ідентичність у китайській музиці XX століття» [212]. У ній автор не тільки описує фактори розвитку китайсько-західних музичних відносин, а й розглядає жанрову форму шкільних пісень, як провідний фактор укріплення західних традицій музикування к китайській культурі початку XX століття, що безумовно є дуже цінною інформацією в контексті нашої дисертаційної роботи. Зупинімося на цій праці більш докладно, адже її автор висловлює цікаві ідеї щодо причин та наслідків захоплення китайських музикантів західною музичною практикою.

Першим фактором вчений вважає особливості самої китайської культури, яку всесвітньо відомі історики та антропологи характеризують як таку, що «має особливу силу привласнювати та асимілювати зовнішні культури та перетворювати їх на органічну частину себе» [212, с. 2]. Це дійсно могло стати вирішальним фактором у засвоєнні західних традицій музикування. Інтеграція іншокультурних складових в контексті китайської культури була стійкою тенденцією та носила періодичний характер. Проте Івень Оуян помічає цікавий факт – в інтеграційних процесах сутність китайської культури залишається незмінною, а реформ зазнавали саме

зовнішні культури. Це дозволило Китаю не перетворитися на колонію Заходу та витримати радикальні революційні зміни у XX столітті.

Автор також вказує, що китайське вивчення західної художньої музики у повному масштабі почалося в останні десятиліття XIX століття: «Упродовж тривалого періоду музика, що з'являлася в Китаї та використовувала західні композиційні техніки, включаючи звукову текстуру та імпортні інструменти, називалася "Сінь Інюе", тобто новою музикою, але не "західною музикою". … Цей термін чітко показує, що ця гібридна музика спонтанно розглядалася як невід'ємна частина китайської музичної культури» [212, с. 11]. Дослідник робить акцент на тому, що на той момент часу західна академічна музика фактично втратила свою територіальну ідентичність: «Імпортовані аспекти західної художньої музики, хоч і включали багато ключових елементів, таких як поліфонія, гармонія та оркестровка, все ж не мали свого західного естетичного ядра. Враховуючи контекст привласнення, це ядро було переважно, якщо не повністю, замінено набором корінних китайських цінностей або духовних інтерпретацій, заснованих на культурному домінуванні конфуціанства» [212, с. 11]. За думкою Івень Оуяна, на це вплинули наступні фактори:

- спроможність «культури-господаря» до асиміляції без зміни культурного контексту;
- непрямий шлях адаптації (у тому числі через Японію);
- «просування» західної музики шляхом її китайської інтерпретації [209].

З цих причин багато китайських студентів-музикантів у перші десятиліття XX століття сприймали тогочасні досягнення західної музики як належне, не зважаючи на її минулий розвиток. Їх приваблювали випадкові, зовнішні причини. Саме тому на початку XX століття китайські музиканти інтерпретували західні твори у спосіб, який повністю відповідав місцевим умовам і вимогам, що демонструє зокрема практика шкільних пісень (про які буде згадано нижче). А отже Івень Оуян пропонує розглядати сприйняття

західної художньої музики в Китаї в цей період як таке, «що відбувалося через “спотворене дзеркало”» [212, с. 34].

Водночас таке відношення до західної музики, як до певного художнього еталону не було завжди однозначним в Китаї. Західна музика хоч була відома в імператорських дворах протягом століть, однак її традиції не асимілювалися китайською культурою аж до другої половини XIX століття. Цей час за словами Івень Оуян називають початком «століття приниження»[1]. Китайська пам’ять про цю епоху загалом сповнена негативних образів, «дихотомія себе та інших, західного та незахідного, проблема орієнталізму, колонізаторських винаходів, ролі імперіалістичних держав, расизму тощо – усі ці проблеми пронизували історичні оповідання цього періоду» [212, с. 50]. І саме під час всесвітньої західної колонізації європейська музика функціонувала як інструмент для побудови гегемонії та просування західних цінностей і способу життя, а отже не могла сприйматися позитивно. Так само по всьому світу західна музика стала частиною міського життя, а концертні зали, оперні театри були побудовані таким чином, щоб запропонувати копію життя європейських міст, розрахованих на європейських жителів.

Все це сприяло відчуттю *виключності* західної музики у місцевого населення, адже за словами Джудіт Беккер [184], вона більше відповідала природним акустичним законам, була структурно складнішою та більш виразною. «Це помістило музичну культуру незахідних суспільств у сферу «інакшості» по відношенню до тоталізуючого дискурсу європейської модерності» [212, с. 55].

Результатом Івень Ян називає «зачарування» західною художньою музикою, цитуючи слова з журналу китайського моряка Чжан Дейі 1866 року, який навіть не знав назв інструментів європейців, описуючи їх як

[1] З 1839 по 1842 рік і з 1856 по 1860 рік Китай двічі зазнав поразки в англо-китайських опіумних війнах; у 1845 році Китай погодився підписати мирний договір з Францією про відмову від контролю над Північним В'єтнамом; у 1894 році японський флот розбив китайський у битві на річці Ялу; у 1900 році так звані «Союзницькі армії восьми країн» вторглися та окупували Пекін, пограбувавши місто та спаливши Старий Літній палац.

китайські аналоги. Звучання скрипки та віолончелі викликало у моряка екзотичне відчуття. Наголосимо, що мова йде про останню чверть XIX століття, коли в Європі композитори вже почали масово експериментувати з усталеними правилами гармонії, композиції та оркестровки, вбачаючи їх такими, що вже втратили свою актуальність.

Всі перелічені праці дають змогу окреслити історичну ретроспективу розвитку традицій музичного виконавства європейського типу на території Китаю та визначити особливості еволюції китайсько-західних відносин, зокрема й у сфері камерно-вокальної музики.

Отже, жанрове різноманіття камерно-вокальної музики формувалося у Західній Європі протягом довгого часу, починаючи з XVI століття. Якщо говорити про Китай, то камерно-вокальні твори в європейському розумінні з'явилися у цій країні тільки у XX столітті, як продукт саме кроскультурної взаємодії. Проте історія китайської музики свідчить про старовинні витоки камерно-вокальних жанрів, що підтверджують деякі дослідження.

Традиції камерно-вокального виконавства в Китаї налічують багато століть. Китайська музика взагалі по праву вважається найстарішою з усіх відомих музичних систем. Відповідно до музичної енциклопедії [193] історія китайської музики поділяється на декілька етапів – період становлення (з 3000 р. до н.е. до IV століття н.е.), міжнародний період (з IV по IX століття), національний період (з IX по XIX століття) і період «світової музики» (XX і початок XXI століття). Ло Чжихуей справедливо зазначає, що «розвиток вокальної та інструментальної музики неподільно пов'язаний з політичною ситуацією в країні, а також з тими філософськими доктринами, які визначали життя держави у той чи інакший період» [76, с. 17].

Аналізуючи у своїй дисертації філософсько-естетичні та музично-теоретичні джерела давнього Китаю, серед яких твори Конфуція, Сима Цяня та інших, дослідник Ян Бо [153] виявляє особливості ставлення китайців до мистецтва співу в історичній ретроспективі. Мова йде насамперед про увагу до дихання, трактованого у філософському ключі як джерела життєвої

енергії, способом виявлення якої був голос. В цьому вчений вбачає причину такої особливості техніки дихання китайських вокалістів, як опора «не на діафрагму, а на м'язи нижньої частини живота («даньтянь»), що сприяє збільшенню резонансу, сили та польотності голосу» [153, с. 12]. Така естетична парадигма злиття голосу природи та голосу серця в єдиному звучанні веде до звичного для китайців деталізованого опису його якостей, на кшталт «злитий», «тягучий», «гладкий», «слизький» і таке інше. Це породжує і питання про зв'язок емоційного стану вокаліста та співу, що підтверджують старовинні дослідження китайських теоретиків про співвідношення технічних та емоційних складових мистецтва співу. Ян Бо також вказує, що протягом першого періоду історії співу в Китаї зберігається синкретична значущість слова, звука та жесту. Як наслідок важливими залишаються питання дикції та манера руху вокаліста.

Щодо безпосередньо камерно-вокальної музики, то письмові згадки про її аналоги належать джерелам династії Чжоу (1046–256 рр. до н. е.). У книгах цього періоду вже зустрічається обговорення музики. Серед значущих мистецьких артефактів важливо згадати книгу «Шіцзин» («Класика поезії», X–VII ст. до н.е.), яка складалась з текстів 305 пісень на різноманітну тематику.

Іншим важливим періодом є правління династії Тан (618–907 рр. н.е.), позначене зростанням імперії та культурним розквітом, що позитивно позначилося й на музичному житті країни. За часів імператора Сюань-Цзуна вже існувала низка різноманітних музичних стилів, які було класифіковано наступним чином: придворна музика (яюе), звичайна музика (суюе) та іноземна музика (хуюе). На той період виконання іноземної музики може вважатися одним з перших прикладів кроскультурного діалогу Китаю та Європи в рамках камерно-вокального мистецтва. Таким чином в музиці епохи Тан були присутні елементи мультикультурного середовища, яке пізніше не фіксується істориками китайської культури аж до середини XIX століття.

В цей час також виникають дві групи жанрів, про що вказує у своїй роботі Ло Чжихуей – «музика на пленері (лі-пучі) та музика в приміщенні (цо-пучі)» [76, с. 19]. Те, що принципи музикування в цей період поділяються на дві групи є показовим, адже вочевидь на цьому етапі розвитку відбувається усвідомлення специфіки концертування у закритому приміщенні, а отже і формування жанрового концепту камерного музикування.

За часів династій Мін (1368–1644) та Цін (1644–1911) вже склалася система національних вокально-інструментальних жанрів, які стали основою камерно-вокального виконавства. Один з них – оповідання історій (шуошу). Китайські «оповідачі» могли виступати без супроводу, але зазвичай був присутній принаймні ритм плескачів, струнний інструмент (наприклад, сансянь або піпа), а також ударний дагу. Ядром цього жанру був текст, мелодії ж використовувалися стандартні. Такі оповідання часто виконувалися на тимчасових вуличних сценах, хоча за іншими жанровими факторами вони нагадують камерно-вокальні твори. Під час оповідання драми могли з’являтися популярні мелодії та відома західна музика, що засвідчує відкритість музикантів до культурно-мистецького діалогу східних та західних традицій в рамках камерно-вокального виконавства Китаю того періоду.

Втім, камерно-вокальний спів існував в китайській музиці довгий час ніби «поміж» багатьох стилів, жанрів та фізичних площин. Таку музику грали під час фестивалів чи приватних розваг. У періоди династій Мін та Цін невеликі ансамблі придворних музикантів можна було зустріти в палацах, але основними джерелами для цього виду камерної музики були люди, які займалися музикою поза офіційних установ.

Одним з типових жанрів камерно-вокальної музики Китаю вважають *художню пісню*. Про це вказує у своїй статті Цао Шулі «Витоки жанрового різноманіття камерно-вокальної музики в Китаї» [134]. Дослідник у своїй роботі прикладами камерно-вокальної творчості називає ліричні пісні Цай

Ввеньцзи «18 пай для флейти хуцзя», пісні Ван Вея, Лі Гуйняня, Згадується також джерело «Цзю Гун Да Чен» (1746 рік), яке складається з 82 збірок, які містять народні пісні, балади, арії та більш двох сотень вокальних циклів, зібраних за тисячу років.

Цао Шулі звертає увагу і на особливості виконання, які згадуються у деяких старовинних роботах. А саме мова йде про працю «Звуки музичної палати Юефу» Сюй Дачуня, присвячену питанням вокалу та енергії «ці» або дихання, автор якої «висунув принципи правильного звукоутворення, чіткої вимови, мелодичності виконання, наповненості почуттями, розслабленої гортані» [134, с. 46].

Цікавим та важливим для нашої роботи є висновок дослідника, який вказує, що «сам термін та явище “камерно-вокальна музика”, який сформувався в західно-європейських країнах, за своєю суттю не відрізняється від камерної вокальної музики, отриманої Китаєм зі своєї древності, представляє гармонічне сполучення поезії та музики» [134, с. 46].

У виданні 1884 року «Chinese music» Дж. ван Алста [206] окремий розділ присвячений популярній музиці. Під позначенням «популярна музика» автор розуміє всі театральні, баладні, процесійні і вуличні пісні. Тобто камерно-вокальне музикування також логічно вписується до цієї групи, хоча й не виокремлюється дослідником. Для виконання цього типу музики використовувалися лише традиційні інструменти, які Дж. ван Алст описує на європейський манер: «гітара у вигляді місяця, триструнна гітара, двострунна скрипка, кларнет, барабани, кастаньєти» [206, с. 36]. У головних містах того часу були популярними концертні зали, куди китайців впускали за невелику платню, щоб почути пісню чи баладу. Усі інструменти грали або принаймні намагалися грати в унісон. «Іноземцю, – за словами Дж. ван Алста, – не знайомому з їхньою музикою, здається, що в кожного виконавця є своя власна партія, і що кожен прагне виділитися поміж своїх колег, створюючи якнайбільше шуму. ... Все ж, якщо ви будете терплячими

та уважними, незабаром виявиться, що виконавці грають вчасно і добре разом» [206, с. 36].

Дж. ван Алст вказує, що професійні музиканти, як і актори, загалом належали на той час до найбіднішої верстви суспільства. «У Пекіні це були здебільшого сліпі люди; у Кантоні майже всі дівчата-музиканти також були незрячими, крім куртизанок, що жили у “квіткових човнах”» [206, 171]. Це підтверджує низький соціальний статус музикантів у Китаї у XIX столітті та непрестижність музичної діяльності, що не сприяло її академізації в європейському розумінні.

Музика у той час мало практикувалася як розвага серед китайців, але це Алст пояснює тим, що китайці завжди були такими зайнятими, працьовитими та навіть жадібними, що вони просто не знаходили часу, щоб присвятити його задоволенню слухати музику. Тим не менш, на думку дослідника, в Китаї дуже любили музику, що доводять згадки про численні групи музикантів, які грали на вулицях [203].

Як зазначає у своєму дисертаційному дослідженні Кан Їнчжен [55] основними культурними центрами країни ще наприкінці XIX століття стали три міста Китаю – Шанхай, Пекін та Харбін. Посилаючись на численні документальні підтвердження, дослідник наголошує на присутності європейської музики в Китаї у другій половині XIX століття. За наведеною Кан Їнчженом інформацією можна зробити декілька важливих для нашої роботи висновків:

- асиміляція європейських традицій камерно-вокального музикування відбувалася разом з європейським репертуаром у виконанні західних музикантів (за виключенням Пекіну);
- європейські вокальні твори звучали переважно в західних культурних осередках;
- китайська публіка того періоду характеризувалася незрілістю, неспроможністю оцінити музичні здобутки Заходу;

- програми концертів адаптувалися з одного боку під запити публіки (китайської або європейської), а з іншої – орієнтувалися на виконавські можливості наявного контингенту.

В якості підтвердження існування камерно-вокальної музики європейського типу в Китаї у другій половині XIX століття запозичимо декілька яскравих прикладів. Кан Їнчжен наводить фото програми концерту в Пекіні від 1885 року, де виконувався ряд пісень, серед яких можна побачити «Серенаду» Ф. Шуберта [54, с. 227]. Дослідник зазначає, що у Пекіні «до музично-культурних інтеграційних процесів залучаються безпосередньо китайські громадяни» [55, 3] та виокремлює діяльність Р. Харта. У Шанхаї розвиток вокального виконавства дослідник пов'язує з творчістю Ж. Ремюза. Особливо цікавими є позиціювання Харбіну, де «формуються осередки камерно-інструментального і вокального виконавства» [55, с. 75]. В цьому процесі зіграла важливу роль пані К.А. Хорват (Бенуа) – піаністка та вокалістка, яка після приїзду до Харбіну у 1902 році перетворила «своє помістя на затишний культурний осередок… Серед її вихованців – майбутні професори Центральної консерваторії Сяо Шусянь, Ван Луобінь, Лі Вейбо та інші, які стали піонерами становлення китайської академічної музичної культури, активними популяризаторами західноєвропейської музичної спадщини» [55, с. 76].

Таким чином асиміляція традицій виконання європейської камерно-вокальної музики китайськими співаками почала стрімко розвиватись вже у перші десятиліття XX століття. Саме тоді китайські інтелектуали (зокрема Шень Сінгун, Цзен Чжімін та Лі Шутун) прагнули впровадити нову музику в культуру своєї країни. Вони реалізовували це, складаючи *шкільні пісні* та перекладаючи підручники з теорії музики.

Так, у виданнях шкільних пісень низка творів мала західні мелодії. Івень Оуян [212] зазначає, що видання 1904 року містить шість західних п'єс на основі німецьких, французьких, афроамериканських пісень та християнських гімнів. Одна з мелодій безпосередньо взята з «Весільного

хору» Вагнера з «Лоенгріна». Поступово кількість західних тем в збірках починає зростати. Проте дослідник акцентує невідповідне використання композиторами (Шень Сінгун) західних мелодій, які зовсім не відповідали семантиці європейських оригіналів.

Шкільні пісні в Китаї стали одним з важливих чинників модернізації китайської освіти та сприйняття західної вокальної музики. Репертуар пісень, за словами Івень Оуяна, включав музику Німеччини, Франції, Великобританії, Америки, Італії, Іспанії, Чехословаччини, Угорщини, Данії, Норвегії, а в стильовому відношенні охоплював твори від п'ятнадцятого до двадцятого століття. Що стосується авторства музики, то автори шкільних пісень використовували матеріали з творів Генделя, Гайдна, Бетховена, Вебера, Вагнера, Брамса, Верді, Россіні та Дворжака, народні мелодії та церковні пісні вищезгаданих країн.

Івень Оуянь зазначає, що «мікрокосм присвоєння західної художньої музики в Китаї був наповнений тим, що західні музичні експерти розглядатимуть як анахронізм, незаконне привласнення та уяву відповідно до особливого соціально-історичного контексту. Сприйняття західної художньої музики в основному було побудовано на прагненні до модернізації та національного самозміцнення, на ініціативі та привласненні з боку Китаю для місцевих цілей, а не на академічному, науковому чи «справжньому» розумінні західної художньої музики себе» [212, с. 81].

Стосовно початку камерно-вокального музикування європейського типу Ло Чжихуей [76] називає 1904 рік та пов'язує цей факт з відкриттям у Харбіні театру для широкої публіки. Свого роду поштовхом для розвитку цієї сфери виконавства стало навчання китайських музикантів за кордоном, активна пропагандистська діяльність європейських поселенців, закладення традицій нового стилю співу, відкриття професійних вокальних класів. З культурним вторгненням західної музики виникли й нові форми музикування.

Отже, на початку XX століття китайські музиканти знаходились на початковому етапі сприйняття та розуміння особливостей західної музики (у тому числі й камерно-вокальної), яка представляє собою величезну систему західних музичних теорій, творів та інструментів. Це підкріпилося спогадами про західну експансію у XIX столітті та тим фактом, що у Китаї протягом останніх декількох століть музику вважали низькою культурою. Однак це був вирішальний період для музичного мистецтва, що дозволив йому відновити свій статус в культурі Китаю та налагодити зв'язок з музичною культурою Заходу.

Також протягом XX століття відношення в Китаї до музики Заходу не було однозначно позитивним. Однак саме на початку XX століття китайським інтелігентам вдалося «запустити» процес асиміляції традицій та пробудити незгасаючий інтерес до надбань європейської академічної музики. Періоди активного засвоєння західних традицій чергувалися з занепадом (наприклад, за правління Мао Цзедуна). І саме відкриття консерваторій (Шанхай, Пекін Харбін), які копіювали західну модель музичної освіти та пропагували виконання західного репертуару, стало важливим фактором підтримки відносин Китай-Захід у музичній сфері. Лише починаючи з 80-х років XX століття процес асиміляції західних традицій музикування набув характеру постійного розширення та удосконалення, що в цілому вписується в хронологічні рамки глобалізаційних процесів, які охопили світ наприкінці минулого століття.

Звернемося до періодизації камерно-вокального виконавства в Китаї у XX столітті. Слідом за **Хан Каєм** [129] зазначимо основні етапи розвитку:

Перший етап – 20-ті роки XX століття – засвоєння практики європейської академічної вокальної школи та впровадження до виконавської практики «вокальних традицій європейського академічного співу» [130, с. 10]. В цей час робиться спроба асиміляції чужого досвіду та його адаптація під потреби місцевого населення. Цей період позначений творчістю Сяо Юмея, який, як і багато інших видатних музикантів, повернувся з навчання за

кордоном та почав втілювати у своїй творчості (композиторській, виконавській і педагогічній) західні традиції[2].

Другий етап охоплює наступне десятиліття та характеризується формуванням «еталону академічного співочого тону (Ю Яхуан)» [130, с. 10]. Програми перших студентських концертів (1930-ті роки) демонструють той факт, що репертуар вокалістів складався з популярних або відомих класичних творів. Наприклад, у програмі першого концерту Шанхайської консерваторії згаданий лише один камерно-вокальний твір. Це – пісня Л. Фішера «Down Deep without the Cellar» у виконанні Е. Х. Чанг. Іншими виконаними творами стали народна пісня Й. Р. Ча «Going hill» в авторському прочитанні та концертне виконання арії з опери «Трубадур» Дж. Верді Ф. М. Манном [191]. В цьому не можливо не помітити певний баланс при формуванні програми концерту та намагання представити три різні вокальні виконавські стилі – камерний, оперний та народний спів.

Вже на початку тридцятих років сольні вокальні концерти за участю студентів, які співали різноманітний інтернаціональний репертуар, були не рідкістю. Програма концерту студентів Шанхайської консерваторії за 1933 рік доводить це: до програми концерту включені пісні італійською (А. Сейсміт-Дода «Місячна ніч» у виконанні Ц. Х. Лао), німецькою (пісня Е. Гріга «Либідь», «Stäudchen» Р. Штрауса у виконанні міс Ю), французькою («Song of Provence» Е. Дель-Акви у виконанні Ц. Х. Лао), англійською («Bird Song» Л. Леман, «A Lover in Damascus» А. Вудфорт-Фіндена, «Wellcome! Sweet Wind» К. Кадмана у виконанні міс Ю) [191].

Як бачимо, увага виконавців та їхніх педагогів була зосереджена на музиці, популярній на той час, проте класичні європейські твори, а тим більше, вокальні цикли, які потребували від виконавців та слухачів особливого драматургічного чуття, обходилися стороною. На таке

---

[2] Треба вказати, що камерно-вокальному мистецтву Китаю першої половини XX століття присвячена дисертація Фен Лея «Становление и развитие камерного вокального искусства в Китае (20–40-гг. XX ст.)» [127], захищена в Білорусії у 2013 році.

положення європоорієнтованого репертуару не могла не вплинути конкуренція з боку «аутентичних» виконавців-європейців та явно учнівська стадія розвитку китайської вокальної школи, яка знаходилася під «експансією» європейських професіональних педагогів. Китайській вокальній школі довелося виконати завдання інтеграції національної системи в західну модель, шляхом сполучення «двох докорінно відмінних принципів, в основі кожного з яких радикально відмежований слуховий, інтонаційний, ладовий, артикуляційний досвід, оформлений в систему музичної мови і мислення» [153, с. 20].

У цілому, період 1920–1930 років, за словами Хань Кая, характеризується як «доба музичного романтизму в КНР, в межах якої було закладено основи нового напрямку в музиці» [130, с. 10]. Китайські композитори, створюючи художні пісні, поєднували реалістичні та романтичні ознаки, тим самим закладаючи основи китайського камерного співу. Дослідник робить висновок, що впровадження європейських прийомів композиції в цих творах, форм, елементів народної музики мало позитивний вплив на розвиток камерного вокального мистецтва Китаю. Щодо безпосередньо стилю камерно-вокального виконання в дисертації вказується, що в ньому органічно поєднані «естетика народного співу й елементи європейської вокальної традиції» [130, с. 10]. Більш того, камерно-вокальний академічний стиль вважається підґрунтям розвитку сучасного камерного вокального мистецтва Китаю.

Третій етап фіксує наступне десятиліття та вирізняється процесом «естетизації академічної камерної вокальної культури через запровадження європейської традиції (Чжоу Сяоянь, Лан Ію Сію, Ван Кунь, Го Ланін) у виконавській практиці» [130, с. 10]. Початок 1930-х – середина 1940-х років вважається періодом розквіту художньої пісні в Китаї. Було створено багато творів, у яких поєднуються національні та європейські традиції написання й виконання музики. Розквіт художньої пісні в Китаї сприяв розквіту й вокально-виконавського мистецтва. Група співаків, які повернулися з

навчання за кордоном, і студенти, які закінчили вітчизняні музичні та художні школи, проводили сольні концерти у великих містах Китаю для поширення мистецтва вокальної музики. Серед них – Чжоу Шуань, Ін Шаннен, Хуан Йокуй, Сі Ігуй, Чжан Цюань, Чжоу Сяоянь, Ю Ісюань, Лан Юсю та інші. Вони також започаткували базову вокальну музичну освіту, яка не тільки створила сприятливі умови для розвитку професійної музичної освіти в країні, але й підготувала велику кількість співаків і викладачів вокальної музики у майбутньому.

Отже, у першій половині XX століття китайська професійна вокальна музика була ще в зародковому стані. Європейські традиції співу поступово впроваджувалася у китайське вокальне мистецтво. Все більше музикантів починало вивчати спів за західною моделлю і водночас намагалося націоналізувати його у створенні своїх виконавських версій художніх пісень. З цим погоджуються всі дослідники вокальної творчості в Китаї. Зокрема Ян Бо вказує, що «XX століття – час виходу китайських вокалістів у сферу європейської співочої культури шляхом освоєння та «присвоєння» західної вокальної традиції в контексті їхньої інтенсивної взаємодії в нових соціально-економічних умовах» [153, с. 14]. Саме момент «присвоєння» і викликає найбільше зацікавлення в контексті проблеми формування власного виконавського стилю як основи для виконавської інтерпретації.

Нарешті, **четвертий етап** розвитку вокального виконавства в Китаї (починаючи з 1950-х років) констатує формування «вокального універсалізму співака, який здатний у процесі виконання вокальних творів оперувати різними стилями, жанрами, вокальними техніками, збагачуючи мистецтво співу новими прийомами» [130, с. 10]. Зазначимо, що четвертий етап, який виділяє Хан Кай у своєму дослідженні китайської вокальної музики, зважаючи на хронологічну широту, не міг бути однорідним та монолітним. Тут також відбувалися падіння та злети вокального мистецтва. Справедливо було б поділити його на три періоди. *Перший* – це активізація творчого пошуку, активне засвоєння західних традицій співу. *Другий* період – занепад

розвитку в напрямку діалогу традицій – пов'язаний з культурною революцією. Широко відомо, що під час «культурної революції» в Китаї (1966 – 1976) було завдано шкоди насамперед мистецтву. Так, естетичними орієнтирами вокальної музики стали вже не краса співу і вираження емоцій крізь призму власного виконавського стилю, а широта і яскравість. Така жорстока вимога з боку влади завдала шкоди та призвела до занепаду вітчизняної вокальної музичної культури.

Після розгрому «Банди чотирьох»[3] на літературно-мистецькій сцені Китаю настала нова ера вокальної музики. Це – новий, *третій період* (в рамках четвертого етапу) розвитку традицій камерно-вокального співу зокрема. Нова ера ознаменувалася хвилею реформ і відкритості, збільшенням і зміцненням іноземних культурних обмінів. Завдяки можливості навчання та отримання закордонного досвіду, китайські митці розвинули національне вокальне музичне мистецтво. Це проявляється у розумінні специфіки співочого голосу, розвитку вокальних навичок, характеру, манери та художньої виразності співу, розширенні та ускладнені репертуару. «Вокальне мистецтво, яке стало своєрідним «лакмусом» балансу західних – автентичних характеристик усередині самого мистецтва, – пише Ян Бо, – та в атмосфері його сприйняття та розуміння, вступає в пору вільного самовизначення у парадигмі національної культури, звільняючись від вимушених обмежень попередніх історичних етапів» [153, с. 14].

У цей період в Китаї з'явилася плеяда вокальних викладачів, серед яких Шень Сян, Чжоу Сяоянь, Го Шужень та інші, які розуміли технічні та естетичні особливості європейської манери співу. Вивчаючи європейські вокальні музичні технології, вони успадковували та продовжували розвивати культурну спадщину нації, вдосконалювали національну вокальну музику та сприяли теоретичному осмисленню китайської вокальної музики.

---

[3] «Банда чотирьох» – термін, що використовується в офіційній китайській пропаганді та історіографії для позначення групи вищих керівників Комуністичної партії Китаю. Вони висунулися в ході Культурної революції 1966-1976 років і були найбільш наближеними до Мао Цзедуна особами в останні роки його життя.

Наприкінці 1990-х – першій чверті 2000-х вокальне мистецтво Китаю після відносно тривалого періоду повільного розвитку демонструє прискорення усіх процесів, впевнено досягаючи висот світового виконавського рівня.

Зі сказаного вище бачимо, що національне вокальне музичне мистецтво Китаю пройшло довгий шлях від етапу традиційної вокальної музики до етапу професійної майстерності та остаточно розвинулося в результаті поєднання традиційного співу із західною вокальною манерою. Сучасні китайські співаки глибоко вкорінені у власне культурне середовище, що обумовлює їхній специфічний національний темперамент. Китайська культура дуже відрізняється від західних культурних традицій стилем життя та естетичними вимогами, а також різними способами вираження думок та емоцій. Тому на тлі вивчення важливих елементів і технік західної вокальної практики, китайські митці сьогодні успадковують та продовжують розвивати музичну традицію вокального мистецтва країни.

Якщо французька, німецька та російська традиції академічного співу формувалися протягом XVIII–XIX століть (інтерпретуючи або заперечуючи італійську манеру співу), то Китай до цього процесу приєднався значно пізніше – лише минулого століття. Треба зазначити, що до XX століття в Китаї вже був сформований єдиний для всіх співаків еталон звучання, проте зсуви у культурній парадигмі країни сприяли появі нових принципів музикування та виконавських стилів.

Широта проблеми, пов’язана з передумовами та історією камерно-вокальної виконавської практики європейського типу в Китаї, виводить на питання кроскультурної взаємодії як мистецько-культурного об’єкту вивчення. В рамках цього у наступних підрозділах першого розділу дисертації пропонується практичний погляд на те, яким чином цей процес реалізується в рамках сучасної камерно-вокальної музики, позначеної зв’язком «Китай–Європа», з акцентом саме на виконавському аспекті. Така стратегія актуалізує розгляд наступних компонентів:

- вивчення творчості видатних персоналій, більшість з яких навчались за кордоном та мають постійну міжнародну виконавську практику;
- дослідження матеріальної інфраструктури камерно-вокального виконавства в Китаї як важливого чинника для реалізації кроскультурних взаємодій.

1.2 Камерно-вокальне виконавство Китаю на сучасному етапі – визначні постаті та вокальні школи

Засновниками нової вокальної культури Китаю у XX столітті вважаються Чжоу Шуань, Ін Шаннен, Хуан Юкуй, Юй Іщюань, Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю, Чжао Мейбі, Чжан Цюань, Шень Сян, Го Шучжень, Лі Щуанцян, творчість яких досліджується в дисертації Ян Бо [4].

У сучасному Китаї процес формування академічної школи співу все ще триває та демонструє постійний вплив кроскультурної взаємодії. На сьогоднішній день, за словами Ду Сивей [44], вокальна освіта в китайських вищих навчальних закладах відбувається за трьома напрямками – академічний спів, популярний (естрадний) спів та народний спів. Якщо формування європейської вокальної школи відбувалося у тісній взаємодії з композиторською творчістю та залежало від вокальних жанрів, то процес формування китайської школи мистецтва співу напряму пов’язаний з особливостями виконавської культури та інакших умов існування музики. Китайські вокалісти часто окрім академічної традиції активно асимілюють у своїй творчості традиційну та естрадну манеру виконання.

Новий виток кроскультурних взаємодій на сучасному етапі обумовлений змінами у формах організації концертної практики для виконання камерно-вокальної музики в Китаї. В останні десятиліття це відбулось завдяки політиці відкритості країни, міжкультурному діалогу, поширенню засобів масової комунікації, розвитку технологій запису музичного виконання. Можливості інтернету дозволяють виконавцям не

[4] Їхня творчість досліджується у дисертації Ян Бо [153].

шукати концертні площадки, а ширити твори у власній інтерпретації через популярні мережі (наприклад, *Youku* або *Tudou*), одразу знаходячи відклик слухачів та корегувати стратегії творчої діяльності. До того ж зворотньою ситуацією стає можливість прослухати без будь-яких перешкод виконання творів «західними» співаками, порівняти різні інтерпретаційні версії та визначитися з власними уподобаннями.

У строкатій палітрі концертної практики сучасного Китаю є ціла низка яскравих співаків, які стали знаменитими як у країні, так і за її межами. Їхня творчість визначає схильність виконавця до західної – запозиченої або східної – традиційної стратегій виконавства. Це безпосередньо відбивається на манері виконання та особливостях репертуарної політики. Є виконавці, які дотримуються тільки окремого напрямку в своїй музичній практиці, проте є й такі, які вдаються до компромісних рішень та виконують твори як західних, так і східних композиторів.

Унікальність вокальної школи Китаю складається зі специфіки становлення й розвитку творчої діяльності, надбань та здобутків її представників, які є активними ініціаторами та реціпієнтами процесів кроскультурної комунікації. «Занурення» в західну культуру багатьох виконавців відбувалося завдяки отриманню освіти або стажуванні на Заході – в країнах Західної Європи, США, України, Росії, Білорусі, участі в майстер-класах закордонних викладачів та у конкурсах й фестивалях тощо. Зіткнення китайських вокалістів із західними традиціями співу, як зазначалося у попередньому підрозділі, мало систематичний характер, що свідчить про формування осмисленного відношення до іншокультурного виконавського коду, який періодично оновлювався.

Звернемося до творчості ряду сучасних китайських виконавців. Розширений список імен діючих на сьогодні співаків міститься у Таблиці 1 (див. дод. А., таблиця 1). Знайомство з творчістю найвідоміших митців надасть можливість відзначити певні загальні характеристики китайської вокальної школи, а також виокремити їх специфіку та важливі індивідуальні

риси. Також треба відзначити, що в цьому підрозділі розглядаються постаті лише тих співаків, до творчості яких ми звертатимемося у третьому, аналітичному розділі нашої роботи. Почнемо зі співаків більш зрілого покоління: Дільбер Юнус та Лян Нін.

Дільбер Юнус (Dilber Yunus) (1958) – китайська співачка, лірико-колоратурне сопрано (Додаток Б, Приклад 1). Закінчила Центральну консерваторію Пекіна в класі Шень Сяна та Лі Тіньвей. Шень Сян був відомим китайським тенором, якого в пресі називали «китайським Карузо». Він володів декількома мовами, здійснив переклад лібрето «Пікової дами» П. Чайковського китайською та став першим виконавцем партії Германа в історії Китаю. Вокальна школа Шень Сяна має російське коріння. Він навчався у Шанхайській консерваторії у класі білоруського педагога, соліста Маріїнського театру професора В. Шушліна. Шен Сян активно пропагував цю школу в Китаї протягом всієї своєї кар'єри та створив за її мотивами підручник для вокалістів «Методика активно-пасивного дихання» китайською.

По закінченню магістратури (у 1987 році) Дільбер Юнус уклала контракт з Фінською національною оперою у Гельсінкі, а у 1988 році підписала довічний контракт та отримала фінське громадянство. Після повернення до Китаю у 2000-му році співачка створила Музичний науково-дослідний центр «Мистецтва вокалу Дільбер» у місті Сіньцзянь та почала керувати магістратурою у Педагогічному університеті. У 2003 році вона заснувала премію «Кращий виконавець». Нині Дільбер Юнус проживає у Швеції, є солісткою Королівського оперного театру у Стокгольмі та багато гастролює. Активно співпрацює з всесвітньо відомими диригентами, зокрема з М. Гомес-Мартінесом, М. Гейленом, О. Каму, М. Болвачіні та іншими.

Дільбер Юнус за свою кар'єру гастролювала в оперних театрах Бонна, Амстердама, Мілана, Гамбурга, Мюнхена, Зальцбурга, Франкфурта, Стокгольма. Окрім оперних партій співачка активно виступає з камерним

репертуаром та народними піснями – китайськими, фінськими, іспанськими і уйгурськими.

Вокальний стиль Дільбер відзначається стриманістю по відношенню до використання прикрас та вмінням вибудовувати вокальний баланс. «Я не люблю хвалитися навичками, – відзначає сама виконавиця. – При використанні навичок потрібно бути вдумливим. Вірність оригінальній роботі є пріоритетом, а навички – прикрасою. Інакше навички зіпсують роботу» [161].

Придворна співачка Шведського королівства, каммерзінгер Віденської державної опери та Баварської державної опери Біргіт Нільссон дуже яскраво відгукнулася про мистецтво Дільбер Юнус, перефразувавши слова Бетховена: «Оперних театрів у світі багато, а Дільбер Юнус одна» [95]. Про це пишуть у своїй доповіді І. Шабордіна та Ню Яюнь [145].

Успішність творчості Дільбер Юнус обумовлюється її лінгвістичними здібностями. Співачка володіє десятьма іноземними мовами, що «поряд з феноменальною вокальною технікою, дозволило їй досягти в співочому мистецтві унікальних висот, блискуче виконуючи найскладніші партії, і стати однією з найбільш затребуваних оперних співачок у всьому світі» [145]. Такі навички можуть вважатися особливостями школи співу, до якої належить Дільбер Юнус. Її вчитель Шень Сян володів англійською, італійською, французькою, російською та німецькою мовами. Більш того, він намагався прищепити культуру освоєння мов, «розуміючи, що все вокальне академічне мистецтво є для Китаю привнесеним, і без уміння правильно перекладати та розуміти мови, точно вимовляти текст не можна навчитися не тільки правильно доносити зміст, але й передавати музично-мистецькі сторони твору, будувати фразу, створювати емоційне наповнення, сценічні образи» [145].

Широту та різноманітність європейського камерно-вокального репертуару Дільбер Юнус, який складається переважно з творів

композиторів раннього, зрілого та пізнього романтизму, можна продемонструвати шляхом його розподілу за мовним принципом:

- німецькою мовою: «Wonne der Wehmut», «Ave Maria», «Du bist die Ruh der Friede mild», «Der Hirt auf dem Felsen» Ф. Шуберта, «Wiegenlied» («O! Quand Je Dors») Й. Брамса, вальс «Frühlingsstimmen» Й. Штрауса, «Ich Wollt' Ein Strausslein Binden», «Meinem Kinde», «Ich Schwebe», «Morgen», «Amor» Р. Штрауса, «Marias Wiegenlied» М. Регера;
- французькою мовою: болеро «Beautés de Cadix» Л. Деліба, «Коли я мрію» («Oh, quand je dors») Ф. Ліста, «Si mes vers avaient des ailes» Ш. Гуно, «Si mes vers avaient des ailes!» Р. Ана, «Chère nuit» А. Башелє, «Nell» Г. Форе, вокаліз «Vocalise-étude en forme de Habanera» М. Равеля;
- італійською мовою: «Una voce poco fa» Дж. Россіні;
- російською мовою: «Здесь хорошо», «Не пой, красавица при мне», «Вокализ» С. Рахманінова, «Соловей» А. Аляб'єва;
- фінською мовою: «Pai, pai paitaressu» О. Меріканто, «Mademoiselle Rococo» Е. Мелартіна, «Miksi laulat lintuseni» І. Ханнікайнена;
- іспанською мовою: іспанські народні пісні «Sevillanas», «Erico Festak», «Serrana», «Arrorró mi niño», «El Marabú», «Si vas a San Benitiño», «Mariagneta».

Дільбер Юнус також записала низку альбомів з камерно-вокальними творами. Це – результат творчої колаборації з фінським гітаристом Т. Корхоненом (T. Korhonen, 1993 рік) та фінським піаністом І. Паананеном (I. Paananen, 1997 рік). Разом з Корхоненом (Timo Korhonen) Дільбер випустила альбом «Folk Songs», до якого увійшли народні пісні різних народів, зокрема європейських – іспанські та фінські. Іспанські пісні були перекладені гітаристом та композитором Г. Тарраго (G. Tarragó Pons), а фінські пісні були виконані в аранжуваннях Т. Корхонена. Інший альбом камерно-вокальної музики «Vocalise» випущений у 1997 році спільно з піаністом І. Паананеном. До альбому увійшли твори європейських композиторів різними мовами.

Лян Нін (Liang Ning) (1955) – ще одна з найвідоміших китайських мецо-сопрано на міжнародній оперній сцені, лауреат першої премії конкурсу імені Мір'ям Хелінг (Додаток Б, Приклад 2). Її спів називають «оксамитовим» та величним [146]. Лян Нін, як і Дільбер Юнус, була ученицею Шен Сяна та однією з чотирьох китайських учасниць конкурсу, направлених Китайською республікою на конкурс у Гельсінкі у 1984 році. Нагородження Лян Нін та Дільбер Юнус в одному з найпрестижніших світових вокальних конкурсів унаочнило педагогічні досягнення Шень Сяна та стало показником високого рівня китайської співацької культури для всього світу.

Лян Нін народилася у провінції Гуандун, навчалася у місцевій академії мистецтв (з 1974 року) і виступала в якості солістки Філармонічного товариства Гуанчжоу. Пізніше Лян Нін вступила до Центральної консерваторії Пекіна (1979 рік), а після – закінчила Джульярдську школу (магістратура) та стала членом Американського оперного центру. Вона стала першою китаянкою, яка навчалася у Джульярдській школі та підкорила сцени зі світовим ім'ям. Зараз вона є професором Пекінської музичної академії. Коли співачка починала свою кар'єру, вона не мала уявлення про різні стилі співу та познайомилася з класичною музикою вдома у своїх вчителів – Шень Сяна та Хуан Фейлі: «Я була здивована, що музика така чудова. Я слухала симфонії № 1-9 Людвіга ван Бетховена, твори Петра Ілліча Чайковського. Потім я відкрила для себе бельканто» [196].

До речі, від'їзд виконавиці до США у 1985 році був дуже сміливим, проте доленосним рішенням, адже Лян вирішила поїхати на навчання після півроку магістратури в Центральній консерваторії музики у Пекіні: «На той час я вже виграла кілька премій у різних країнах. Досвід, особливо від перегляду опери в Королівському оперному театрі в Англії допоміг мені зрозуміти, наскільки великий був світ і як я тоді надто мало знала» [196]. Нагадаємо, що попри культурну революцію, яка завершилася нещодавно в Китаї, на той момент (1980-ті роки) мистецькі ресурси країни були не надто

багатими. У країні навіть було небагато нотних записів оперних шедеврів і треба було їхати до Європи або США, якщо ти планував вивчати західну музику.

Лян Нін виступала у багатьох провідних оперних театрах світу, серед яких: Метрополітен-опера, Ла Скала, Берлінська державна опера, Німецька опера Берліну, Ковент-Гарден, Баварська державна опера, опера Дрездена, а також у Франкфурті, Штутгарті, Амстердамі, Марселі, Болоньї, Гельсінкі, Тель-Авіві, Вашингтоні, Філадельфії та Торонто, Токіо. Пані Лян розпочала свою європейську кар'єру в Гамбурзькій та Віденській державних оперних театрах, співала в опері Сан-Франциско, Лос-Анджелесу, Більбао, Королівському Альберт-холі в Лондоні, Гамбурзькій державній опері, Нідерландській опері, оперних театрах Афін, Парижу, Риму, Буенос-Айреса, Вашингтону.

Її репертуар вміщує опери барокових композиторів (К. Монтеверді, Г. Гендель), композиторів-класиків (В. Моцарт), романтиків (П. Масканьї, Дж. Верді, Дж. Россіні, Дж. Пуччіні, Ж. Масне, Р. Штрауса, Р.Вагнера) та композиторів XX-XXI століть (Д. Лігеті, А. Кнайфеля, Тан Дуна, Хуана Руо та Дж. Адамса). Лян Нін співпрацювала з Дж. Сінополі, Р. Муті, сером Коліном Девісом, К. Тілеманном, Г. Бертіні, Е. Інбалом, П. Шрайєром, Г. Альбрехтом, Дж Конлоном та іншими. Вона виступала на таких шанованих європейських музичних фестивалях (Відень, Бреген, Саволіна, Шлейзіг-Гольштейн, Дрезден, Афіни та інші).

Співачка є переможницею конкурсу Л. Паваротті, конкурсу М. Хелін (the Mirjam Helin Competition), конкурсу вокалістів Рози Понсель (the Rosa Ponselle International Vocal Competition) та конкурсу Лорен Л. Захарі (Loren L. Zachary Competition). Але на думку самої Лян Нін, на шляху до професійної досконалості є лише один критерії – знання: «Ви повинні зробити все можливе, щоб дізнатися якомога більше. Ви побачите, що нагороди, виграні вами марні – людей хвилює те, як добре ти співаєш» [196].

Камерно-вокальні композиції Лян Нін включають ряд творів західно-європейських композиторів, серед яких – «Pur dicesti, o bocca bella», барокового композитора А. Лотті (A. Lotti), «Елегія», «Сумна пісня» французького композитора-романтика Г. Дюпарка (P. Duparc), «Ave Maria» П. Масканьї, «Liebesträume» Ф. Ліста, «Apparition» К. Дебюссі, балади та пісні Ф. Мендельсона «Abschiedslied der Zugvögel», «Herbstlied», «Volkslied», «Maiglöckchen und die Blümelein», ноктюрн «La Pesca» Дж. Россіні, пісні Дж. Мейербера, а також романси та пісні Дж. Верді.

У Лян Нін є й альбоми камерної музики. Так, у 1994 році вона спільно з фінським піаністом Ілмо Ранта записала свій перший альбом, куди увійшли 18 романсів Джакомо Мейєрбера, зокрема його вокальний цикл «Шість італійських канцонет», який вийшов під лейблом Classic Produktion Osnabrück (CPO) у 1995 році. Це – «Chant de mai», «Chant de mai», «La folle de St. Joseph», «La Marguerite du Poète», «À une jeune Mère», «À une jeune Mère», «Scirocco», «Sie und ich», «Meeresstille», «Fantaisie», «La Lavandiere», «Le Revenant du vieux Chateaux de Bade», «La fille de l’air».

Двома роками пізніше Лян Нін спільно з відомим німецьким піаністом Корд Габеном – володарем Гран-Прі Міжнародного конкурсу піаністів імені Ференца Ліста у Будапешті та президент Асоціації Йоганнеса Брамса у Гамбурзі – записала альбом із творів Джузеппе Верді «Романси та пісні» ("Romanze e Canzonette"), який випустила звукозаписна компанія Classic Produktion Osnabrück (CPO) у 1998 році. До альбому увійшли два вокальні цикли та окремі пісні на тексти італійських поетів: «Шість романсів» (1838 рік) на слова Я. Вітореллі, Т. Б’янки, К. Анджоліні та Й. Гьоте в перекладі італійською мовою Л. Балестрі; «Шість романсів» (1845) на слова А. Маффеї, Ф. Романе і С. Маджіоні (S. M. Maggioni); пісні на слова поетів Данте та Т. Солера. Це – «Ave Maria», «L`esule», «La seduzione», «Il poveretto», «Stornello», «Non t’accostare all’urna», «More, Elisa, lo stanco poeta», «In solitaria stanza», «Nell’orror di notte oscura», «Perduta ho la pace», «Deh, pietoso,

oh Addolorata», «Il tramonto», «La zingara», «Ad una stella», «Lo spazzacamino», «Il mistero», «Brindisi».

Співачка виконує музику в різних стилях – академічному, народному та поп-співі, які вона вважає лише інструментами для вираження почуттів та емоцій співака. Манеру академічного співу Лян Нін сприймає як базисний вокальний стиль, який їй допомагає реалізуватися у музичному мистецтві.

Сопрано **Лей Сюй** (Lei Xu) (1963) зараз заслуговує на однакову увагу як з боку західного, так і східного оперного світу (Додаток Б, Приклад 3). Уродженка Наньтуна, пані Сюй має ступінь магістра Джуліардської школи та ступінь бакалавра Шанхайської консерваторії музики. Вона була учасницею програми розвитку молодих артистів Ліндеманна Метрополітен-опери у 2009-2013 роках, під час якої отримала можливість працювати з багатьма маестро – Кірі Те Канава, Ренатою Скотто та іншими.

Лей Сюй – володарка «теплого ліричного сопрано» – визнана Music Weekly та Xinmin Evening News (Китай) «зіркою, що сходить, на яку всі повинні дивитися» [211]. Співачка гастролювала в Азії, приймаючи участь у різноманітних концертах, включаючи перший новорічний концерт у віденському стилі з маестро Мартіном Зігартом у Макао, де вона співала оперетні арії. У 2016 році пані Сюй також представила сольний концерт з Шанхайським філармонічним оркестром у залі Шанхайського симфонічного оркестру – одному з провідних концертних залів Китаю. Мала виступи з такими світовими зірками, як Пласідо Домінго та Сьюзен Грем. У 2014 році вона брала участь у постановці Гранд-опери Х'юстона «BOUND», написаній Хуан Руо, де виконала головну роль – Діану.

У репертуарі Лей Сюй – партії з опер В. Моцарта, Р. Вагнера, Дж. Пучіні, Дж. Адамса, які вона регулярно виконує у театрах західних та східних країн під керівництвом провідних диригентів.

З приводу виконання західного репертуару, співачка зазначає: «Я не дуже хочу розділяти Захід і Схід. Мені просто подобається звучання, загальні емоції незалежно від того, з якого ти середовища» [164]. На її думку,

китайську публіку в західній музиці у першу чергу приваблює звук, проте вони не переймаються глибинним змістом тексту: «Це емоція в основі: як композитор об'єднує гармонію, накопичення і зняття напруги в музиці. Це те, що в першу чергу приваблює людей до західної музики» [164]. Цікавим та навіть космополітичним нам видається висловлювання Лей Сюй стосовно відмінності західної та східної музики: «Під час навчання у Джульярдській школі мене засмутило завдання написати есе, в якому потрібно було порівняти західну та східну музику. Але Схід і Захід не можна розділяти. Я вважаю, що класична музика не належить Заходу, європейці лише її відкрили. Вона лунає звідусіль, тому вже належить всьому світу і має об'єднувати людей» [164].

Цілковито природно те, що співачка цікавиться більше оперними творами і не тільки композиторів-класиків. Вона співпрацює і з композиторами китайського походження: «Мене цікавить сучасна композиція, особливо китайців мого покоління. Я працювала із Гун Тяньпенґом (Gong Tianpeng), який написав хорову симфонію для Шанхайського міжнародного фестивалю мистецтв. Він молодий, перспективний художник у Китаї, і він привертає багато уваги з боку уряду <…> Іноді люди засуджують його за те, що він занадто західний, але мені це дуже подобається, і мені дуже подобається співати його твори» [164].

Інший китайський композитор, який також підтримав кар'єру співачки – Хуан Руо (Huang Ruo), який живе в Нью-Йорку та працює з багатьма престижними оперними театрами. В центрі його творчості – соціальні проблеми, особливо азіатів, які жили в Сполучених Штатах. Його роботи сміливі та провокаційні. Лей Сюй заспівала головну роль Діани в його опері «Bound» у 2014 році, а також приймала участь у майстер-класах «American Soldier».

Лей Сюй також відвідала провідні фестивалі камерної музики, такі як Інститут молодого виконавця Стівенса Равінії та Музичний фестиваль Мальборо, де вона виступала з Річардом Гудом та Міцуко Учіда. Співачка

приймала участь у дуже престижному концерті «Friends of Chamber Music» у співпраці з піаністом Кеном Нодою та кларнетистом Олександром Фітерштейном. В її камерному репертуарі – твори старовинних композиторів (Б. Строззі, Дж. Дауленда, Дж.Каччіні), а також романтиків (Р. Шумана, Ф. Ліст).

До речі, Лей Сюй виступає разом з першим в Китаї ансамблем, який грає на старовинних інструментах доби бароко «Shanghai Camerata». Цей проект став піонером історичного перфомансу в Китаї, в рамках якого виконується музика 1600 –1750 років: «Наша місія полягає в тому, щоб представити не тільки виконавську практику, але й музику, яку інакше не можна почути в цій частині світу» [202]. До цього новаторського для Китаю ансамблю входять його засновник Менглін Гао (Menglin Gao – теорбо, голос), Мейлі Лі (Meili Li, контртенор), Чарлі Чжан (Charlie Zhang, теорбо) та багато інших музикантів, які дуже успішно пропагандують старовинну європейську музику в Китаї.

Контртенор **Мейлі Лі** (Meili Li, народився у 1989 році) відомий своїм надзвичайно привабливим голосом, «непохитним, чистим контртенором» [165] (Додаток Б, Приклад 4). Народився співак у музичній сім'ї (батько – співак) у місті Гуанчжоу. Його батьки, подолавши ряд труднощів, придбали фортепіано, хоча «це було настільки дорого, що за ті ж гроші можна було купити невелику квартиру» – зазначає в інтерв'ю Мейлі [165]. Але, нажаль, навчатися на фортепіано співак не захотів, проте із задоволенням приєднався до хору міста. Йому дуже подобалося співати у високому регістрі фальцетом, навіть не знаючи, що це так співають контртенори, а коли почалася ломка голосу, Мейлі намагався зберегти свої вокальні здібності. У цей час батько відвів його до друга, і співак вперше почув в запису німецького контртенора Андреаса Шолля, який співав твори Вівальді: «Я майже плакав і намагався підспівувати. Потім я побачив його фото. Йому було близько 30. І я зрозумів, що я можу займатися таким співом ще довгий час. Голос не зникне. Тоді я вирішив, що хочу співати як він» [165].

Професійно музикою Мейлі Лі почав займатися не відразу. Перший його диплом – за спеціальністю «Кіно та філософія», який він отримав в університеті Пекіну. Лише згодом він познайомився з професором Центральної музичної консерваторії, який навчав Мейлі безкоштовно як експеримент, адже в його практиці ніколи не було контртенорів.

Через чотири роки Королівська музична академія в Лондоні надала співаку повну стипендію, і він поїхав туди навчатись. Мейлі вивчав спів у Королівській музичній академії з контртенором Майклом Чансом (Michael Chance), де здобув ступінь магістра з відзнакою та став одним із небагатьох студентів в історії Академії, які отримали найвищі бали за заключний концерт. Потім Мейлі навчався на оперному курсі в Гілдхолській школі музики та драми у сопрано Івонн Кенні (Yvonne Kenny) та закінчив його з відзнакою у 2015 році. Мейлі отримав премію Фарінеллі на Лондонському співочому конкурсі імені Генделя в 2016 році. З цього безпосередньо й почалася його співоча кар’єра, а через рік він переїхав до Німеччини.

Мейлі працював у великих театрах і фестивалях, таких як Королівський оперний театр, Уельська національна опера, Глайндборнський фестиваль, Бірмінгемська оперна компанія, Угорська державна опера та Лондонський фестиваль Генделя. Він приймав участь у концертах по Європі та Китаю з такими престижними музикантами, як сер Джон Елліот Гардінер, Крістофер Моулдс, Рейчел Поджер, Лоуренс Заззо та Лонг Ю. Мейлі має широкий спектр репертуару в різних жанрах і стилях: від лютневих пісень епохи Відродження до сучасної музики. Виконує італійською, французькою, англійською, німецькою, латинською та китайською мовами.

До речі, співак сам зазначає, що йому подобається розмовляти іноземними мовами, але він водночас усвідомлює необхідність наполегливої праці, щоб довести, що він насправді може співати італійською краще, ніж деякі інші європейські співаки. «Навіть для людей, які виросли у світі музики та опери, з’ясувати тонкощі виконавської кар’єри може бути дуже складно. А для китайця та контртенора знайти опору в цьому світі особливо важко.

Особливо як контртенор. У Німеччині вас можуть взяти на роботу в театр і надати постійну посаду в трупі, навіть як соліста, чого майже немає в жодній іншій країні. Але, як контртенор, ви завжди працюєте позаштатно» [165].

Як перший і єдиний китайський контртенор, який зробив міжнародну кар'єру, Мейлі також привернув великий інтерес китайських ЗМІ та аудиторії. Його часто запрошують на теле- і радіопрограми, він дає інтерв'ю відомим журналам і газетам.

Ісюань Хан (Yixuan Han) – відоме китайське сопрано. Вона отримала подвійний ступінь магістра з вокального виконавства в Китаї та США (Додаток Б, Приклад 5). Співачка навчалася у музичному коледжі, а пізніше – в університеті Північного Техасу. Її викладачами були доктор Стівен Ф. Остін (Stephen F. Austin), американський оперний режисер доктор Кевін Екард (Dr. Kevin Eckard), професор, викладач китайського вокалу Чжоу Сяоянь (Zhou Xiaoyan) та директор відділу вокальної музики Синхайської музичної консерваторії, професор Ян Янь (Yang Yan). Ісюань Хан окрім виконавської кар'єри має й значний педагогічний досвід – вона викладає у китайських університетах протягом багатьох років. Її учні постійно отримують численні нагороди на міжнародних та вітчизняних вокальних конкурсах. В оперному репертуарі співачки – Віолетта з вердієвської «Травіати», Джильда з «Ріголето»; Фіодеріх з «Серця жінки», Цариця ночі з «Чарівної флейти» та Анна з «Дон Жуана» Моцарта; Розалінда зі штраусівської «Летючої миші»; Адіна з доніцеттівського «Любовного напою». Ісюань Хан співає та навчає пісень італійською, англійською, французькою та німецькою мовами, що також свідчить про її високий потенціал та професійну майстерність. Вона є новатором у розробці нової версії IPA (міжнародного фонетичного алфавіту) для китайських пісень.

У 2019 році Ісюань Хан перемогла на знаменитому конкурсі концертних виконавців Музичної консерваторії UNT у Сполучених Штатах у статусі першої азіатської професійної вокалістки, яка виграла цей конкурс з моменту його започаткування. У 2018 році Ісюань Хан заснувала «Han

Opera» – міжнародний вокальний мистецький центр у США, а у 2022 році вона підготувала створення некомерційної організації IAMA – International Music and Art Association (Міжнародна музична та художня асоціація). Метою співачки є спроба донести до світу китайську культуру та музику завдяки своїй професії та впливу.

Аманда Вань Інь Лі (Amanda Wai-yin Li) навчалася у Китайському університеті Гон-Конгу, лондонському університеті Royal Holloway, Королівському Північному коледжі музики (Манчестер) та Музичній школі Джейкобса Університету Індіани в Блумінгтоні (ступінь магістра) (Додаток Б, Приклад 6). Сьогодні співачка працює у коледжі SUNY Освего (Нью-Йорк).

Діяльність Аманди Ван Інь Лі пов'язана насамперед з педагогічною нішею – співачка виховує нове покоління талановитих американських співаків. Її концертна діяльність сьогодні пов'язана переважно з камерною музикою. В репертуарі Аманди Ван Інь Лі – романси француза Чарльза Кехліна, американця С. Барбера, австрійсько-американського композитора Е. В. Корнгольда, британця Р. Воан-Уільямса, угорця Ф. Ліста та С. Рахманінова. Всі романси Аманда Ван Інь Лі співає мовами оригіналу – англійською, французькою, російською.

Ліні Гонг (Lini Gong) (1981) – китайське сопрано з Чжучжоу, Хунань (Китай) (Додаток Б, Приклад 7). Вона почала вивчати спів у віці дванадцяти років і навчалася в Шанхайській музичній консерваторії у професорів Чена та Сяо Цюня, а потім продовжила навчання у Гамбурзькій консерваторії (Hochschule fur Musik und Theater) у класі оперного співу у професора Вільяма Воркмана (William Workman) та у класі камерного співу у професора Буркхардта Керинга (Burkhardt Koehring), яку закінчила з відзнакою у 2007 році. З 2006 по 2014 роки Ліні Гонг була солісткою у Фрайбурзькому театрі, а згодом вона стала виступати і в інших європейських театрах як запрошена артистка.

Ліні Гонг отримала численні міжнародні нагороди та премії, зокрема спеціальний приз на конкурсі «Neue Stimme», першу премію та приз глядацьких симпатій на конкурсі Роберта Штольца у Гамбурзі, другу премію на конкурсі Паули Ліндберг у Берліні та другу премію на Міжнародному конкурсі камерної музики в Ліоні. У 2007 році вона отримала нагороду «Berenberg Kulturpreis» від фонду Berenberg Bank.

Оперний репертуар Ліні Гонг включає партії від Моцарта до Лігеті. Серед цих ролей: Соловей («Соловей» І. Стравінський); Розіна («Севільський цирульник» Дж. Rossini), Джепопо («Le Grand Macabre» Д. Лігеті); Королева ночі («Чарівна флейта» В.А. Моцарт), Зербінетта («Аріадна на Наксосі» Р. Штраус) та багато інших.

Виконавиця має також вражаючий камерний репертуар, більшість якого складають твори австрійських та німецький композиторів XIX та XX століття – Фелікса Мендельсона, Фанні Мендельсон, Й. Брамса К. Моргенштерна, П. Десау, І. Фромм-Міхаельса, Т. Кірхнена, Р. Лібермана, Г. Малера, Й. Штрауса, Р. Штрауса, Б. Гольдшмідта, А. Реймана, Д. Лігеті та композиторів інших європейських країн – К. Дебюссі (Франція), Е. Гріга (Норвегія), Р. Пайдере (Латвія). Більшість з творів цих композиторів у виконанні Ліні Гонг розміщенні на платформі Spotify, що забезпечує їхню доступність і затребуваність у слухацької аудиторії. Наявність же не дуже популярних творів очевидно пов’язана, по-перше, з країною, в якій співачка отримала освіту, а по-друге – з можливістю виконання німецькою мовою, якою вона володіє на достатньо високому рівні. Такий шлях дозволяє Ліні Гонг реалізовуватися в обраному камерному діапазоні та доводити професіоналізм та майстерність, водночас уникаючи банальності та штампів у сфері австро-німецької вокальної лірики.

Спостереження за творчим шляхом відомих вокалістів Китаю дає змогу порівняти основні факти їхньої біографії, вивести окремі закономірності та виділити відмінності, обумовлені процесами кроскультурної взаємодії. Систематизуємо наші висновки у Таблиці 1.1:

Таблиця 1.1

Умови та перспективи творчості китайських співаків[5]

Ім'я	Освіта в Китаї та вчителі	Освіта за кордоном	Географія творчості	Сфери творчості
Дільбер Юнус	Центральна консерваторія (Пекін) – Шен Сян, Ті Лінвей ⬇ Російська вокальна школа – В. Шушлін	–	Європа Америка Китай	Оперна /камерна
Лян Нін	Центральна консерваторія (Пекін) – Шень Сян, Хуан Фейлі ⬇ Російська вокальна школа – В. Шушлін	Джульярдська школа (США)	Америка Європа Китай	Оперна / камерна
Лей Сюй	Шанхайська консерваторія	Джульярдська школа (США)	Америка Китай	Оперна / камерна
Мейлі Лі	Центральна консерваторія (Пекін)	Королівська музична академія (Лондон) – Майкл Чанс Гілхолдська школа музики та драми (Лондон) – Івоні Кенні	Європа (Англія – Німеччина) Китай	Оперна / камерна
Ісюань Хан	Сінхайська консерваторія музики (Гуанчжоу)	Університет центральної Оклахоми (США)	Китай Америка	Оперна / камерна
Аманда Ван Інь Лі	Китайський університет Гонконгу	Королівський північний коледж музики (Англія), Музична школа Джейкобса (США)	Америка	камерна
Ліні Гонг	Шанхайська консерваторія – Чень, Сяо Цюнь	Гамбургська консерваторія – В. Воркман	Європа (Німеччина)	Оперна / камерна

Отже, серед досліджуваних співаків тільки Дільбер Юнус не навчалася у західній консерваторії, а одразу була запрошена до європейського оперного театру (Фінляндія) та залишилася там працювати надовго, періодично даючи спектаклі у різних театрах світу. Разом з Лян Нін вона є випускницею

[5] Однаковими кольорами позначені подібні факти.

Центральної консерваторії Пекіну і ученицею Шен Сяна, який розвивав традиції російської вокальної школи (В. Шушлін).

Мейлі Лі також навчався у Центральній консерваторії Китаю, проте його випадок не може бути показовим, адже, як відомо, виховання контртенорів не стало пріоритетним завданням китайських консерваторій і як наслідок, навчання Мейлі Лі на батьківщині можна вважати лише певним підготовчим етапом до наступного ступеня – навчання в Англії.

Лей Сю та Ліні Гонг є випускницями Шанхайської консерваторії. Тут виникає цікавий споріднюючий момент, адже діяльність вокального факультету Шанхайської консерваторії пов'язана з творчою постаттю професорки, колоратурного сопрано Чжоу Сяоянь (Zhou Xiaoyan), яка також спочатку навчалася у В. Шушліна – вчителя Шен Сяна, а потім поїхала до Франції, де навчалася у Російській приватній консерваторії ім. С. Рахманінова (проф. С. Гладка-Кедрова), у італійського баритона Бернарді, французьких співаків шансонів Перуджа та Магнеті, отримавши прекрасну європейську школу співу, традиції якої вона адаптувала під час викладання у Шанхаї.

Окрім цього, Лян Нін та Лей Сюй пов'язані освітою у Джульярдській школі[6], хоча хронологічно їхнє навчання відділяється більш ніж чвертю століття. Цікаво, але політика цього навчального закладу видається спрямованою на відкритість до різноманітних творчих шкіл, адже професори школи – це не тільки американці, а й запрошені педагоги з Англії, Німеччини тощо. Тому навчання у такому закладі апріорі розширює творчі погляди співаків в напрямку специфіки роботи з репертуаром, а авторитетність школи, її матеріальні та творчі ресурси, якими можуть користуватися

[6] Джульярдська школа – вищий музично-театральний навчальний заклад у США та один з найпрестижніших навчальних закладів мистецького спрямування у світі. Вона була заснована в Нью-Йорку у 1905 році Ф. Дамрошем як Інститут музичного мистецтва, а після – об'єдналася з Фондом американського фабриканта і мецената О. Джульярда та стала Джульярдською школою музики. Симптоматичним видається той факт, що у 2021 році відбулося офіційне відкриття першого відділення Джульярдської школи саме у китайському місті Тяньцзінь. Педагогами з вокалу на сьогоднішній день у Джульярдській школі музики є Даррелл Бебідж, Елізабет Бішоп, Вільям Берден, Емі Бертон, Синтія Гофман, Кевін Шорт.

студенти під час навчання, відкривають їм значно більші можливості після закінчення, що підтверджується, зокрема, й досвідом Лян Нін та Лей Сюй.

Щодо західного освітнього шляху Ісюань Хан, Аманди Ван Інь Лі та Ліні Гонг можна зробити висновок, що навчання у музичному закладі поза межами Китаю є позитивним фактором для просування музичної кар'єри.

Подальша діяльність всіх співаків (окрім Аманди Ван Ін Лі) пов'язана як з оперною, так і з камерною сферою, в кожній з яких згадані вище співаки проявляють свою індивідуальність по-своєму. І якщо в галузі оперного співу вони працюють в рамках власного амплуа та на потребу оперних театрів, які виступають замовниками музики, то в камерній творчості співаки мають можливість обирати оригінальний репертуар у відповідності до власних критеріїв.

Географічні межі творчості також обумовлені країною навчання співаків – як правило свою діяльність вони продовжують там, де отримують освіту – будь то Америка або Європа, повертаючись до Китаю лише для точкових виступів. Це підтверджує думку про непідготовленість китайської аудиторії у своїй масі до того, щоб на постійній основі сприймати європейський камерний репертуар, саме тому у Китаї низка співаків виконує твори китайської вокальної музики (Дільбер Юнус, Лян Нін).

Також особливістю діяльності співаків є звернення до викладацької сфери, що пов'язано, на нашу думку, з необхідністю поділитися власними досвідом та передати наступним поколінням свої напрацювання. Цікаво, що більшість співаків повертаються з цією метою до Китаю у зрілому віці. Це сприяє активізації творчого діалогу на виконавському грунті та укріплює європейські традиції сольного співу в Китаї.

Підсумовуючи все сказане про діяльність відомих китайських співаків сьогодення, треба зазначити вплив західної традиції музикування на їхню творчість. Посилення кроскультурних взаємодій призвело до якісно нового рівня розвитку вокальної школи, а укріплення довготривалих контактів між представниками китайської та західної (європейської або американської)

культур у сфері камерно-вокального виконавства дозволило піднятися китайським співакам до світового рівня. Така міжкультурна комунікація характеризується поєднанням різних стратегій виконавства представниками різних культур та вирізняється намаганням створити певний творчий консенсус.

З огляду на творчу та біографічну складову можна стверджувати, що успіх китайських вокалістів на Заході пов'язаний з їхнім ***навчанням або стажуваннями за кордоном*** – у країнах Європи та Америки, що становить основу перспективності їхньої кар'єри. Звичайно, не всі студенти західних музичних вузів після закінчення навчання отримують блискучу кар'єру. На це впливають фактори амбітності, талановитості та працьовитості, якими характеризуються китайські виконавці, що намагаються та доводять свою конкурентоспроможність на великих сценах західного світу. Це звичайно впливає й на репертуарну політику співаків. Виконавці, які згадуються в нашій роботі, мають безпосередній досвіт виконання камерної музики. Проте вона не становить основу їхнього репертуару, зважаючи на більш скромні масштаби, інтелектуальність та інтимність вислову. Камерні твори, зокрема європейських композиторів, не потребують сценічного антуражу, блиску та тієї афектності, якою характеризується оперна музика. Сьогодні беззаперечно саме вона приваблює більшість аудиторії як на Заході, так і на Сході.

На нашу думку, камерно-вокальні твори для переважної більшості китайських співаків не відіграють ключову роль у становленні успішної кар'єри, а стають свого роду розширенням до основного оперного репертуару, який розкриває додаткові сторони таланту виконавця. Водночас в Китаї майже жоден іменитий співак не залишається осторонь від виконання обробок народних пісень, або авторських творів в народному стилі, адже такі пісні дуже близькі китайській аудиторії та є популярними на концертних сценах.

Деякі виконавці успішно сполучають ці тенденції у своїй творчості, деякі їх свідомо розділяють. Так чи інакше, ці фактори унаочнюють початок

нового продуктивного етапу розвитку традицій співу в Китаї – створення власного співочого стилю на базі запозиченої традиції.

1.3 Концертні платформи та конкурси виконавців камерно-вокальної музики в Китаї як каталізатор творчого процесу

Роль і значущість конкурсів, які виявляють, заохочують та підтримують таланти, для китайського суспільства є беззаперечною, адже цінність їхніх результатів є дуже високою, особливо у сфері мистецтва. Ян Бо у своїй дисертації зазначає, що «показником рівня розвитку академічного вокального мистецтва у Китаї є численні конкурси. У Китаї вони набувають особливої значущості, що свідчить про саме живе ставлення населення до співу, з одного боку, і активної зацікавленості адміністративного ресурсу країни, з іншого» [153, с. 14–15].

Не менш важливими є фестивалі та форуми з музичного мистецтва, в рамках яких проходять майстер-класи та обговорюються важливі проблеми поточного часу. Вони демонструють важливість культурного діалогу та підтверджують різноспрямованість кроскультурних векторів. Звернемося до деяких міжнародних вокальних конкурсів та фестивалів Китаю, які мають значення в контексті розвитку камерного виконавства європейського зразка.

«**Всесвітній конкурс вокалістів китайського бельканто**» є одним із серії міжнародних культурно-мистецьких конкурсів, які проводяться в Китаї. Його мета – популяризація вокального мистецтва європейської моделі та допомога талановитим китайським вокалістам з усього світу.

Міжнародний конкурс «China Art Song» проводиться на базі Шанхайської консерваторії. І хоча основою конкурсного репертуару є китайська художня пісня, стиль її виконання пов’язаний з традиціями саме академічного музикування, які, так чи інакше, мають європейське коріння. Подібні конкурси також сприяють популяризації китайської камерно-вокальної творчості у світі.

«**Перший китайський міжнародний конкурс вокалістів**» проводиться у місті Сінхай у Гуанчжоу. Конкурс підтримується Міністерством культури Китаю. В ньому беруть участь конкурсанти з понад 10 країн, судді конкурсу складаються з багатьох відомих співаків, музичних викладачів та іноземних фахівців з Росії, Франції, Британії, Австрії, Польщі тощо. Цей конкурс приваблює співаків високого рівня. Під час змагань суддями конкурсу проводяться майстер-класи. Китайський міжнародний конкурс вокальної музики не тільки демонструє світовий рівень розвитку китайського музичного мистецтва, але й розширює вплив китайського музичного мистецтва на міжнародну вокальну музичну сферу та має значення для просування реалізації діалогу між Сходом та Заходом.

Національний конкурс вокальної музики **«Shenzhou Singing»** проводиться між студентами коледжів та університетів Китаю. Важливість цього конкурсу полягає у підтримці високого вокального рівня, художніх якостей та естетичних здібностей вокалістів.

Європейський міжнародний музичний конкурс – це перший професійний музичний конкурс у Китаї, який об’єднує фортепіанну та вокальну музику, талановитих любителів музики та професійних музикантів. Цей конкурс спирається на багаторічний досвід Королівського молодіжного конкурсу піаністів у Європі. Щосезону в рамках події проводяться музичні майстер-класи, у яких беруть участь відомі китайські та закордонні педагоги та виконавці у багатьох містах і регіонах Європи та Китаю, прагнучи поширювати професійну музику, забезпечуючи змагання високого рівня.

З метою сприяння розвитку китайської вокальної музики відповідно до міжнародної вокально-музичної освіти та створення міжнародної комунікаційної платформи для студентів, викладачів та творчих талантів, які вивчають бельканто, було організовано **Гонконський міжнародний музичний фестиваль.** Суддями конкурсу є художні керівники, директори оперних театрів та музичні брокери, які прагнуть забезпечити міжнародне визнання для китайських виконавців бельканто. Цей конкурс сприяє

зростанню китайських вокальних талантів і входженню їх до світової оперної сцени.

Китайсько-італійський міжнародний форум вокальної музики є авторитетним і професійним заходом обміну в колах вокальної музики Китаю та Італії. На форумі обговорюється поточний статус спеціальностей вокальної музики, філософія викладання китайсько-італійської системи вокальної музичної освіти, китайсько-італійська вокальна музична освіта та підготовка талантів, інтегрований розвиток китайсько-італійської вокальної музики, теорія виконавства, наука про голос, вокальні навички та вибір конкурсних композицій тощо. В обговоренні приймають участь професійні керівні кадри у сфері вокальної музичної освіти, керівники консерваторій, представники коледжів і ЗМІ, що сприяє спільному вивченню шляху розвитку інтернаціоналізації вокальних музичних талантів.

Міжнародний фестиваль молодих артистів «iSING!» – це міжнародний вокальний фестиваль, метою якого є навчання молодих західних співаків співу китайською мовою як на китайських, так і на західних оперних і концертних сценах. Фестиваль залучає молодих композиторів з Китаю та артистів з усього світу. Програма «**I SING BEIJING»** була запущена у 2011 році у Пекіні, а пізніше перейменована у «iSING!». Цей міжнародний фестиваль молодих артистів розрахований на любителів класичної музики й професіоналів та приваблює своєю інноваційною концепцією навчання китайської мови. Специфіка полягає у розвитку ліричної дикції та її поєднанні з оперною традицією західного стилю через впровадження сучасного китайського вокального репертуару.

Під керівництвом експертів з Метрополітен-опера та великих консерваторій Пекіну та Шанхаю до конкурсу долучаються багато західних вокалістів з більш ніж десяти країн світу. Ці співаки виконують твори китайською та пропонують свіжі інтерпретації знайомої музики.

Після проведення фестивалю в Пекіні, співаки, які приймали в ньому участь, отримують можливість здійснити концертні виступи по всьому світу.

Так відбулося у 2013 році, коли сталися виступи у Пекіні, Шанхаї, Тяньцзіні, Сучжоу, Ханчжоу, Парижі та по всій континентальній частині США. Для публіки, яка звикла до еклектичних програм та динамічних виступів, цей концерт став важливою віхою, оскільки дав музикантам і глядачам рідкісну можливість виступити та відкрити для себе захоплюючий новий репертуар.

Програма «iSING!» залучила талановитих співаків з усього світу та включає як випускників, так і нинішніх учасників Програми розвитку молодих артистів Метрополітен Опери Ліндеманна та Програми Опери Адлера Сан-Франциско, оперних студій «Опери дю Рейн» у Страсбурзі (Франція), Театру Карло Феліче в Генуї (Італія), Zürich Opera у Швейцарії, Scuola dell'opera italiana di Teatro Comunale di Bologna (Італія), Королівської шотландської академії музики та драми, Інституту Кертіса, Джульярдської школи, Манхеттенської музичної школи тощо.

Китайські міжнародні вокальні змагання у Нінбо (China International Vocal Competition) були започатковані у 2000 році і проводяться кожні три роки в Нінбо, на сході Китаю. Конкурсна програма включає оперні арії та китайські традиційні пісні. Журі складається з відомих вокалістів і педагогів, серед яких: Го Шужень, Джузеппе Монтанарі та Сяоцзюнь Ден та інші.

Міжнародні музичні змагання у Харбіні (International Music Competition) проводяться з 2018 року під егідою Харбінської консерваторії музики. У конкурсі можуть приймати участь скрипалі, піаністи та вокалісти з усього світу.

Окремо треба зазначити роль іноземних конкурсів та фестивалів, в яких успішно приймають участь китайські співаки, виконуючи камерно-вокальну музику. Про них зазначалося у попередньому підрозділі дисертації, під час розгляду творчості видатних китайських співаків сучасності. Частково це питання також розглядається у дисертації Ян Бо [153].

Зупинимося також на питанні концертних площадок для виконання камерно-вокальної музики в Китаї. Цей аспект частково розкривається в

дисертації Ло Чжихуей [76], проте ми зосередимо свою увагу безпосередньо на камерному просторі.

Першу групу складають, звичайно, музичні зали консерваторій та вищих навчальних закладів, в рамках навчальних курсів яких відбуваються виступи камерно-вокальної музики студентів та педагогів. Тут також проходять майстер класи іноземних педагогів та виступи музикантів з усього світу в рамках проектів обміну досвіду. Серед них – Центральна консерваторія (Пекін), Шанхайська консерваторія, Шеньянська консерваторія, Січуанська консерваторія, Тяньцзінська консерваторія, Уханьська консерваторія, Сяньська консерваторія, Сінхайська консерваторія,

Друга група – це концертні зали Китаю. За останню чверть століття в Китаї було створено багато нових концертних залів, але чи вплинуло це на стан камерно-вокальної музики в країні? Те, чого країна вже досягла в цій сфері, дійсно вражає, і найбільш обнадійливим аспектом є чиста енергія, цікавість і відкритість китайської аудиторії. Але нажаль збільшення кількості класичних музичних сцен Китаю не завжди відповідає якісним акустичним критеріям для музичних виступів, а в окремих випадках і не забезпечує їх загального ефективного використання.

Наприклад, **Концертний зал у Пекіні,** що знаходиться в центрі нещодавно створеної інфраструктури виконавського мистецтва країни, є дуже яскравим явищем (Додаток Б, Приклад 8). Він спроектований французьким архітектором Полем Андреу і займає 2,4 мільйона квадратних футів. Усередині купола є три приміщення для вистав: оперний театр, концертний зал і менший театр. Історик архітектури Вікторія Ньюхаус у своїй книзі 2012 року «Місце та звук» виявила, що простір «більше нагадує транспортний вузол, ніж культурний центр». Відгуки щодо акустики концертного залу на 2000 місць, є невтішними, адже музиканти, що концертують там, визначають її дуже сухою.

Незважаючи на величезні розміри закладу, жоден із чотирьох найкращих оркестрів Пекіна не має там домівки. Китайська філармонія, яка

вважається однією з провідних у країні, повинна орендувати власне приміщення для репетицій і виступів.

В Китаї наразі існує велика проблема з матеріальним утриманням подібних культурних приміщень, адже уряд готовий будувати нові вражаючі об’єкти, проте відмовляється від зобов’язань щодо фінансування їх подальшої роботи. Новозбудовані зали іноді стоять невикористаними, навіть не маючи коштів, необхідних для відкриття. Виявляється дуже складним не тільки залучити аудиторію, але й утримати її. Проблему складають навіть видовищні вистави оперних театрів, не говорячи вже про більш скромну камерно-вокальну музику європейського зразка.

Ло Чжихуей також зазначає проблеми в адаптації публіки до європейського репертуару: «Оскільки Пекінський зал певною мірою визначає «погоду» в інших концертних установах, можна зробити висновок про те, що процес впровадження європейських форм концертного життя йде поступово, але не поспішаючи <…> Дещо частіше експонуються серйозні камерні концерти, але вони зазвичай не збирають повних залів, хоча у фінансовому відношенні все одно виявляються вигідними. Художнє керівництво, однак, не форсує події, вважаючи, що тенденція до постійного збільшення кількості любителів світової класики продовжуватиметься, і надалі можна буде перейти до більш насичених концертних програм» [76, с. 124].

Шанхайський концертний зал східного мистецтва (Додаток Б, Приклад 9) спроектований японським архітектором Арато Ізодзакі спільно з відомим акустиком Ясухісою Тойотою та має дуже гарну акустику. Це перший зал у Китаї, де проблеми акустики були вирішені ще на етапі формування архітектурного проекту. Всередині залу є спеціальний простір для освітніх заходів і концертний зал на 1200 місць зі сценою. Він є базовою установою для функціонування Шанхайського симфонічного оркестру. В рамках роботи концертного залу у 2007 році був відкритий проект «Музичний куб», концепція якого походить від англійської концепції

«Сучасна музика метрополісу». Одним з напрямків роботи «Музичного кубу» є камерно-вокальна музика.

Концертний зал Сінхаю (Xinghai Concert Hall) був відкритий у 1998 році та вважається найпрестижнішим концертним майданчиком у Гуанчжоу, який славиться своєю найкращою архітектурною акустикою в Китаї (Додаток Б, Приклад 10). Зал названий на честь Сіань Сінхая, відомого китайського композитора, який народився в Гуанчжоу. Зал складається з трьох частин: залу для симфонічних виступів на 1500 місць, залу камерної музики та нотного магазину. Тут виступало багато музикантів та ансамблів світового класу, зокрема Лондонський симфонічний оркестр, Філадельфійський оркестр, Російський національний оркестр, Мюнхенський філармонічний оркестр, Симфонічний оркестр BBC, Володимир Ашкеназі, Іцхак Перлман, Анна-Софі Муттер, Лорін Маазель, Міша Майскі, Йо-Йо Ма, Ланг Ланг і Юнді Лі.

Камерний зал Шанхайської симфонії (Shanghai Symphony Chamber Hall) – це витончений, сучасний концертний зал на 1200 місць, розташований у районі Сюйхуей (Додаток Б, Приклад 11). Тут також виступають невеликі класичні групи, такі як камерні оркестри, квартети та окремі інструменталісти й співаки. У розкладі є майже щотижневі шоу, які впливають на творче життя музикантів, які регулярно там виступають.

Концертний зал Сіан (Xi’an Concert Hall) є осередком великого сучасного комплексу в стилі Тан (Додаток Б, Приклад 12). Традиційні елементи дизайну зовнішнього вигляду концертної зали приховують сучасну аудиторію, спроектовану, щоб запропонувати симфонічним оркестрам місце для виступів світового рівня. Класичний концертний зал створює інтимне враження від прослуховування оркестрових концертів і сольних концертів камерної музики для 1250 відвідувачів.

За словами Ло Чжихуей, «камерний зал декорований у біло-сріблястому кольорі, що формує атмосферу умиротворення та духовного оновлення. Загальний вигляд цього залу також має віялоподібну форму та

ділиться на партер та балкон, всього 138 місць. У камерному залі проводяться концерти камерної музики, сольні вечори, майстер-класи відомих митців тощо» [76, 136].

Концертний зал «Cadillac Shanghai Concert Hall» був заснований у 1930 році (Додаток Б, Приклад 13). Ця грандіозна будівля в класичному західному архітектурному стилі була першою в Шанхаї, спроектованою китайським архітектором. У 1950 році він був перейменований у Пекінський кінотеатр, у 1959 році – у Шанхайський концертний зал. З моменту заснування він є одним із найпопулярніших центрів музичної діяльності в місті. Зал був перенесений у 2002 році та знову відкритий у 2004 році. Він спрямований на виконання класичної музики, включаючи симфонічну, камерну музику, сольну, ансамблеву, джазову, вокальну та традиційну китайську музику. Як перший професійний концертний зал у Китаї, він завжди був культурною пам'яткою Шанхаю. В ньому виступали виконавці світового рівня, зокрема Ансамбль камерної музики Філадельфійського оркестру, Джульярдський струнний квартет, Симфонічний оркестр Баварського радіо, Freiburger Barockorchester, Hagen String Quartet, солісти – П. Цукерман, І. Стерн, С. Аккардо, Л. Кавакос , М. Полліні, Ж. Саваль, Р. Гальяно, Б. Макферрін.

Нарешті, останню, третю група концертних площадок становлять різноманітні інтернет-платформи та онлайн проекти, на яких китайські співаки популяризують свою творчість та творчість європейських композиторів, створюючи цікаві колаборації з музикантами з усього світу.

Підсумовуючи сказане вище, зазначимо наступні параметри розвитку камерно-вокального виконавства:

- поява цілих генерацій китайських академічних співаків, у творчій діяльності яких успішно представлено репертуар та традиції європейського камерно-вокального співу;
- регулярне проведення вітчизняних та міжнародних фестивалів та конкурсів вокального мистецтва в Китаї;

- укріплення матеріальної бази, побудова нових концертних залів;
- повільна трансформація публіки – незначний попит на камерно-вокальну музику європейського зразка.

Все це свідчить про зростання рівня камерно-вокальної культури Китаю, яка розкриває свої якості у поєднанні з традиціями західного вокального мистецтва.

Висновки до першого розділу

На сьогоднішній день проблема вивчення кроскультурних взаємодій у мистецтві Сходу та Заходу є надзвичайно актуальною. Діалог культур представляє собою процес взаємовпливу різних традицій, дистанційованих одна від одної, що допомагає розбудовувати комунікаційні процеси.

В області камерно-вокальної музики Китаю кроскультурні взаємодії є особливо помітними. Жанровий фонд камерно-вокальної музики формувався у Західній Європі, починаючи з XVI століття, а у китайській музиці камерно-вокальні твори європейського зразка з'явилися тільки у XX столітті. Водночас історія китайської музики свідчить про глибоку вкоріненість камерно-вокального співу у країні, який існував ніби «поміж» багатьох стилів, жанрів та фізичних площин. Зазначимо, що камерно-вокальне музикування в Європі та Китаї за своїми жанровими критеріями виявляє феноменологічне співпадіння, що відіграло позитивну роль в процесі засвоєння європейських традицій камерно-вокального музикування у XX столітті.

Активний розвиток китайського камерно-вокального виконавства розпочався приблизно сто двадцять років тому та був пов'язаний з адаптацією європейських традицій співу – від знайомства з основами техніки до вільного орієнтування в стилях та жанрах вокальної музики. Осередками розвитку європейської манери співу стали китайські консерваторії. Якісно новий етап розвитку традицій камерно-вокального співу співвідноситься зі зміцненням міжкультурного діалогу Китаю та світу, що ознаменував останню чверть XX століття та продовжується сьогодні.

Одним з найважливіших факторів успішності сучасних китайських співаків у світовому музичному просторі є поєднання традицій китайської вокальної школи з західними – європейськими або американськими – про що свідчать творчі портрети розглянутих виконавців (Дільбер Юнус, Лян Нін, Лей Сюй, Мейлі Лі, Ліні Гонг, Аманда Ван Ін Лі, Ісюань Хан). Запорукою цього визначено фактор навчання китайських вокалістів за кордоном, різноманітні стажування та міжнародні гастролі.

Розгляд конкурсів та концертних площадок сучасного Китаю допоміг унаочнити важливі тенденції розвитку камерно-вокальної творчості. В рамках концертної практики зафіксовано: входження камерно-вокальних творів європейських композиторів до обов'язкових програм китайських національних та міжнародних конкурсів; залучення до журі конкурсів відомих європейських виконавців; поступово зростаючий інтерес серед населення, престижність та, нарешті, регулярність проведення подібних заходів. Щодо концертних площадок було визначено різновекторні тенденції. З одного боку, укріплення матеріальної бази, побудова нових концертних залів, виділення зон для камерного музикування. З іншого – відсутність стабільного фінансування подібного роду заходів з боку держави та повільна трансформація публіки, яка на сьогодні визначає обмежену затребуваність камерно-вокальних творів європейських композиторів.

Загалом, всі ці фактори свідчать про поступовість зростання рівня камерно-вокальної культури Китаю у XXI столітті, що пов'язано, перш за все, з адаптацією та якісною трансформацією традицій західного вокального мистецтва у новому культурному середовищі на базі сформованої системи культурного відтворення.

РОЗДІЛ 2
РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В АСПЕКТІ ВЗАЄМОДІЇ З ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИМИ ТРАДИЦІЯМИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У фокусі нашої роботи знаходиться європейська камерно-вокальна лірика, як об'єкт виконавської інтерпретації китайських співаків. Вона розуміється як самостійна жанрова група, етапи розвитку якої обумовлені історико-географічними, специфічно естетичними за загальнокультурними обставинами. Безумовно камерно-вокальна музика в її класичному розумінні – це принада європейської концертної практики. Твори, які входять до цієї групи, природнім чином виявляють стильову своєрідність, яка напряму впливає на традиції їхнього виконання. Ступінь розуміння, прийняття та перетворення цих «правил» залежить від готовності китайських співаків до інтеграції, яка, у свою чергу, обумовлена генетичною подібністю аналогічних прикладів творчості в різних культурах.

Саме тому, спрямовуючи свої пошукові устремління в зону камерно-вокального музикування як світової практики, необхідним виявилося порівняти розвиток жанрової групи в різних культурних ареалах – Європі та Китаї, адже на нашу думку розуміння подібності умов розвитку та деякі паралелі творчості сприяє осягненню особливостей адаптації китайськими виконавцями напрацьованих століттями традицій музикування.

До того ж третій розділ роботи присвячений розгляду інтерпретаційних версій китайських виконавців, які згруповано за стильовою хронологією. Саме тому конкретизація особливостей камерно-вокальної музики різних періодів допомагає виявляти адекватність або невідповідність виконавського прочитання у наступних компаративних аналітичних розвідках.

Важливим етапом музикознавчого пошуку стало виявлення жанрово-стильових пріоритетів у творчості китайських співаків (підрозділ 2.2) та визначення своєрідності виконавсько-інтерпретаційного аналізу вокальних творів як окремого наукового дискурсу (підрозділ 2.3). Міркування і

висновки, зроблені в цьому розділі, були використані як аналітичне та методологічне підґрунтя для наступного розділу роботи.

2.1 Історіографія камерно-вокальних жанрів європейської музики

Жанрова група камерно-вокальних творів формується з різноманітних жанрових форм – романсів, пісень, солоспівів, балад, серенад тощо, які розвивалися відповідно у різних національних осередках та набували сталих стилістичних норм в різні історичні періоди. Камерно-вокальне виконавство налічує майже п’ять століть. Процес його становлення бере початок за часів пізнього середньовіччя та Відродження. Проте на ранньому етапі розвитку музикознавці відзначають відсутність сталих принципів формування виконавського складу ансамблів, в яких нефіксованими залишалися ані кількісні, ані якісні параметри. Вони визначалися ситуативно, виходячи з критерію взаємозаміни партій одного діапазону.

Одним з перших надрукованих камерно-вокальних творів вважається «Lantica musica ridotta alla moderno» Н. Вінчентіно (1555 рік). В Європі ця жанрова група зародилася в епоху Відродження, коли разом з монументальними месами, які звучали у храмах, все більше значення починала набирати світська музика – італійські мадригали, французькі шансони, англійські балади, іспанські романсьєро та інші. Так, у Німеччині XVI століття було звичаєм доповнювати мелодії народної пісні двома або трьома контрмелодіями на віолах, що відповідає традиціям камерного музикування у сучасному розумінні.

Більш важливим джерелом камерної музики вважаються аранжування французьких **шансонів** (пісні французького походження, створені зазвичай для чотирьох голосів на різні світські тексти) для голосів і лютні. Типовий шансон – це коротка композиція, що складається з декількох розділів, які сполучаються за принципом фактурного та метричного контрасту. Частіше – це дві основні частини без повторення тексту, крім випадків, передбачених поетичною структурою. Хоча більшість виступів, безсумнівно, поєднували

голос(и) з інструментами, проте невідомим залишається як вони розподілялися на партії. Докази свідчать про те, що виконання було досить гнучким, залежно від співаків чи доступних інструментів, або від стилю окремої пісні.

Інші розповсюджені жанрові різновиди камерної музики XIV–XV століть – балада та вірелє. Композиторами шансонів були найвидатніші музиканти того часу, серед яких: Гійом де Машо, Гійом Дюфаї, Жиль Біншуа, Антуан Бюнуа, Жан д'Окегем. Їхня діяльність була зосереджена у дворах Франції та Бургундії, хоча багато хто подорожував до інших областей, зокрема Італії та північної Іспанії. Корінні форми цього жанру розвинулися у XIV столітті в Італії (мадригал, баллата, качча), у XV столітті в Іспанії (вілансіко і романс), Англії (керол), Німеччині (бар). Останні жанрові різновиди мали багато спільних рис з франко-бургундськими композиціями.

Наприкінці XVI століття виникли типи вокальних композицій, які характеризувалися більшою стильовою єдністю. Корінні італійські пісні (фротоли, карнавальні пісні та віланели) з часом поступилися місцем ренесансному імітаційному мадригалу. Ці поліфонічні твори музиканти регулярно аранжували для сольного виконання з інструментальним супроводом. Але жодна значна частина цього художнього репертуару, за винятком, можливо, іспанських пісень на віуелі, не була призначена виключно для сольного співака.

Поява камерно-вокальних творів залежала від відмови від двох домінуючих настанов, які панували в поліфонічному музичному середовищі середини XVI століття : 1) вокальний музичний твір можна було виконувати в будь-якому інструментальному складі; 2) текст підпорядковувався музиці. Слова пісень почали виголошувати у вигляді промовистої декламації, емоційно забарвлені фрази підкреслювати особливими ритмами, несподіваними гармонічними зворотами, хроматизмами і колоратурами. Адаптація перелічених різноманітних прийомів до сольної музики сталась

лише наприкінці XVI століття в італійській монодії та англійських лютневих піснях.

Процес еволюції камерно-вокальних жанрів І. Польська [98] пов'язує з формуванням інваріанту інструментального ансамблю, який розпочався в епоху бароко у XVII – першій половині XVIII століть. Специфіка барокової камерно-вокальної музики зумовлена кількісною і тембровою мінливістю та нестабільністю виконавських складів тощо. Інтенсивніше за все жанр сольного вокального твору розвивався у бароковий період у Німеччині та Австрії та спирався на багатовікові традиції мистецтва міннезингерів та майстерзингерів. На початку XVII століття найбільш популярними були арії з ораторій, кантат та опер, а вже до середини століття розповсюдилася куплетна пісня. Прикладами камерно-вокальних творів цієї епохи є пісні та арії Й.С. Баха, камерні дуети та пісні Ґ.Ф. Генделя, вокальні твори Г. Пьорселла, К. Шульце та ін. Композитори намагалися зробити свої камерно-вокальні твори загальнодоступними, що відображалося навіть у назві. Так, Г. Телеман називає свою збірку «24 частково серйозні, частково жартівливі пісні з легкими, майже для всіх горлянок підходящими мелодіями». Інший приклад – збірка пісень різних авторів «518 веселих та серйозних пісень для всього, що є на світі і для всіх станів людського життя». Така ситуація на ниві камерно-вокальної музики та особливе ставлення композиторів до пісні сприяло тому, шо до цього жанру звертаються й найвагоміші автори доби, кожний з яких залишив чудові зразки камерно-вокальної лірики.

У класичну добу камерно-вокальна лірика не знаходилася у центрі уваги композиторів. Причин для цього було багато, зокрема їхня захопленість інструментальними жанрами (симфоніями, сонатами, квартетами) та операми. Водночас відомо, що Й. Гайдн написав 47 пісень для голосу та фортепіано та більше 400 обробок шотландських, ірландських та валлійських пісень (про що зазначає в своїй дисертації С. Тарасов [121]). В. Моцарту належать 30 пісень для голосу з супроводом, не рахуючи

концертних арій. Л. Бетховен написав 90 сольних пісень та більше 170 обробок народних пісень. На думку музикознавців, саме у творчості класиків закладається особливий тип камерно-вокального стилю, який будуть продовжувати та розвивати композитори наступного покоління, що сформує вокальну лірику Романтизму. У XIX столітті відбулася жанрова типізація та семантизація основних видів камерно-вокальної музики, сформовані типові жанрові та композиційні структури творів.

Камерно-вокальні твори XVII – XX століть відобразили взаємовпливи музики та літератури. Композиції цього періоду демонстрували надзвичайну чутливість композиторів до окремих слів і просодії, або просто до загального характеру його тексту. Більшість митців XIX та XX століть використовували всі ресурси музичного мистецтва, щоб прикрасити текст або навіть реалізувати смисловий потенціал, який не був явним в оригіналі.

Періоди, в які створювалася велика поезія, часто сприяли розквіту і камерно-вокальної лірики. Так, вірші, написані в добу Єлизаветинської Англії, Австрії та Німеччини у XIX столітті, Франції кінця XIX – початку XX століть, знайшли своє музичне оздоблення. У XIX столітті композиторами була започаткована тенденція обирати групу віршів певного автора або на одну тему різних авторів, щоб створити збірку споріднених пісень. Прикладом цього можна назвати цикли «До далекої коханої» Л.В. Бетховена, «Любов і життя жінки» Р. Шумана, «Magelone» Й. Брамса, які представляють собою ліричні моменти в рамках єдиної безперервної розповіді.

Відповідно до тверджень Вільяма Портера [218], камерно-вокальні мініатюри XIX – XX століть представляють строфічну форму, яка будується за одним із трьох принципів:

1. *Куплетний принцип* – повторення музичного матеріалу строф при зміні поетичних. Цей підхід виявляється ефективним, якщо весь вірш передбачає центральний настрій, який можна вловити в музиці, або якщо композитор створює нейтральну обстановку, яка уникає детальних текстових

ілюстрацій. Щоб результат був задовільним, просодія та синтаксис мають відповідати критерію регулярності в кожній строфі. Яскравим прикладом цього принципу є «В путь» Ф. Шуберта з циклу «Прекрасна мірошниця».

2. *Варіативний принцип* – повторення музичної складової для кожної строфи, але зі зміною деталей вокальної партії та акомпанементу відповідно до тексту, що змінюється. Цей композиційний метод підходить для віршів, які містять різні настрої в кожній строфі, мають драматичну кульмінацію або дотримуються нерегулярних просодичних моделей. Типовим прикладом є романс «Липа» з циклу «Зимова подорож» Ф. Шуберта, в якому мажор змінюється мінором, у другій строфі повторюється музика початкової строфи, але зі змінами в партії фортепіано, коли думки повертаються до приємних спогадів.

3. *Наскрізний композиційний принцип* – перехід до іншого музичного плану у кожній новій строфі. Цей підхід не обов’язково вимагає нових музичних ідей для всіх частин пісні, проте вирішальною відмінністю є відсутність будь-якої структурної відповідності між строфами тексту та частинами музики. Прикладом можна вважати романс «Млявий екстаз» К. Дебюссі.

Поєднуючи поетичний текст та вокальну мелодію, композитор може обрати один з декількох шляхів. Це може бути інтерпретація наявних моделей мовлення у вірші. При виборі цього методу ритмічна складність, діапазон та динаміка будуть залежати від стилю композитора. Іншим способом може вважатися версифікація вірша. Також музика може відображати будь-які просодичні принципи, присутні в мові: поетичні стопи, якісний або кількісний наголос або просто кількість складів. І хоча деякі композиторські принципи демонструють повну захопленість авторів мовними інфлексіями (суворі речитативи XVII століття) або просодією

(експерименти «musique mesurée»[7] XVI – XVII століть), більшість пісень можуть включати ці принципи як додаткові, що не протирічать музичним якостям тексту. Навіть у творах, у яких текст вочевидь займає другорядну позицію по відношенню до музики, нейтральне ставлення до ритму та висоти зазвичай дозволяє уникнути різких спотворень слів.

Окремо треба зазначити роль акомпанементу в камерно-вокальній музиці, що постійно змінювалася. У XVII – XVIII століттях головним інтерпретатором тексту виступав співак, а отже акомпануюча частина цих пісень складається лише з фігурного басу (*basso continuo*). У позначеннях басової мелодії традиційно вказуються гармонії, які необхідно імпровізувати на клавесині, лютні чи іншому акордовому інструменті. За випадком інтерлюдій між строфами, безперервний акомпанемент майже не коментує вірш, а лише підтримує або імітує голос гармонічно.

Повноцінні акомпануючі партії фортепіано починають з'являтися в музиці кінця XVIII століття, замінюючи *basso continuo*. І хоча деякі фортепіанні акомпанементи продовжують залежати від голосу, у XIX та XX століттях супровід починає відігравати значно важливішу роль в музичному цілому. Фортепіано може підсилити емоційний стан вірша (глибинна тривога в «Лісовому царю» Ф. Шуберта), представити зовнішні деталі (прядка в «Гретхен за прялкою» Ф. Шуберта) або допомагає створювати драматичні кульмінації («Kennst du das Land» Х. Вольфа). Акомпанемент може включати розлогі прелюдії («Ранок» Р. Штрауса), інтерлюдії чи постлюдії («Alten, bösen Lieder» Р. Шумана з циклу «Кохання поета»), або завершити фразування голосу («Nussbaum» Р. Шумана).

У XX столітті партія фортепіано часто слугувала виразником незалежних ідей, звільняючи голос для більш виразної декламації, як, наприклад, у «Історіях природи» Моріса Равеля, де інструмент ефективно зображує різноманітних тварин у текстах. Багато пісень XIX та XX століть

[7] Musique mesurée à l'antique – це стиль французької вокальної музичної композиції кінця XVI століття, в рамках якого довші склади відповідають довшим нотам. Його основа в прагненні відтворити мистецький етос Стародавньої Греції у відношенні декламації тексту.

можуть мати альтернативний або оригінальний супровід для оркестру (наприклад, пісні Г. Малера, Р. Штрауса, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, М. Равеля та інших). Це збагачує фактуру та уможливлює створення більшого діапазону колористичних ефектів.

Окремою жанровою формою камерно-вокальної музики є вокалізи – вокальні твори без артикульованого тексту (від італ. *vocalizzi*). І хоча такі твори традиційно використовувалися як вправи, багато композиторів XX століття також писали концертні вокалізи. Серед них можна вказати М. Равеля, С. Рахманінова, І. Стравінського та інших. Вокаліз особливо підходить для камерних композицій, оскільки голос без тексту легко адаптується до рівня інших інструментів.

Характеризуючи різні жанрові типи камерно-вокальної лірики, треба зупинитися на основних її різновидах – пісні та романсі, які характеризуються різними параметрами. Це обумовлює і різницю виконавської інтерпретації у подальшому, а отже заслуговує на увагу. Визначимо ці відмінності, визначені низкою дослідників (зокрема й В. Васіною-Гроссман [22]) у вигляді таблиці (Таблиця 2.1):

Таблиця 2.1

характеристика	**пісня**	**романс**
мелодика	проста, узагальнений характер, ритм вірша переважно відповідає ритму мелодії	більш деталізована, ніж у пісні, міцніше пов’язана з віршем, відображає не тільки його загальний характер, тип строфи, поетичний розмір, а й окремі поетичні образи, їх розвиток і зміну, ритмічний і інтонаційний малюнок окремих фраз
структура	куплетна	складна форма, варіювання строфи,
акомпанемент	простий, фактурно-зібраний	розвинена партія фортепіано, нерідко з самобутнім музичним матеріалом; є рівноправним учасником ансамблю

змістовний спектр	розповідь про практично всі сфери буття, що визначає безліч її жанрових підвидів (драматична, сатирична тощо)	втілення ліричних образів, з пріоритетом любовних одкровень і картин природи.

Виходячи з цих ознак, аналогічною складністю має характеризуватися й виконання. Так, пісня не може виконуватися з надмірною експресією та надривом, і, скоріш за все, буде визначатися певною відстороненістю у порівнянні з романсом. Проте звичайно всі ці теоретичні розмежування виявляються більшою мірою абстракцією. В останній час в характеристиці романсів нерідко зустрічаються визначення, що нівелюють їхні особливості. В результаті композиторська пісня все частіше починає ототожнюватися з романсом і навпаки – всі романси розглядаються в жанровому просторі пісні також. І такий підхід не протирічить поглядам на романс західноєвропейських музикознавців, які цим терміном позначають будь-яку ліричну мініатюру академічного (і не тільки) спрямування.

У китайській академічній музиці розвиток камерно-вокальної лірики йшов певний час паралельним до європейської музики шляхом, проте у XIX столітті у Китаї також виник аналогічний австро-німецькій пісні lied жанр – художня пісня. Згідно з дослідженням Вана Шижана [21], це свідчило про орієнтацію на австро-німецьку культурну традицію, сприймаючи її *художньо-естетичним еталоном*. Науковець зазначає, що жанрове розмаїття китайської вокальної лірики є дуже широким і включає: пісні («Чистий потік» Хе Люйдін, «Лев, що спить» Хуан Ций), романси («Поема про червоні боби» Лю Сюєань, «Навчіть мене, як не думати про нього» Чжао Юаньжей, «Пісня про весняний настрій» Хуан Ций, «Я живу на березі річки Янцзи» Цин Чжуй, «Дотик червоних губ», «Спогади про батьківщину», «Прогулюватися снігом, милуючись квітучою сливою» Хуан Ций), елегії, балади («Річка Янцзи тече Схід» Цин Чжуй), вірші з музикою («Квітка-неквітка» Хуан Ціян, «Владика неба», «Балада з продажу тканини» Чжао

Юаньжей), монологи («Питання» Сяо Юмей, «Про що говорив західний вітер» і «Три бажання троянди» Хуан Ци) та інші [21].

Освоєння жанрового фонду європейської музики китайськими композиторами неодмінно посилювало інтерес китайських виконавців до виконання в європейській манері, а отже – до професіоналізації творчості співаків. Певним чином поява такого роду творів китайською мовою стимулювала також і слухацьку увагу, виховуючи новий тип слухача, здібного сприймати та оцінювати європейську вокальну лірику.

2.2 Жанрова панорама камерно-вокальних творів європейських композиторів у репертуарі китайських солістів

Камерно-вокальні твори європейських композиторів поступово входили до музичного простору Китаю та ставали однією зі складових концертного життя країни. Репертуарна палітра творчості китайських академічних співаків є достатньо широкою. Можна виділити основні стильові та жанрові уподобання, яких дотримуються вокалісти при зверненні до камерно-вокальної музики. Систематизація творчості китайських виконавців кінця XX – початку XXI століть на основі відео- та аудіозаписів європейської камерно-вокальної музики призвела до створення таблиці, розміщеної у Додатку (див. Дод. А, таблиця 2).

З цього переліку стає зрозумілим, що більшу частину репертуару китайських співаків сьогодення становлять камерно-вокальні твори композиторів-романтиків – Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Брамса. Увага солістів до творчості російських композиторів (П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова) пояснюється тим, що, приєднавшись до загальноєвропейських культурних процесів у XX столітті, Китай запозичив систему професійної освіти в Європі, орієнтуючись здебільшого і на досвід російських консерваторій. Багато педагогів переїхали з Росії до Китаю та асимілювались там, поширюючи традиції російської вокальної школи. Прикладом є професор Пекінської консерваторії пані

Го Шу Джен, випускниця класу О. Катульської Московської консерваторії, яка виховала цілу плеяду китайських вокалістів та продовжує свою діяльність сьогодні. Згадані романси ставлять перед співаками складні виконавські завдання. Вони затребують яскравих голосових даних, великого співацького діапазону для виявлення емоційних відтінків, уміння тонкого та філігранного оздоблення деталей тексту та взаємодії з акомпаніатором.

Жанрова картина вокальної культури Китаю урізноманітнюється завдяки вивченню надбань усталених історичних стилів європейського мистецтва. Бароко представлено старовинними аріями. Окрім них репертуар вокалістів доповнюється творами Дж. Дауленда, Т. Мерули, Дж. Каччіні, Г. Пьорсела, А. Скарлятті, які зайняли важливе місце у китайському камерно-вокальному репертуарі. Ці твори висувають перед співаками необхідність освоєння практики історично інформованого виконавства, взаємодії з різноманітними старовинними інструментами та особливої техніки співу, далекої від загальноприйнятого бельканто.

Класицизм представлений класичною піснею і аріями з опер В. А. Моцарта; музика XIX століття – вокальними циклами та окремими романсами композиторів-романтиків. Явний пріоритет в репертуарі більшості китайських співаків віддається творчості Ф. Шуберта (Фань Цзин Ма, Цуй Яй Гуан, Лян Нін, Лю Є), Ф. Мендельсона (Цуй Яй Гуан, Дільбер Юнус), Й. Брамса (Ліні Гонг, Яйце Чжан). Їхні композиції вже давно стали свого роду «класикою» камерно-вокального співака. І це пояснюється багатьма факторами – відносною простотою музичної мови, ясністю гармонічного профілю, певною стандартністю форми. Ці твори не потребують надзвичайних вокальних зусиль, відносно прості у вивченні та добре сприймаються публікою. Романси композиторів доби Романтизму ліричні за своєю природою – явища оточуючого світу заломлюються у цих творах крізь призму духовного світу композиторів. Для них характерні: лірична пісенна природа тематизму, особливості розвитку (строфічність та варіювання), єдність простоти висловлювання та внутрішньої експресії. До

репертуару співаків потрапляють й твори композиторів кінця XIX – початку XX століть – від широко відомих (наприклад, К. Дебюссі, Е. Саті) до тих, кого виконують відносно рідко (наприклад, В. ді Кьяра).

Окрему групу складають народні пісні різних країн Європи. Серед них лідируючу позицію займають італійські пісні. Не менш популярними є англійські, фінські, російські, іспанські і навіть українські пісні, які виконуються як з фортепіанним акомпанементом, так і з супроводом гітари або інших ансамблів.

Зі складеного нами списку можна назвати пріоритетні твори, або ті, до яких звертається більше ніж один виконавець. Назвемо їх:

- Бах-Гуно. «Шуберт «Ave Maria»;
- Ф. Шуберт. «Ave Maria»;
- Е. Гріг. «Пісня Сольвейг»;
- Ф. Мендельсон. «Auf Flügeln des Gesanges»
- Й. Штраус. «Весняні голоси»;
- М. Регер. «Mariae Wiegenlied»
- Р. Штраус. «Ich wollt ein Sträußlein binden»
- Р. Штраус. «Morgen»;
- К. Дебюссі. «Green»;
- Д. Санторі. «Time to say goodbye»;
- С. Рахманінов. «Здесь хорошо»;
- С. Барбер. Цикл «Despite and still»
- Д. Лігеті. «Der Sommer».

Навіть з такого невеликого списку стає зрозумілим: звернення китайських виконавців до репертуару європейських композиторів не є одиничним, випадковим актом. Багато з цих творів є достатньо складними та для їхньої реалізації необхідно мати професійну підготовку та виконавський досвід. Зазначимо, що низка досліджених записів є прикладами виконання магістерської програми, програми доктора мистецтва або конкурсної програми. У такому випадку обрані твори є умовою та обов’язкові до

виконання, але навіть в діапазоні затребуваних композицій китайські співаки намагаються обрати цікаві та не дуже відомі зразки, в яких вони можуть розкрити власний потенціал та продемонструвати професійні навички.

Говорячи окремо про українські пісні, треба зазначити, що знайомство китайських вокалістів з ними відбувається переважно під час навчання у вищих музичних навчальних закладах України, а також в рамках майстер-класів українських співаків і педагогів в Китаї. Прикладом цього є творча кооперація з народним артистом України, професором НМАУ ім. П.І. Чайковського, солістом Метрополітен-опера, почесним професором «Lingnan Normal University» (Китай) Є. Гришком, який провів майстер-клас для тенорів в китайській консерваторії у 2015 році та заспівав дуетом з китайським тенором Ван Бішо пісню «Карії очі, чорнії брови» [8].

Окреслюючи тему впливу української культури на китайську камерно-вокальну практику, Ці Мінвей [135] у своїй дисертації зазначає, що залучення творів, які презентують національні традиції різних країн, до репертуарів китайських мистецьких закладів є «тенденціональним» (формулювання автора). Причиною цьому дослідник справедливо вважає нову навчальну програму, яка виникла на хвилі освітніх реформ та висунула значно складніші вимоги до отримання вищої музичної освіти. З метою інтеграції Китаю до глобального музичного освітнього середовища вводяться різноманітні вокальні музичні твори країн світу – академічні оперні арії, велика кількість оригінальних авторських пісень та обробок народної музики. Водночас Ці Мінвей скаржиться, що вибір консерваторського репертуару не вирізняється широтою, а наявні китайські оригінальні твори та перекладення зарубіжних видань, що могли б сприяти вивченню європейської музики, не є бездоганними.

Навчання в закордонних музичних закладах дозволяє китайським співакам розширювати кругозір та опановувати через програми консерваторій світу велику кількість яскравих зразків вокальних творів

[8] Фрагмент майстер-класу: https://www.youtube.com/watch?v=Ve4m0D1ZBaU (дата звернення 27.03.2023).

різноманітних жанрів та форм, які не вивчаються в китайських консерваторіях. Окремий фактор поширення репертуару – це конкурси й фестивалі академічної вокальної музики у Китаї та за кордоном, де разом з «класичними» вокальними творами до виконання нерідко потребуються оригінальні твори композиторів або обробки народних пісень тих країн, в яких відбувається змагання.

Серед класичного репертуару Ці Мінвей називає фрагменти опер європейських композиторів бароко (Г. Гендель), класичної доби (В.-А. Моцарт), романтичної доби (К.-М. Вебер, Дж. Верді, Л. Деліб, Д. Дуранте, Ф. Обер). Не менш популярними є фрагменти опер російських композиторів XIX століття, зокрема М. Римського-Корсакова та П. І. Чайковського. Також в роботі Ці Мінвей згадується ціла низка творів, серед яких обробки відомих пісень: «Вийшли в поле косарі», «Ганзя», «Гей, на високій полонині», «Ніч яка місячна», «Ой джигуне, джигуне», «Ой кум до куми залицявся», «Ой лопнув обруч», «Повій, вітре, на Вкраїну», «Стоїть явір над водою», «Чорнії брови, карії очі», «Чорнії брови», «Якби мені не тиночки» та інші. Дослідник робить висновок, що «музичні твори світової вокальної практики дозволяють студентам більш активно долучатися до національних традицій різних країн та регіонів, – України, Італії, Англії, Росії, США, Франції, Великобританії, Чехії, Південної Кореї та інших. До того ж не варто обмежуватися класичними творами. Зразки естрадної пісні з прекрасною мелодією також можуть бути включені в програму навчання. Наприклад, є викладачі, які включають російські пісні (“Катюша”, “Три танкіста”, “Ох, весняна пора”, “Ой цвіте калина”, “Птиця щастя”, “Мрії”, “Чи світять зірки”); англійські “All Of Me”, “Say Something”, “Red Night”, “Dark Horse”; французькі “Я забуду про тебе”, “Рожевий солдат”, “Тому що осінь” та ін.» [135, с. 92].

На жаль Ці Мінвей небагато уваги приділяє творам композиторів XX століття та сучасності, мотивуючи це тим, що «в даний час вибір репертуару зарубіжних творів для вокалу і вокальної музики дещо обмежений. Його головними джерелами є: збірники (хрестоматії), наприклад,

“Збірник італійських пісень” (складений Шан Цзясюанем) і “Збірник зарубіжних оперних арій” (Shanghai Music Press), де матеріал поданий в основному на італійській мові. Додамо збірники українських народних пісень (романсів) та арій з опер українських композиторів» [135, с. 91]. Продовжуючи дослідження педагогічного репертуару, Ці Мінвей вказує українські арії та романси, які увійшли до «Програми з сольного співу» для студентів-бакалаврів (наприклад, пісня Левка з «Утопленої» або пісня Петра з «Наталки-Полтавки» М. Лисенка тощо); окремі пісні українською: «Стежина» В. Верховинця, «Гуде вітер вельми в полі» М. Глінки, «Не щебечи, соловейко» М. Глінки; «Дівчино моя» М. Лисенка; «Гаї шумлять» Г. Майбороди; «Гаї шумлять» Я. Степового. Проте висновки Цю Мінвей про недостатність репертуару, на наш погляд, є не зовсім справедливими, адже на сьогоднішній день можливості інтернету майже безмежні. Існують відкриті безкоштовні та закриті платні бази нотних ресурсів, якими користуються виконавці по всьому світу. Звичайно, не варто забувати, що Китай є у певному сенсі закритою країною, яка фільтрує інтернет-трафік. Проте існує багато можливостей для пошуку нот, не порушуючи якихось норм. Окрім того не треба виключати можливості зв’язку напряму з сучасними композиторами. Вони у своїй більшості дуже відкриті та охоче йдуть на контакт, адже виконання їхньої музики сприяє її популяризації.

Як ми бачимо, зі списку творів, які нам вдалося зібрати, творчість західних композиторів ХХ століття є популярною репертуарною нішею серед китайських виконавців. Так, в репертуарі Яйце Чжан – твори Ч. Айвза, В. Кільмайєра. У Ісюань Хан виконує пісні С. Барбера, Ф. Пуленка. Багато співаків звертаються до творчості композиторів межі ХІХ – ХХ століття – К. Дебюсі (Яйце Чжан, Гуанцин Ю, Ісюань Хан), Е.де Куртіса (Ши Ітце, Чжан Сі Цю), П. Тості (Дін Ї, Фань Цзин Ма), Р. Штрауса (Яо Яо, Гуанцин Ю, Ісюань Хан).

Загалом щодо європейського репертуару китайських співаків можна зазначити наступне:

- широке репертуарне коло, залучення камерно-вокальної музики різних композиторів Європи;
- наявність популярних композицій та композиторів (серед них – Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Й. Брамс);
- пробудження інтересу до творчості композиторів XX – XXI століття, складна музична мова яких висуває більш високі технічні вимоги до виконавців;
- інтерес до музики композиторів докласичної епохи, виконання яких вписується до практики HIPP[9];
- розширення репертуарної палітри в результаті навчання за кордоном або майстер-класів іноземних педагогів та виконавців;
- особливості вимови іншомовних текстів, пов'язані з різницею мовних та культурних традицій, які характеризуються певним викривленням фонічної складової творів;
- наявність перекладів текстів камерно-вокальної музики, які, з одного боку, можуть дестабілізувати смислову відповідність слова та музики, а з іншого – сприяють встановленню балансу між текстом та музикою в нових культурних реаліях.

Окремої уваги потребує питання **мови камерно-вокальної лірики**. Китайські виконавці, як бачимо з таблиці, обирають у більшості мову оригіналу – італійську, німецьку, англійську, російську, українську, фінську тощо. Проте деякі з них, наприклад Чжен Юн, Ху Йонг, Сунь Цзясинь виконують китайські версії романсів. Звичайно це певним чином полегшує роботу з текстом як для самого співака, так і для аудиторії, проте ускладнює процес адекватного перекладу. Зважаючи на особливості китайської мови з її інтонаційною природою та великою кількістю приголосних, зворотня сторона такого підходу іноді впливає на втрату тексто-музичної синергії, яка утворюється із взаємодії фоніки мови з музикою. Більш того, китайці

[9] HIPP – Historical Informative Performance Practice – практика історично інформованого виконавства.

характеризуються лівопівкульним типом мислення, що напряму відображується в їхній мові. Це позначається в устремлінні до конкретизації в описі перцептивних образів за рахунок збільшення кількості слів. Вчені-лінгвісти, зокрема М. Рубець [103], акцентують увагу на тому, що в китайській мові зміст перцептивних образів адаптований до когнітивних особливостей просторово-образного мислення її носіїв.

Перекладачі текстів пісень на китайську мову часто спираються на інтуїтивний вибір того значення, яке максимально збереже стилістику автора тексту і при цьому зробить переклад зрозумілим і доступним. Важливо вписати цей текст до музичної складової, зберегти римування та співставити особливості поетичного та музичного ритму. Водночас виникає цілий ряд труднощів при перекладі текстів китайською. По-перше, у китайській та європейських мовах існують фрази, які неможливо перекласти дослівно, одним словом, і навпаки – вживаються цілі висловлювання, словосполучення, які при перекладі будуть виглядати як одне слово. По-друге, у деяких лексемах відбиваються особливості історії, культури, повсякдення народу. По-третє, у граматичному плані також існує безліч труднощів, оскільки в китайській мові граматика не відіграє такої ролі, як у флективних мовах (до яких відносяться всі європейські). У китайській мові відсутні граматичні зміни слів (закінчення, відмінювання), але основне значення для перекладу набуває порядок слів у реченні. Ці особливості перекладу текстів китайською дуже ускладнюють переклад поетичного тексту, а особливо у поєднанні з музикою, адже інформація, яка передається в камерно-вокальному творі, повинна впливати на аудиторію специфічними мовними засобами та прийомами, що спонукають слухацьку аудиторію до певної емоційної реакції.

Європейський культурний простір представляє собою багатовіковий досвід світу народів, що його утворюють, який реалізується саме через мову. Стиль кожного поету відзначається особливостями світогляду, творчого методу, різними соціокультурними умовами. Поети завжди говорять про себе

та свій час дуже специфічно. Індивідуально-авторські метафори та порівняння відображають особливості бачення поета. Закодовані в поетичних творах європейських поетів смисли не завжди доступні іншомовному реципієнту, зважаючи на різницю культур та національних менталітетів. У такому випадку вивчення творчості європейських композиторів дає можливість китайським співакам та слухачам неначе побачити світ очами європейця. Труднощі сприйняття текстів обумовлені використанням культурно маркованої лексики, яка позначає невідомі китайцям поняття та реалії, а вивчення європейського культурного досвіду крізь призму художньої картини світу конкретного композитора та його окремого твору китайською мовою виявляється дуже складним процесом.

Чжоу Ї зазначає: «Через свої фонічні особливості китайська мова формує специфічну інтонаційність мелосу та незвичне для європейського слухача вокальне мовлення» [138, с. 59]. Дійсно, питання впливу китайської мови сьогодні на стиль вокального виконавства є набагато глибшим. Китай окрім багатовікової історії має величезну територію та чисельність населення. За довгу тисячолітню історію люди всіх національностей залишили багату культурну спадщину, а китайське вокальне мистецтво є одним із дієвих підтверджень процесу його розвитку. На сьогоднішній день китайський стиль вокального виконавства успадковує та розвиває традиційний народний пісенний спів (зокрема оперний спів), і водночас вбирає сутність західної манери співу та формується шляхом інтеграції обох. Водночас вокальний стиль відчуває вплив мов та діалектів, на яких розмовляють його представники.

Сьогодні в Китаї констатується розуміння естетичних і художніх принципів західної манери співу. Це проявляється у використанні нового терміну – «китайське бельканто»[10], заснованого на синтезі академічних і

[10] У роботі Чжоу Ї під «китайським бельканто» пропонується розуміти «побудову складно розгалуженої системи вокального навчання, що передбачає виховання на національному ґрунті з урахуванням специфіки мовної та голосової природи універсальних співаків, які відповідають європейським традиціям, зокрема

національних прийомів. Про це згадують у своїх роботах ряд дослідників – Ян Бо [153], Ден Кай Юань [41], А Гудаму [1] та інші.

Ян Бо в роботі «Динаміка розвитку професійного сольного співу в Китаї: освіта, педагогічні та виконавські принципи» [153], проводячи виконавський аналіз сучасного народного співу, робить спробу порівняти китайську вокальну традицію з італійською. Він виявляє декілька моментів. Одним з них є вплив китайської мови на фонічний профіль вокальної музики, зокрема «придихання у приголосних звуках, відсутність дзвінких приголосних, назалізовані фінали» [149, с. 13]. Іншим фактором є зв'язок тональної природи мови зі специфікою кантилени та особливості колоратури. Нарешті Ян Бо виявляє темброву кореляцію звуку з «емоційним станом співака, художнім чином пісні та звучанням інструментального супроводу» [149, с. 13]. Такі висновки провокують на ряд природніх міркувань. Зокрема про взаємовплив народної та академічної манери виконання, адже більшість співаків (але не всі без виключення) практикують як спів традиційної камерно-вокальної лірики, так і академічних творів європейських композиторів. Це підтверджується й фактологічним матеріалом, про що згадує на сторінках своєї дисертації Ян Бо. Теоретики та педагоги Китаю (Вен Кэчжень, Шень Сян), за словами дослідника, стикнулися з проблемою співвіднесення двох культурних традицій. Шлях вирішення «проблеми іноземного голосу» [149, с. 16] пропонується поділяти на три етапи:

– сприйняття західної манери співу як загрози збереженню національних традицій у співі, небезпека «сліпого поклоніння Заходу» [149, с. 16] (1949–1956);

– осмислення народної та західної манер співу як однаково вагомих та таких, що потребують освоєння з урахуванням їхньої специфіки (1956–1978);

знаменитої італійської вокальної школи, що забезпечує їхній конкурентний потенціал на кращих світових сценах» [142, с. 161]

– формування особливої манери співу, в якій враховані особливості народної та західної манер співу (з 1978 року).

Злиття європейських принципів співу та китайських національних співочих традицій в рамках академічної музики західної традиції все ж висуває низку проблем. Однією з таких Ян Бо називає «компроміс у постановці голосних звуків, оскільки спів китайських голосних в італійській манері робить дикцію неясною, а китайська постановка веде до втрат гучності звуку» [149, с. 16]. Особливо проблематичним виявляється виконання легато іноземною мовою, що унаочнює проблему звукоутворення китайською. Ян Бо також вказує на необхідність нових, більш точних перекладів італійських текстів для китайської публіки. Це пов'язано з необхідністю напрацювання адекватності логіки мелодії у відповідності до тонової логіки слів. Невідповідності спостерігаються у роботі китайських вокалістів з резонаторами та регістрами. Особливої уваги потребує приведення до відповідності манери сценічної поведінки при виконанні, адже вони суттєво відрізняються у китайській та європейській традиціях.

Ден Канюань, спираючись на дослідження А.М. Вебба [209], пропонує застосовувати принцип послідовності у вирішенні проблеми мовної відповідності вокальних текстів, які виконують китайські співаки. Він рекомендує дотримуватися логіки освоєння нових мов у порядку збільшення складності навчання. «Студенти-вокалісти повинні починати з прийомів легато, орієнтованого на голосні італійської мови, і приходити до розуміння складних нюансів французької мови. Відзначимо, що подібний підхід в навчанні китайських студентів приніс би величезну користь і полегшив би знаходження вже згаданого вище компромісу в постановці голосних звуків у виконанні вокальних мініатюр для застосування "китайського бельканто"» [41, с. 69].

Окремо треба вказати на особливості китайського акценту при виконанні творів іноземною мовою. Для прикладу наводимо лише

порівняння з тими мовами, в яких є компетентним автор роботи – китайська – англійська та китайська – українська (російська).

Китайська мова значно відрізняється від української на фонетичному рівні. Ці фонетичні труднощі стають ще більш вираженими, коли доводиться їх співставляти з музичним текстом. І тому часто виникає інтерференція – перенесення знайомої складової структури на незнайому. Про це пише Є. Зубарєва у своїй роботі [50]. У китайській мові одиницею звукового строю є фонема (Чжао Юаньжень и Чжао Цзо Ін). Наступною одиницею мови є склад або силлабема. Проте склади в українській мові та китайській відрізняються. Є. Зубарєва вказує, що найбільша кількість звуків в складі китайської мови – чотири, при цьому у строгій послідовності – спочатку приголосні, а після – голосні. Отже, виходячи з цього, можна зрозуміти, що в китайській мові відсутні закриті склади та поєднання двох приголосних між двома складами. Спираючись на дослідження Є. Зубарєвої, назвемо деякі інші неспівпадіння – відсутність фонем [и] та [е], дзвінких приголосних [в], [з] та [р] в китайській мові. Відрізняються також артикуляційні якості мов – більша відстань між губами та язиком, підняття язика, рухливість губ, відсутність носових голосних в українській мові (аналогічно й у російській). Китайці, розмовляючи слов'янськими мовами вдаються до палаталізації – пом'якшення голосних. Також для китайців складність викликають додаткова артикуляція та виділення м'яких та твердих приголосних.

Продемонструємо типові помилки виконання китайцями української камерно-вокальної музики на прикладі виступу тенора Ван Бішо на майстер-класі В. Гришка з піснею «Чорнії брови, карії очі»[11]. Першу фразу співак виконує у «вільній інтерпретації» – замість слів «чорнії брови» звучить «чор-ла-ні бо-ві». Перше слово фрази взагалі складно зрозуміти, а у слові «брови» спостерігаємо труднощі у вимові звуку [р] та пом'якшення звуку [в]. В подальшому відзначимо своєрідність звуку [ч] у слові «очі», «нічка», «дівочі», «навчились». Взагалі приголосний «ч» є складним для китайців і

[11] https://youtu.be/PCXPUaXIS2w (дата звернення 27.03.2023)

замінюється на власний варіант звуку з придиханням. У слові «день» та «людей» є також відмінності – замість звуку [e] звучить звук більше схожий на китайський [ai]. У слові «навчились» та «зводить» є голосні «и», а зважаючи на відсутність цих звуків в китайські мові, співак їх несвідомо замінює на «і». Це напряму впливає й на характер виконання.

Щодо англійської мови, треба вказати, що незважаючи навіть на високий рівень її знання, все ще існує ряд тонкощів, пов'язаний з особливостями звукоутворення в різних мовах. Так, китайці не точно вимовляють звук [*ð*], який більше нагадує англійський [*d*]. Також в китайській мові відсутні міжзубні звуки [*ð*] та [*θ*], в наслідок чого носії китайської мови замінюють їх на наявні еквіваленти [*d*], [*t*], [*s*], [*z*]. В середині слова звук [*s*] змінюється на [*ʃ*], [*ʒ*] на [*r*], а [*ʃ*] на [*sh*], гортанний [*h*] на [*x*]. До того ж в китайській мові немає голосних звуків [b], [d], і [g], тому вони іноді замінюються на глухі аналоги [p], [t], [k]; відсутній звук [v], який замінюється на більш м'який [w]. Вказані пари звуків є подібними за звучанням, проте різноманітні за способом артикуляції, що і є причиною акценту навіть у вокальній музиці.

Врахування впливу особливостей китайської мови на звучання європейського репертуару у творчості китайських співаків дозволяє обійти проблеми, пов'язані з цим та піднятися на більш високий художній рівень інтерпретації.

Ще одним важливим питанням є ментальні особливості китайських співаків, що впливають на їхню манеру співу. В. Антонюк пов'язує це з поняттям міжкультурного діалогу, до якого вдаються китайські студенти, навчаючись за кордоном. «Менталітет, – за словами дослідниці, – утворюють саме мова й культура через індивідуальний досвід. Будучи породженням чотирьох джерел (мова, культура, індивідуальність, діяльність), менталітет складає modus vivendi, визначаючи певний аспект життєдіяльності людини (професійний чи національний). Якщо ж говорити про співаків, то незалежно від етнічного походження саме рідномовні джерела формують не лише

особливий фонетичний склад мовлення, а й самобутній спосіб вокалізації фонем як найприкметніших ментальних ознак тієї чи іншої національної школи сольного співу» [9, с. 10]. Це обумовлює популярність китайськомовних пісень у камерно-вокальному репертуарі вокалістів, що обумовлено «їхньою самоповагою та намаганням прищепити іншим інтерес до власної національної культури» [там само].

В. Антонюк також наголошує, що процес відтворення та запам'ятовування іншомовних творів китайськими вокалістами «відбувається на артикуляційному рівні м'язових відчуттів, що загалом особливо добре розвинені у 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» [9, с, 13]. Дослідниця, називає китайські голоси «екзотичними», «тендітними за своєю природою» [там само] і як висококваліфікований педагог-практик додає, що, зважаючи на різницю мовлень, «інтонаційний зміст європейського темперованого звукоряду на початку навчання викликає у них справжні фізичні страждання своєю відмінністю від пентатоніки як національного способу музичного мислення» [там само], що підтверджує твердження про складність засвоєння іншомовного репертуару китайськими співаками.

2.3 Інтерпретація камерно-вокальної музики європейських композиторів: виконавські аспекти

Інтерпретація камерно-вокальної музики становить окремий напрямок виконавської інтерпретації як наукового дискурсу та висуває ряд проблем і особливостей як загального, так і предметного плану. В узагальненому вигляді вона має відповідати традиціям виконання різних епох, стильових напрямків та відображати власні стильові уподобання артиста. У випадку з вокальною музикою потрібно враховувати і взаємодію співака з акомпаніатором, який виконує вагому функцію камерно-вокального

ансамблю. В цьому підрозділі, який носить методико-спрямовуючий характер, хотілося б означити ті особливості вокальної інтерпретації, на які ми будемо спиратися в рамках подальших аналітичних етюдів.

Зосередимось на базових поняттях, без яких неможливе продуктивне просування в обраному руслі. В. Москаленко у своїй роботі з музичної інтерпретації зазначає, що «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-смислових можливостей музичного твору» [88, с.7]. Симптоматично, що в рамках цього визначення основними «фігурантами справи» виступають поняття музичного мислення та музичний твір в сумі «виразово-смислових можливостей». Цілком очевидно, що в кожному жанрі та стилі, попри загальні особливості музичного мистецтва, буде вибудовуватися індивідуальна ієрархічна система тих самих виразово-смислових можливостей, які складають потенціал музичного твору та реконструюються кожен раз наново під впливом музичного мислення конкретного виконавця. Інколи спостерігаємо ситуацію навпаки – музичне мислення виконавця «підлаштовується» під умови конкретного твору в сумі його виразово-смислових параметрів задля відтворення заданої композитором ідеї (Приклад 2.1):

Приклад 2.1

Твір та його інтерпретація

Музичний твір, за словами М. Скребкової-Філатової, є «дуже складною ідеально-матеріальною структурою» [112, с. 47], основою багатомірності якої

дослідниця вважає множинність виконавських інтерпретацій. Вона відзначає, що основою інтерпретаційного аналізу стає критичне відношення насамперед музикантів-виконавців до артикуляційних, агогічних, динамічних відтінків, технічних прийомів в контексті виконавської манери певного музиканта. Водночас, дуже справедливо вказується на те, що причиною множинної інтерпретації є **багатомірна природа музичного твору**, який і породжує цю саму множинність. І в цьому аспекті зустрічаємо цікаві міркування стосовно «адекватності» нотного тексту самому музичному творові. Дійсно, чи можна вважати нотний текст музичним твором? І так, і ні. Якщо, наприклад, звернутися до ренесансних творів, надрукованих у формі різних художніх фігур, то сам нотний текст стає об'єктом художньої творчості. Проте в аудіальному форматі – це все ще «напівфабрикат» майбутнього твору. Як правильно зазначає М. Скребкова-Філатова, музичний текст – «це матеріальне втілення у нотних знаках та позначеннях певної інформації, безумовно більш глибокої, просторої, об'ємної, ніж власне, текст» [112, с. 48]. По суті, музичний текст відображає потенційний стан музичного твору, спектр можливостей його реалізації в актуальній або віртуальній формах (термінологія Н. Корихалової [66]).

С. Гмиріна у своїй статті «До проблеми інтерпретації музичного твору у вокально-виконавському мистецтві» [32] також вважає головною ідеєю музичного твору **нотний текст**. Саме він «за допомогою знакової символіки відображає об’єктивний зміст авторського задуму і загальний напрямок авторської логіки розвитку художнього образу» [32, с.2]. Знакова природа тексту висуває, на думку дослідниці, проблему дихотомії «значення – значущість» і саме виконавець відіграє суттєву роль в еволюції значень, що підтверджується виконавським переосмисленням творів у процесі історичного розгортання музичного мистецтва. С. Гмиріна зазначає, що кожний знак нотного тексту може бути декодований «в межах певного поля значень» [32, с.3], а виконавець кожного разу робить вибір, обираючи одне з

можливих прочитань. Це і є основа інтерпретації тексту, яка може доходити до кардинального переосмислення композиторського замислу

Музичне мислення – другий компонент процесу інтерпретації, що вивчається в рамках психології музичної творчості. Вчені вважають музичне мислення формою аудіального типу мислення, «в якому у діалектичній єдності представлений синтез чуттєвості та раціональності» [88, с. 1]. Як і будь-який процес мислення, музичне мислення базується на наочно-чуттєвих механізмах, які передують цій діяльності. В синтетичному мисленні, на думку Н. Копцевої та В. Лозинської [66], саме чуттєва складова відіграє більш важливу роль та інтегрується до раціональної структури, дещо трансформуючись під дією «раціо». Важливим уточненням є те, що аудіальне мислення (яке поділяється відповідно на слухацьке, композиторське та виконавське) розвивається у певному соціальному середовищі, виходячи з оточуючого звукового простору, що актуально для вивчення інтерпретаційних технологій китайських співаків. Не вдаючись в подробиці предмету музичного мислення, окреслимо проблему саме вокального мислення, або точніше – камерно-вокального мислення як специфічної області загального феномену.

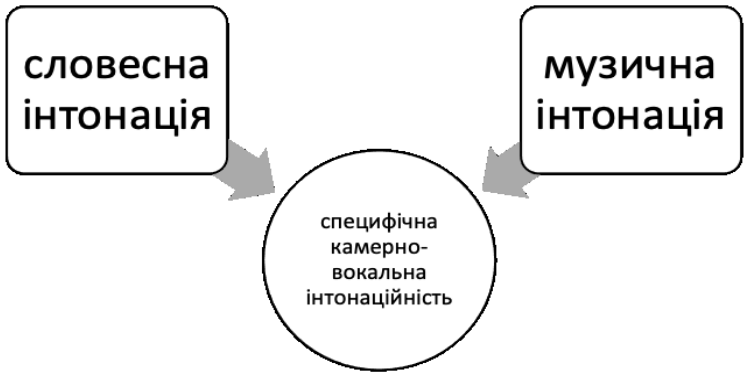
Т. Ткаченко вказує, що вокальне мислення – це «мислення у процесі пошуку необхідних звуково-рухових почуттів для створення музичного образу вокальними засобами. Цей особливий вокальний засіб мислення проявляється у тільки йому властивому засобі координації рухів співочого апарату згідно з переживанням змісту музичного твору» [123, с. 63]. Н. Бітько також розглядає проблему вокального мислення крізь призму педагогічної діяльності, вказуючи, що «доцільно визначити вокальне мислення як синтезований розумово-психічний процес вокаліста-педагога, який дозволяє узагальнювати мистецьку дійсність через сформовані поняття й судження, а також ухвалювати самостійні вокально-виконавські та методичні рішення» [16, с.160]. Одним з продуктів вокального мислення дослідник називає «здатність до створення оригінальних вокально-

виконавських інтерпретацій (як реалізація афективних і художньо-естетичних вражень через засоби технічно-виконавських та мовно-логічних конструктів і категорій)» [16, с.166]. Музичне мислення діє, на думку Н. Бітько, у двох напрямках – осягнення авторського задуму і його реалізація та «знаходження звучання, через пошук художньо-теоретичних концепцій до еталонних уявлень» [16, с.160]. Спираючись на ці думки, можна запропонувати власне визначення феномену **камерно-вокального мислення** як *певний психо-фізіологічний процес, який на основі попереднього перцептивного досвіду дозволяє адекватно вирішувати специфічні для камерно-вокальної музики завдання*.

Окрему проблему в рамках питання музичного мислення становить проблема специфічної інтонаційності камерно-вокальної музики. Інтонаційністю В. Москаленко називає «поза-поняттєву тілесно-характеристичну систему спілкування, якою виражається (в аудіальних, візуальних або тактильних формах) ситуативний емоційно-психологічний стан індивіда» [88, с.37]. Інтонація є процесуальною формою комунікації, яка може згортатися (зберігаючись в пам’яті) та розгортатися у часі. У вокальній музиці особливо проявляється така її риса, як комплексність, адже в ній особливим чином взаємодіють словесна та музична інтонації (Приклад 2.2).

Приклад 2.2

Особливості камерно-вокальної інтонаційності



Ці дві інтонаційні складові взаємодіють різними способами в різних творах. Зокрема «рухливістю» позначена трактовка просодичного боку мовлення – звідси різноманітність фонічних профілів камерно-вокальних творів, написаних на один текст. Встановлюється кореляція між віршованою та музичною інтонаціями. Саме тому нерідко інтонаційний контур віршів виявляє своєрідність по відношенню до музичного.

Ще одна умова появи специфічної камерно-вокальної інтонаційності – це гра як певна концепція – «багаторазове перевтілення ідеального стану в матеріальну форму та навпаки» [112, с. 48]. Мова йде про перехід потенційної інтонації до реальної під час виступу, в якій враховуються не тільки текстові особливості твору, а й контекст та підтекст. Вони є відображенням стильового профілю композиції – історичного та індивідуально-авторського.

Отже у камерно-вокальній творчості в результаті виконавської взаємодії співака, акомпаніатора та слухача відтворюється результат взаємодії композитора та поета. Це і є основою особливого комунікативного процесу, який відзначається в цьому виді музикування. Не випадково Л. Деркач відзначила роль взаємодії основних «учасників процесу» так: «Під суб’єктом творчості слід розуміти особистість співака як носія креативної енергії, який володіє емотивно-інтелектуальними властивостями та технічними і психологофізіологічними можливостями для формування виконавської інтерпретації творів камерно-вокальної лірики» [42, с. 7].

Говорячи на детермінованість виконавської творчості, її обмеженість текстовими та стильовими рамками (композитора та виконавця), не можливо оминути феномен творчих інсайтів, які спливають на поверхню на межі раціонального та ірраціонального боку виконавства. Ця прихована від аналітичного погляду компонента представляє собою свого роду інтуїтивне розуміння, яке призводить до переконливого рішення та детермінованого творчим мисленням.

Проблема інтерпретації камерно-вокальної музики пов’язана також з такими питаннями, як «вокально-виконавський стиль», «вокально-виконавська культура», вже достатньо повно розглянутими в роботах музикознавців. Зупинимось лише на основних позиціях, на які ми спираємося в наступному аналітичному розділі.

Феномену **вокально-виконавського стилю** у своїй роботі приділяє увагу Ю. Сетдікова [108]. Дослідниця розглядає професійний класичний спів європейського типу, який вона поділяє на оперний та камерний. Зазначається його ідеалістичний характер та важливість акторського втілення та перевтілення в процесі співу, в чому сполучаються традиції та новаторство. Дослідниця вказує важливість впливу об’єктивних та суб’єктивних параметрів у формуванні вокальної мови.

В цілому **камерно-вокальний виконавський стиль** визначається певним способом піднесення вокального мистецтва співаком за допомогою художньо-виразних засобів, властивих його голосу. Вокально-виконавський стиль може висловлювати сучасні панівні художні установки і творчо відображати стиль виконуваного композиторського тексту.

Порівнюючи камерний та оперний стиль, треба відзначити, що вони мають різні техніки фонації і відповідають в кожному окремому випадку стилістиці композитора/епохи або власним уявленням про співацьку діяльність. Тим не менш вони майже не відрізняються за принципом створення та регуляції імпедансу. Імпеданс – специфічний вокальний термін, яким позначається зворотній акустичний супротив потоку повітря, що видихається співаком. Оперний та концертно-камерний академічний спів вважаються вокальними техніками з сильним імпедансом (на відміну від співу естрадного та народного), що базуються на єдиних засадах, проте відрізняються результатом.

Вокальне виконавство враховує ряд компонентів, серед яких: вокальний текст, музика та акторська гра. Проте якщо для оперного виконавства акторська гра відіграє не останню роль, то в камерно-

вокальному амплуа цей компонент творчості не бачиться настільки значущим. Втім, звичайно, складно заперечувати його важливість. Поведінка камерного співака на сцені відображає його власну особистість, крізь призму якої виконується камерно-вокальна мініатюра. Це завжди розповідь від першої особи, де виконавець стає транслятором, медіумом, який передає авторські почуття властивим йому способом та в рамках його технічно-виразових можливостей.

Зробимо невелике уточнення. По-перше, як вже було сказано, у камерно-вокальній мініатюрі сполучаються, як правило, два повноправних та художньо повноцінних тексти – *текст поета та композитора*, симбіоз яких ми вважаємо центром творчого акту камерно-вокального співака. В опері ж спостерігається синтез інших параметрів – *музики та драматургії,* який проявляється у часі через ситуації та образи як певні цілісності з їхніми власними особливостями характеру, поведінкою та типом взаємодії з іншими учасниками оперного процесу тощо. У цьому випадку словесний текст виступає важливим, проте художньо другорядним компонентом. Звідси – важливість акторської гри та виконання музичної складової в процесі постановки спектаклю, а отже – і менша значущість перекладів текстів опер, які повинні передавати ситуацію в цілому, без деталей та подробиць.

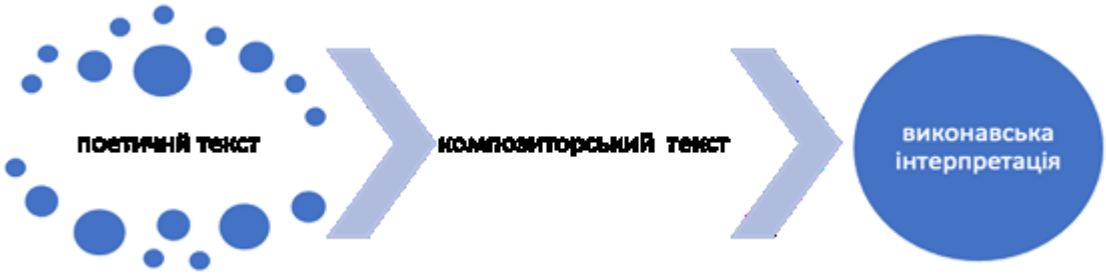
У камерно-вокальній музиці – все інакше. Спостерігаючи за еволюцією європейської камерно-вокальної творчості (підрозділ 2.1 роботи), можна відзначити, що поступово до XIX століття склалася традиція відбору високохудожніх текстів для камерно-вокальних мініатюр. Це – перлини поетичної творчості з власною стилістикою та образним змістом. Якщо це твір романтичної та більш пізньої доби, то він сприймається як свого роду голос героя, який розмовляє специфічною мовою авторів і у певному сенсі стає їхнім віддзеркаленням. Функція виконавця-співака підсилюється тим, що він репрезентує обидві сторони – поетичну й музичну – та видає кінцевий, апріорно цілісний результат подвійно синтетичного характеру. Звідси – неоднозначність у питаннях перекладів, які в ідеалі також повинні

бути самостійними високохудожніми текстами. Необхідно констатувати, що відповідно до творчості китайських співаків, які виконують пісні в китайському перекладі, таке відбувається нажаль не завжди. Цікаво, але прочитання поетичного тексту реалізується опосередковано – через текст музичний, і композитор стає власне першою ланкою в інтерпретації поетичної складової, що задає конкретну «траєкторію руху». Цей факт прояснює феномен «міграції» поетичних текстів від одного до іншого камерно-вокального твору. Однак зворотній процес в музичній творчості спостерігається дуже рідко, що доводить подвійну схему «конвертації» поетичного тексту та, як наслідок, особливості музичної інтерпретації вокальних мініатюр – від поета, через композитора та виконавця до слухача (див. Приклад 2.3).

Ця схема дуже виразно підкреслює положення про певну первинність поетичного тексту по відношенню до вокального. Композитор виступає свого роду «підсилювачем» змісту вірша, його ретранслятором. Проте таким чином може відбуватися не завжди. Враховуючи стилістичні новації музики XX та XXI століть, можна з впевненістю сказати, що у деяких творах текст взагалі відсутній (наприклад, вокалізи) або майже «розчиняється» у музичному, стаючи або фонічною фарбою або незначним доповненням. У такому випадку схема набуває дещо інакшого вигляду (Приклад 2.4).

Приклад 2.3

Принцип взаємодії виконавця з текстами в процесі інтерпретації камерно-вокального твору. Варіант 1.



Приклад 2.4

Принцип взаємодії виконавця з текстами в процесі інтерпретації камерно-вокального твору. Варіант 2.

У таких творах музична складова виявляється більш значущою. Саме вона є в основі концепту камерно-вокального твору як цілісності і більш ясно фігурує у процесі створення музичної інтерпретації (наприклад: Секвенція III Л. Беріо).

Що стосується акторської гри у камерно-вокальному творчому акті, то вона може відбуватися, а може і ні. Це залежить від власної волі виконавця та його стильових уподобань. Проте звичайно до елементів акторської гри не можна не віднести жести, міміку, положення тіла, рухи, до яких вдається співак на сцені. І в такому випадку можна говорити про наявність декількох типів камерно-вокальних співаків. Позначимо їх умовно:

– *інтроверт* або співак, який фокусується на музичному творі, як на ідеальній структурі – увага до багатомірних характеристик музичного твору; розкриття підтексту та контексту; відсутність фіксації на ефектності; увага до найменших інтонацій, рухів, звукових коливань; дотримання стильової ідентичності; стриманість у фізичних рухах та жестах;

– *екстраверт* або співак, який фокусується на процесі виконання, як проявленні його стильової позиції – ймовірне достатньо вільне відношення до тексту, як «приводу» для реалізації реального твору; зовнішня ефектність; побудова узагальненої форми – масштабування; можливість стильового

відхилення під впливом власної манери виконання; орієнтація на діалог зі слухачем; фізична активність на сцені – широкі жести, рухлива міміка;

– *амбіверт* або співак, якому вдається гармонічно поєднувати ознаки екстраверта та інтроверта, створюючи цікаві інтерпретаційні версії музичних творів, в яких логічно поєднуються композиторська ідея та індивідуальність виконавського бачення – рівень акторської гри на сцені відповідає стилістиці та образним характеристикам твору.

У вокальному виконавстві прийнято виділяти дві стильові тенденції: **класичну та романтичну**. Класична тенденція стосується виконання класичних жанрів вокального мистецтва, позначених простотою та певним аскетизмом. Романтична тенденція пов'язується з інтелектуальним, філософським змістом класичних за формою творів. Відповідно й процес творчості виконавця насичується глибоким смислом. До цього списку можна додати такі манери співу як **імпресіоністська та експресивна**. Імпресіоністська, з одного боку, може описувати манеру виконання імпресіоністичної музики, з іншого – характеризувати особливий стиль виконання будь-яких творів – повітряний, розріджений, аскетичний. Аналогічною є експресивна манера, якою користуються виконавці під час інтерпретації експресивної музики або особливий стиль інтерпретації будь-яких творів, що позначається надмірною емоційністю та темпераментністю. Починаючи з XX століття, розвивається нова тенденція – драматичний, напружений стиль. Також треба позначити таку рису сучасного вокально-виконавської стилю як інтелектуалізм, філософічність. Звідси можливо виділення відповідної дихотомії виконавських стилів – **лірико-психологічна та драматична**.

Проте така систематизація не виглядає повною, адже не охоплює всі наявні тенденції, адже сьогодні стає популярним інший тип виконання – HIPP або історично інформована виконавська практика. Її суть полягає у наслідуванні традицій виконання тієї доби, до якої належить у нашому

випадку камерно-вокальний твір. Висунемо тезу про такі типи камерно-вокального виконавства як:

- стильова узгодженість (або відповідність)
- стильова неузгодженість (або розбіжність).

Під узгодженістю маємо на увазі відповідність твору стильовому контексту епохи, в якій він був написаний та жанровим умовам, для яких він створювався. Стильність виконання може залежати від наявності максимально точних інструкцій та знань з приводу написання або виконання твору в минулому.

Стильова неузгодженість обумовлена розбіжністю виконання та атрибутивних жанрово-стильових характеристик твору, що викликає явний естетичний дисбаланс у слухачів. Вона пов'язана із бажанням виконавця виділитися власним баченням композиції, проте це бачення може не відповідати вихідним параметрам музики. Певною стильовою неузгодженістю характеризуються окремі оперні арії та інші номери, які починають виконуватися на концертній сцені як самостійні мініатюри. В такому випадку відбувається жанрова мутація, але не менш значущою є й мутація стильова – адже характер виконання такої музики зі «зміненою» жанровою позицією повинен також коригуватися. Це може бути спресованість музичних подій або навпаки – зняття смислових шарів твору, винесення їх за дужки. Техніка співу також не може бути збереженою без відповідних уточнень. На зміну форсованому звуку потрібно створити камерний звук – більш тонкий та нюансований, а на зміну акторській грі – умовність жестів та рухів. Тут формується очевидно інакший тип виконання – середній між оперним та камерним. І саме такі мініатюри стають постійними номерами в рамках програм концертів в китайських мистецьких закладах.

Виходячи з цього, розуміння співаком жанрово-стильової складової твору виявляється дуже важливим. Ці Мінвей у своїй дисертації дуже справедливо вказує, що стильовий аналіз вокального твору взагалі повинен

розпочинатися з «вивчення семантики поетичного першоджерела і його подальшої композиторської інтерпретації» [135, с. 31]. Завдяки аналізу взаємодії жанрових та стильових механізмів співак формує власне розуміння твору, що буде виконуватись: «Звідси значимість теоретичного моделювання практичних засад діяльності вокаліста за допомогою переключення психолого-фізіологічних процесів звуковидобування в площину авторефлексії і практичної аналітики (редукції механізмів художньої свідомості)» [135, с. 31].

До цих критеріїв хотілося б додати ще один – загальний звуковий профіль композиції як даності, що відбулася. Мова йде про оцінювання звукозаписів різних виконань творів **методами комп'ютерного забезпечення** та порівняння їхнього фонологічного профілю. Такий підхід допомагає не тільки наглядно продемонструвати особливості побудови співаком архітектоніки вокальної мініатюри, а й визначити особливості синтаксису та фразування, а також інших тембро-фонічних параметрів. Цей метод дозволяє працювати одночасно з низкою цифрових файлів та знаходити потрібні фрагменти, точно встановити метроритмічні параметри фрагмента або всього твору, виявити час звучання важливого сектору музичного фрагменту, а графічне оформлення стає зрозумілим та яскравим підтвердженням отриманих даних. Такий метод комп'ютерного аналізу у XXI столітті завдяки своїй точності та легкості виконання набирає популярності, хоча його основи були закладені ще Є. Назайкінським та О. Сахалтуєвою [107] в 1970-х роках. Проте, звичайно, він не може замінити традиційних методів аналізу інтерпретацій. Сьогодні для комп'ютерного аналізу інтерпретаційних версій виконання можна застосовувати різноманітні типи редакторів – Cool Edit, Wave lab, Sound Forge та інші аналоги.

Про методи комп'ютерного аналізу виконавського тексту у своїй дисертації «Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)» вказує також К. Тимофєєва [122]. Звичайно, що

авторка вивчає це питання в контексті фортепіанної творчості, проте висновки з легкістю можуть бути екстрапольовані на область камерно-вокального виконавства. Дослідниця не просто розкриває можливості комп'ютерних технологій в питанні визначення специфіки виконавства на фортепіано, але й доводить його позитивні сторони, а саме: уточнення та аргументація результатів інтонаційно-драматургічного та слухового аналізів; об'єктивність та точність у зв'язку з кількісними показниками та документальна фіксація звучання у вигляді графіків, діаграм, спектрограм тощо. Саме тому в нашій роботі ми також бачимо доцільним використання елементів комп'ютерного програмного забезпечення при компаративному аналізі камерно-вокальної музики у виконанні китайських та європейських співаків.

Взагалі, ідеї К. Тимофєєвої уявляються продуктивними для нашої роботи. По-перше, авторка розкриває проблеми порівняльного аналізу як методу інтерпретології в структурі моделювання виконавсько-творчого процесу; по-друге, центральний предмет порівняльного аналізу сформульовано як *виконавська драматургія,* по-третє, розроблено методику порівняльного аналізу саме виконавської драматургії.

Дослідниця вказує три критерії для порівняння та аналізу інтерпретаторських версій камерно-вокальних творів: адекватність розуміння (або стильова відповідність); творче переосмислення та типологічні риси виконавського стилю у зв'язку з приналежністю виконавця до певної школи [122].

Щодо виконавської драматургії зазначається наступне. Вона залежить від: виконавського мислення (ідея В. Москаленка), яке впливає на цілісність бачення твору; психофізіології виконавця (емоціональний фактор), що впливає на темпо-ритм виконавської форми та просторово-часову організацію; приналежності до певної виконавської школи.

Аналіз виконавської драматургії К. Тімофєєва пропонує розділяти на чотири стадії: реконструкція руху думки виконавця, осмислення інтонаційно-

драматургічної структури композиторського тексту; відтворення музичної драматургії через творчу особистість інтерпретатора та аналіз виконавської драматургії, як свідоцтва виконавського стилю. Незважаючи на очевидну достатність такого підходу, на наш погляд аналіз інтонаційно-драматургічної структури нотного тексту повинен передувати будь-яким подальшим пунктам, адже саме він є «пре-композиційною ідеєю» для будь-якого музиканта.

Продовжуючи думки К. Тімофєєвої, Чжоу Чживей [143] у своїй статті зазначає «вбудованість» порівняльного аналізу до практики сольного вокального виконавства та виявляє три етапи – знайомство з композиторським першоджерелом мовою оригіналу (!!!); аналіз вже існуючих виконавських версій та, нарешті, «вироблення індивідуального підходу до інтерпретації музичного твору, зумовленого особливостями особистості виконавця (темброво-інтонаційною гамою)» [143, с. 286]. Симптоматично, що ці етапи корелюються з висунутою Н. Корихаловою думкою про три форми існування музичного твору – потенційну, віртуальну та актуальну [66, с.148]. Але наскільки є продуктивним другий етап – знайомство та порівняння підходів інших виконавців до твору тобто аналіз віртуальної версії твору? Зазначимо, що це може стати у певному відношенні перепоною до творчого інсайту та перетворити виконання у компілятивну стилізацію. Мова не йде про те, що не потрібно знайомитися з досвідом минулого, проте очевидно повинен відбуватися свідомий відбір «еталонних версій», які стануть основою власного творчого рішення.

Розвиваючи ідеї попередників, Чжоу Чживей [143] пропонує низку методів інтерпретаційного аналізу, які, на нашу думку, є актуальними та повинні обов’язково враховуватися як виконавцями, так і музикознавцями. Погоджуючись з порядком та значенням систематизації Чжоу Чживей, наведемо стисло алгоритм інтерпретаційного аналізу камерно-вокального твору:

1) стильовий (визначення історичної доби, національної культури, шкіл виконавства);

2) жанровий (основа підбору засобів виразності та побудови виконавської форми);

3) функціональний (аналіз нотного тексту – особливостей гармонії, мелодії, фактури, фразування, інтонаційних моментів, кульмінації тощо);

4) типологічний (вивчення особливостей стилю співака/ків – класичний/романтичний; імпресіоністська/експресивна манера; академічна/естрадна манера; лірико-психологічний/драматичний стиль);

5) порівняльний (співвідношення композиторського тексту і виконавських трактувань в аспекті стильової відповідності або невідповідності) [143].

Доповнимо цей список додатковими позиціями, які дозволяють більш чітко визначити особливості інтерпретаторських версій камерно-вокальної музики, особливо в розрізі компаративного аналізу як інструменту виявлення кроскультурних взаємодій. Їхня послідовність може варіюватися, проте треба враховувати первинність музикознавчого аналізу по відношенню до виконавського:

- аналіз поетично-текстового компоненту (структурний та фонологічний), що дозволяє виявити особливості інтонаційного складу поетичного тексту та музики;
- аналіз редакторських версій (особливо в зоні практики HIPP), що допомагає виявити ступінь творчої ініціативи виконавця по відношенню до уртексту;
- аналіз візуальної складової – ступінь взаємодії учасників ансамблю, особливостей поведінки співака, його жестів та міміки;
- аналіз режисерської складової (якщо є відеоряд), його відповідності до образів та характеру пісні;
- аналіз умов виконання – студійний запис, живе виконання, концертний запис;

- аналіз технологічної сторони виконавської версії – монтажу, очищення від сторонніх звуків тощо;
- аналіз наявних музикознавчих версій (якщо є), що дозволяє порівняти погляди різних музикознавців на конкретний твір (особливо корисним є порівняння українських та закордонних досліджень, методологія яких інколи дуже відрізняється).

Звичайно, таке досконале вивчення камерно-вокального твору не завжди є відповідним її мініатюрним масштабам, проте дозволяє більш точно та неупереджено поглянути на інтерпретаційні версії та визначити траєкторію стилістично більш адекватного виконання.

Висновки до другого розділу

Отже, значну частину камерно-вокального репертуару китайських виконавців становлять твори європейської камерно-вокальної лірики – пісні та романси в їхньому жанровому різноманітті композиторів Східної та Західної Європи. Визначаючи особливості феноменологічного статусу європейської камерно-вокальної лірики, ми дійшли до висновків, що її коріння лежить у французькій музиці епохи Відродження. Поступово ця форма музикування розвинулася у вигляді італійських мадригалів, баллат, іспанських вілансіко і романсів, англійських керолів та німецьких барів. У XVI столітті відбувається кристалізація жанрового інваріанту камерно-вокальної музики. Специфіка барокової камерно-вокальної музики позначається у кількісній та тембровій нестабільності виконавських складів та представляє широке поле для виконавських інтерпретацій. В класичну добу камерно-вокальна лірика відійшла на другий план, хоча саме у творчості класиків був закладений особливий тип камерно-вокального стилю та визначилася важливість композитора у парі «композитор-виконавець». У XIX столітті відзначається жанрова типізація основних видів камерно-вокальної музики та остаточне укріплення типових композиційних структур. Камерно-вокальні XIX та початку XX століття відображають взаємовпливи

музики та літератури, що проявляється у чутливості композиторів до загального характеру тексту та окремих слів. Камерно-вокальна музика XX–XXI століть характеризується використанням максимальної кількості ресурсів музичного мистецтва задля втілення цікавих ідей та явищ з певним зміщенням акценту на виконавську складову.

Розвиток камерно-вокальної гілки творчості в Китаї йшов довго паралельним до європейської музики шляхом, майже не перехрещуючись з нею. Лише у XIX столітті у Китаї з'являється жанр художньої пісні, подібної до німецьких lied. Адаптація європейських жанрових канонів китайськими композиторами стимулювала інтерес китайських виконавців до європейської манери співу та активізувала увагу слухацької аудиторії, готової для сприйняття нового типу музики.

Як результат, сьогодні китайські співаки мають дуже широке репертуарне коло та виконують камерно-вокальну музику різних композиторів Європи різних хронологічних етапів. Найбільш популярними є композиції композиторів-романтиків (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Й. Брамс). Можливо це пояснюється найменшою необхідністю виконавської ініціативи та зрозумілими композиційними та мовними параметрами. Відзначається поява інтересу до творчості композиторів XX – XXI століття та музики докласичної епохи, що обумовлено іноземними впливами та потребує від виконавців значно більших творчих зусиль. Виконання творів мовою оригіналу характеризуються певним викривленням фонічної складової творів, а переклади здебільшого дестабілізують смислову відповідність слова та музики, хоча й сприяють встановленню нових відносин між текстом і музикою в китайській практиці.

Щодо інтерпретації камерно-вокальної музики як специфічного явища, то цей процес в цілому вбудовується в загальне питання музичної інтерпретації, проте виявляє низку особливостей, пов'язаних з прочитанням окрім музичного ще й поетичного тексту як важливої складової загального цілого.

РОЗДІЛ 3
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КИТАЙСЬКИМИ СПІВАКАМИ

Поточний розділ роботи присвячено вивченню китайських виконавських версій камерно-вокальної музики різних стильових періодів. Аналітика творів та їх інтерпретацій здійснена за допомогою раніше окреслених методів, серед яких: жанрово-стильовий, функціональний, поетично-текстовий, типологічний та порівняльний. У кожному з підрозділів «випробуються» відмінні способи аналізу, зокрема задля виявлення серед них найефективнішого. Але неодмінно аналіз передбачає знайомство з оригінальним композиторським текстом та його співвідношення з поетичним текстом, формування власного уявлення про твір та вивчення наявних виконавських версій.

Виконавські параметри аналітичних спостережень сформовано на основі концепції Чжоу Чживей та К. Тищенко [144], доповненої та розширеної автором роботи. Серед них:

1) артикуляція, спосіб звукоутворення, атака звуку, тембр та динаміка;
2) інтонаційний тонус, осмислення мелодичної лінії, особливості побудови мотивів;
3) фразування, способи об’єднання відокремлених побудов у ціле;
4) виявлення акцентованих структур (окремі слова, фрази, теми);
5) темпо-ритмічні особливості;
6) динамічний баланс, виявлення кульмінацій;
7) особливості дихання;
8) цілісне сприйняття композиційних та драматургічних аспектів твору;
9) фонічний профіль мініатюри;
10) виявлення акторської складової.

3.1 Стильові характеристики виконання творів докласичного періоду

Інтерпретація музики докласичного періоду пов’язана з трьома найголовнішими тенденціями – відродження історико-стильової відповідності музичного твору, виконання твору з позицій класико-романтичних традицій та виокремлення музичного тексту, як свого роду інформаційного приводу для подальшої виконавської творчості (вільна інтерпретація). Перша тенденція пов’язана із традиціями історично інформованого виконавства та являє собою, перш за все, глибоку пошукову та аналітичну роботу, метою якої є відтворення звучання минулої доби. Водночас дві інші тенденції демонструють мікстовість, вільне та вибіркове обрання манер та підходів до виконання старовинної музики, що є вельми характерним для сучасного постмодерного мислення та сприйняття світової музичної культури.

Яка з названих тенденцій є більш правдивою та переконливою, сказати складно, адже однією з функцій музичного мистецтва є постійна самоактуалізація в нових умовах. Проте безумовно HIPP є дуже цікавою та необхідною компонентою сучасного вокального виконавства, в рамках якого враховуються: характеристики голосу, інструментарій, особливості виконання мелодичної орнаментики (маркована або руладна), відношення до поетичного тексту – емоційно-забарвлених інтонацій, способи імпровізації, динаміка (терасоподібна, ритмічна, ефект відлуння, гнучка) тощо. Звичайно в музиці докласичної доби є свої особливості, адекватне дотримання яких робить виконавський текст стилістично вірним.

Сьогодні прийомами старовинного співу потрібно оволодівати окремо. На це вказує О. Круглова у своїй дисертації [71]. Наприклад, вібрато в музиці Відродження не мало такої значущості, як у Бароко. Проте і у барокову добу вібрато було більш «скромним», ніж в музиці наступних стильових періодів, жорстко контрольованим волею виконавця. Окрему нішу займають

відносини соліста та акомпаніаторів – струнних та духових, або навіть органа (особливо якщо мова йде про барокові твори). Проблему становить також вибір правильного темпу, адекватного *rubato* тощо. Водночас, як зазначає О. Круглова, історичне виконавство є не просто копіюванням манери старовинних майстрів, а усвідомлене користування цими засобами на основі знання та досвіду, адже з часів докласичної доби багато чого змінилося – тембри інструментів, технічна та виконавська сторони співу, акустичні умови концертних просторів. Це відповідним чином ускладнює можливості відтворення старовинних композицій як з боку матеріальної складової, так і з боку кількості докладених зусиль у порівнянні із музикою класико-романтичного періоду.

Звернемося до виконавських версій низки докласичних камерно-вокальних творів китайськими співаками.

Мей Лі «Flow, my tears» («Лийтеся, мої сльози», 1600 рік). Ця пісня або арія для лютні та голосу написана видатним лютністом і композитором доби Відродження – Джоном Даулендом. Відомо, що спочатку цей твір з'явився у формі інструментальної композиції «Lachrimae pavane» (1596), яка вважається знаковою у творчості композитора [12], а у 1600 році з'явилася версія для двох голосів та лютні. Ентоні Боден називає пісню «Flow, my tears» «ймовірно, найвідомішою англійською піснею початку XVII століття» [156].

Лютневі арії як окремі сольні композиції вперше з'явилися в Англії наприкінці XVI століття. Вони виконувалися при королівському дворі і користувалися значною популярністю аж до середини XVII століття. Отже ми бачимо, що вони цілковито відповідають статусу камерно-вокальної музики. Припускають, що англійські арії базуються на італійській монодії та французькому *air de cour*[13]. Арії вважаються більш інтимним жанром (на

[12] Композитор часто підписувався «Jo: dolandi de Lachrimae».
[13] Air de cour – це світська вокальна музика у Франції в період пізнього Відродження та раннього бароко (приблизно з 1570 до 1650 року). З 1610 до 1635 вона набула особливого розквіту при королівському дворі під час правління Людовика XIII.

відміну від мадригалу), що мають серйозний літературний текст. Музика в цілому відображає загальний настрій. Лютневі акомпанементи завжди підпорядковані вокальній мелодії, хоча й мають певну ритміко-мелодичну самостійність. Пісні зазвичай публікувалися в книгах, а не в збірниках, де голос та акомпанемент записані один під одним, що дозволяло співакам акомпанувати собі під час співу.

Англійські арії – це зазвичай тричастинні сольні пісні у лютневому супроводі. Популярністю жанр завдячує саме Джону Дауленду та його Другій книзі пісень чи арій (Second book of songs or Aries), присвяченій Люсі, графині Бедфорд. У збірку окрім «Flow, my tears» увійшли такі відомі арії як: «Come again», «I saw my Lady weepe», «In darkness let me dwell».

Арія «Flow, my tears» написана староанглійською мовою. Наведемо текст з перекладом:

Flow my teares fall from your springs, Exilde for euer: Let mee morne Where nights black bird hir sad infamy sings, There let mee liue forlorne. Downe vaine lights shine you no more, No nights are dark enough for those That in dispaire their last fortuns deplore, Light doth but shame disclose. Neuer may my woes be relieued, Since pittie is fled, And teares, and sighes, and grones my wearie dayes, my wearie dayes, Of all ioyes haue depriued. Frō the highest spire of contentment, My fortune is throwne, And feare, and griefe, and paine for my deserts, for my deserts, Are my hopes since hope is gone. Harke you shadowes that in darcknesse dwell,	Лийтеся, сльози мої, спадайте з ваших джерел! Вигнаний назавжди, дайте мені оплакати Де чорна пташка вночі співає свої ганебні пісні, Там дайте мені жити сумно. Геть марні вогні, більше не світіть! Жодна ніч не є достатньо темною для тих, хто в розпачі оплакує свою минулу вдачу. Світло дає, а сором викриває. Ніколи мої біди не будуть полегшені, З жалю втік; І сльози, і зітхання, і стогони мої втомлені дні, мої втомлені дні Усіх радощів позбавлені. З найвищого піку задоволення Моя доля кинута; І страх, і горе, і біль з по заслугам Це мої сподівання, оскільки надії немає. Слухайте, ви, тіні, що живете в темряві, Навчіть зневажати світло,

Learne to contemne light, Happie, happie they that in hell Feele not the worlds despite.	Щасливі, щасливі вони, адже у пеклі Не відчувають злобу світу[14].

У тексті (автор якого є невідомим) йдеться про тугу та страждання в наслідок розчарування від життя. Існують версії, що текст пісні написаний самим композитором. Треба зазначити, що меланхолійний настрій вважається характерним для Єлизаветинської епохи. Меланхолія вважалася частиною людської природи так само і таке тлумачення характеризувало стан людини як *трагічний* за своєю суттю.

Пітер Холман у своїй монографії, присвяченій творчості Д. Дауленда, називає меланхолію хворобою пізньої єлизаветинської доби. Причиною цього були соціальні зміни, політична невизначеність, релігійні та інтелектуальні виклики, розчарування, нездужання тощо. Хоча також історики та культурологи стверджують, що Англія досягла однієї з вершин розвитку своєї культури саме у Єлизаветинський період. Меланхолійний настрій був далеко не звичайним, а привабливим для багатьох, які були готові протистояти уявній темряві епохи.

В епоху пізнього Відродження існували різні види меланхолії. Ентоні Рулі [201] пов’язує творчість Дауленда з герметизмом[15]. Згідно цього вчення вважалося, що музика та планети є візуальними та слуховими представленнями апріорного виміру, який існує до форми. Кожна планета і кожен інтервал мають вплив на темперамент людей. Зокрема акцендент Сатурна буде спонукати до меланхолії. З іншого боку меланхолійність могла бути не більше ніж мистецькою вигадкою композитора Дауленда, адже в єлизаветинську добу автори, як правило, вибирали тексти, які виражають прості емоції, тому що їх цікавила передача не ідей, а почуттів.

Сумний характер поетичного слова «Flow, my tears» підкреслюється відповідними інтонаційними комплексами. Як і в інших лютневих піснях

[14] Переклад – мій, Ч.Л.
[15] Герметизм – це відгалуження неоплатонізму. Синкретичне вчення, в якому сполучалися ідеї грецької та єгипетської культур, а також релігіємістичне вчення Гермеса.

Д. Дауленда, музична форма та стиль обумовлені приналежністю до жанру павани. Музика написана у дводольному метрі та складається з трьох розділів (точніше – колін, адже в основі лежить танцювальний жанр), кожний з яких повторюється. Тональне співвідношення: мінор – паралельний мажор та мінор. Роз'єднуючу функцію виконує контраст. Це – нерефренний багатострофний твір, форма якого аналогічна французьким «лє». В його основі – наскрізний принцип зціплення різноманітних за віршованою структурою і мелодикою строф та принцип періодичної музичної повторності кожної зі строф (окрім третьої музичної строфи) (Таблиця 3.1):

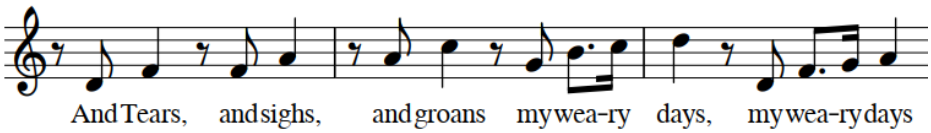
Таблиця 3.1

Строфи поетичного тексту	AB	CD	EE
Музичні рядки	AA`	BB`	CC

Мелодична структура першої строфи AA` – 8+8 тактів із закритим кадансом та пікардійською терцією. Лад першої строфи доречно назвати еолійським. Особливістю цього розділу є варіювання музичного тексту при повторенні віршованої строфи (мелодичне та ритмічне), що дає можливості для виконавської імпровізації. Повторюється і римо-складова структура строфи, навіть при зміні поетичного тексту. Наступні дві строфи (8+8) мають власну мелодику та лад. Композитор використав перемінний лад (іонійський-еолійський з відкритим кадансом). Римо-складова структура строфи повністю співпадає при другому повторенні тексту (Приклад 3.1):

Приклад 3.1

«Flow my tears», тт. 12-14.



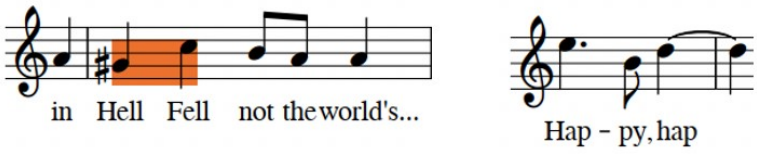
Як бачимо, підкреслюються окремі слова. При першому проведенні – «сльози», «зітхання», «стогони», а при другому – «страх», «горе», «біль». Таке неймовірне співпадіння (як смислове, так і складове) підтверджує думку

дослідників про авторство тексту Д. Дауленда. Нарешті п’ята та шоста строфи – це новий етап розвитку образу. Вони також складають 16 тактів (8+8). По-перше, тут використовується повторення тексту та музики, чого не було раніше. Простір для імпровізації становить динамічна та мелодична сторони тексту (можливості мелодичного варіювання). Починається цей розділ з акорду домінанти, яка є домінуючим співзвуччям в рамках останніх восьми тактів. Можна навіть уявити, що це іонійський *мі*, проте характер гармонічних подій та завершення в *ля мінорі* з пікардійською терцією дає можливість стверджувати, що велике значення домінанти тут обумовлено кульмінаційним положенням строф. Мі мажорні акорди неначе становлять предикт – накопичення енергії перед кульмінаційною фразою – «happy, happy».

У пісні відзначається використання риторичних фігур. Так, починається мелодія з так званого «мотиву падаючої сльози» (хід вниз від *ля* до *фа* на словах «flow my tears»). Музикознавці вважають, що цей хід міг бути запозичений з мотету Орландо ді Лассо чи мадригалу Лукі Маренціо, хоча і в цілому цей тип мотиву був поширеним в музиці Єлизаветинської епохи для позначення горя. Також виділяються окремі слова. Наприклад, в останніх строфах виділяється слово «пекло», на яке припадає висхідний інтервал зменшеної кварти, а на слові «щастя» досягається мелодична вершина (Приклад 3.2):

Приклад 3.2

«Flow my tears», тт. 23–24



Ця пісня під назвою «Lachrimae» існує у багатьох інструментальних версіях і це не дивно, адже сам Дауленд додав текст вже після написання

музики. За словами музикознавця П. Холмана [180], ця п'єса існує приблизно в сотні європейських рукописах і друкованих нотах[16].

Переходячи до виконавських ремарок та аналізу виконання пісні Мей Лі, треба сказати, що традиційно для музики Ренесансу нотний запис пісні «Flow, my tears» є абстрактним позначенням і не передбачає певної стандартної версії твору. П. Холман зазначає, що ймовірно Дауленд, як і його сучасники нібито грали свої версії твору напівімпровізовано, а популярність теми обумовлена її мелодичним багатством. Цей факт відкриває величезну кількість можливостей для виконавців, які користуються нагодою творчого переосмислення ренесансної пісні.

В самій лютневій табулатурі немає позначення на тип голосу, який повинен виконувати цю пісню. Виконавець міг співати мелодію та грати собі акомпанемент або виконувати пісню в парі з виконавцем на лютні. Це пояснює наявність безлічі варіантів темброва інтерпретації пісні, яка в цілому вважається найпопулярнішою піснею Дауленда. Наведемо відомі версії пісні.

Сопрано:

– Валерія Мінако (Valeria Mignaco) та Альфонсо Марін (Alfonso Marin), лютня (Бельгія), 2010;

– Феб Євтовік Росквіст (Phoebe Jevtovic Rosquist) та Девід Тейлор (David Tayler), лютня (США), 2014;

– Паула Бар Гіз (Paula Bar Giese) та Ганс Мейєр (Hans Meijer), лютня, Нідерланди, 2015;

– Юн Мін Кім, Італія/Мілан, 2020.

Баритон:

[16] Інструментальні версії пісні включають «Lachrimae» для лютні, «Galliard to Lachrimae» для лютні та «Lachrimae antiquae» (1604) для консорту самого Дауленда. Тема пісні фігурує у «Lachrimae Pauin» для шести інструментів Томаса Морлі (Лондон, 1599). Також тема була використана Яном Свілінком, Томасом Томкінсом і Тобіасом Х'юмом. У XX столітті американський композитор і диригент В. Бонд написала (Варіації на тему «Тікуть мої сльози»), Б. Бріттен цитує початок «Flow, my tears» у своїй Lachrymae для альта. У 2006 році британська група електронної музики Banco de Gaia випустила вокодовану версію під назвою «Flow my Dreams, the Android Wept» [12].

– Рьян де Рік (Ryan de Ryke) та Брандон Акер (Brandon Acker), лютня, США, 2014;

Бас:

– Лауріц Якоб Томсен (Lauritz Jakob Thomsen) та Фредерік Бок (Fredrik Bock), лютня (Копенгаген, Данія), 2021;

Контртенор:

– Майкл Ченс (Michael Chance) та Поль Бейєр (Paul Beier), лютня (Сієна, Бельгія), 2016;

– Ієстин Девіс (Iestyn Davies) та Томас Дунфорд (Thomas Dunford), теорбо, (Велика Британія), 2013, 2020.

– Філіп Жарусскі (Philippe Jaroussky) та Тібальд Гарсія (Thibaut Garcia), гітара; Франція, 2019.

– Андреас Шоль (Andreas Scholl) та Андреас Мартін (Andreas Martin), лютня, Німеччина, 2006.

– Джеймс Боумен (James Bowman) та ансамбль Theatre of Early Music, Велика Британія, 2005.

– Альфред Деллер (Alfred Deller) та Десмонд Дюпре (Desmond Dupré). Лютня, Велика Британія, 1969.

Також існує інтерпретація Стінга (2018) цієї пісні під лютневий супровід Едіна Карамазова. Це виконання не можна назвати еталонним, хоча в певному сенсі відчувається намагання наблизитись до архаїчного звучання, оскільки відомий музикант для запису пісень Д. Дауленда спеціально брав уроки старовинної манери співу. Скоріше – це цікавий досвід, проте він розширює поняття про побутове музикування та дозволяє провести недвозначні паралелі між музикою XVI століття та сучасним *софт-роком*, до якого безпосередньо відносять творчість музиканта.

Порівнювати всі ці версії виявляється дуже складно, адже кожен з виконавців виявляє власний погляд на старовинну композицію. Хоча еталонним виконанням на сьогодні можна вважати спів Філіпа Жарусскі, який став одним з найвидатніших контртенорів сучасності, матеріалом для

порівняльного аналізу в рамках цієї роботи обрано інші версії – інтерпретацію Мейлі Лі[17], Андреаса Шолля[18] (кумира Мейлі Лі) та англомовного співака – Джеймса Боумена[19] (кумира Андреаса Шолля).

Для розуміння схожих та відмінних рис обраних інтерпретацій коротко окреслимо стильову панораму творчості кожного з європейських виконавців.

Джеймс Томас Боумен (народився 1941 року, Англія) – відомий англійський контртенор. Його творчість охоплює оперу, ораторію, сучасну музику та сольні концерти. Боумен здобув освіту в одній з найстаріших шкіл світу – Королівській школі в місті Елі (Ely), де почав співати як хлопчик-хорист у соборі, а потім став головним хористом. Після ломки голосу він став басом, але приблизно у 1959 році дав свій перший публічний виступ як контртенор. Пізніше він вступив до Нового коледжу в Оксфорді як викладач органної музики та був учасником хорів Нового коледжу та Церкви Крайст. У 1967 році, ще будучи студентом, він пройшов прослуховування в Англійську оперну групу Бенджаміна Бріттена, де виконував багато ролей. Проте невдовзі Боумен пішов з оперної сцени, щоб зосередитися на концертній роботі після виступів у більшості великих оперних театрів світу, включаючи сцени Мілана, Амстердама, Парижа, Сіднея, Відня, Страсбурга, Санта-Фе, Далласа і Сан-Франциско. Після знайомства з Девідом Манроу Боумен був запрошений приєднатися до Лондонського Консорту старовинної музики (Early Music Consort), з яким він зробив багато записів та виступів. У сольних концертах він часто працював з лютністкою Дороті Лінелл і піаністом Ендрю Плантом.

Андреас Шолль (народився у 1967 році, Німеччина) – один з провідних контртенорів світу, починав музичну освіту в дитячому хорі хлопчиків Kiedricher Chorbuben. Пізніше він навчався у швейцарській Schola Cantorum Basiliensis – унікальному вищому навчальному закладі, де

[17] https://www.youtube.com/watch?v=ZwfQUZ5HtSs&ab_channel=MeiliLi
[18] https://www.youtube.com/watch?v=f7vLOjzG4no&ab_channel=lasultanica
[19] https://www.youtube.com/watch?v=5pIg-2TG21Q&ab_channel=JamesBowman-Topic

вивчають середньовічну, ренесансну та барокову музику. Туди його прийняли навіть без базового ступеня освіти. Кумиром співака ще за років навчання став Джеймс Боумен, що залишило слід на його стилі співу. Вчителем Андреаса Шолля був Річард Левітт, пізніше – Рене Джейкобс. Скрипалька К'яра Банчіні та сопрано Емма Кіркбі мали також великий вплив, оскільки Шолль почав спеціалізуватися на музиці бароко. Шолль додатково навчався у сопрано Евелін Табб і лютніста Ентоні Рулі. Після отримання диплому зі старовинної музики[20] Андреас Шолль здобув нагороди Ради Європи та Фонду Клода Ніколя Леду, а також нагороди Швейцарської асоціації Migros і Фонду Ернста Генера. Сьогодні Андрес Шолль є професором Університету Моцартеум в Зальцбурзі. Співак випустив низку надзвичайних сольних записів з компанією «Decca»: останнім з них є «Wanderer» – диск німецьких пісень у партнерстві з піаністкою Тамар Гальперін, «Музичний бенкет» – пісні Роберта Дауленда з лютнею; «Arcadia» – збірка рідкісних і неопублікованих кантат композиторів із Аркадійського кола Риму.

Одразу зазначимо, що тембр Мейлі Лі дещо відрізняється від інших контртенорів. Він більш округлений та об'ємний, завдяки чому звучання в цілому набуває дещо відстороненого, меланхолічного відтінку. Записи німецького та англійського контртенорів – студійні але без відео. Тільки версія Мейлі Лі записана в англіканській церкві Святого Томаса Бекета у Гамбурзі у 2020 році на Schoeps MK21(CMC 6U)/Sonosax SX-M2D2. Режисером також виступає сам співак. Дуже доречно відео супроводжує текст – англійською та китайською, що свідчить про орієнтацію на китайську аудиторію та спробу переосмислити текст іншою мовою (хоча це вкрай складно, враховуючи староанглійський оригінал). Відеоряд, який пропонує Мейлі Лі, також допомагає оцінити акторську складову співака, чого не можна сказати про інших двох.

[20] Його зовнішнім екзаменатором був Джеймс Боумен.

За часом всі версії приблизно однакові: 3.59 – Мейлі Лі, 4.00 – А. Шолль, та 3.42 – Дж. Боумен. Хоча за темпом все ж виконання дещо різні: у Шолля та Боумена – приблизно 90 ударів за хвилину, а у Мейлі – на початку – 87, але він наздоганяє їх в середині твору. Взагалі Мейлі веде себе більш розкуто у темпо-ритмічному відношенні, дозволяючи суттєві відхилення від темпу – розширення та скорочення тривалостей. До речі, тривалість іншої версії пісні у виконанні британського контртенора Альфреда Деллера (1969) становить 5 хв. 32 с. та звучить більш повільно та вільно.

За висотою: Мейлі співає у *ля-бемоль мінорі,* а Шолль та Боумен – у *фа-дієз мінорі*. Майже цілий тон дозволяє звучати версії Мейлі більш драматично та напружено, ніж у його старших колег.

Усі три версії відзначаються стильовою узгодженістю як за рахунок використання інструментів, так і за характером співу. Проте можна відстежити деякі відмінності в технічному плані.

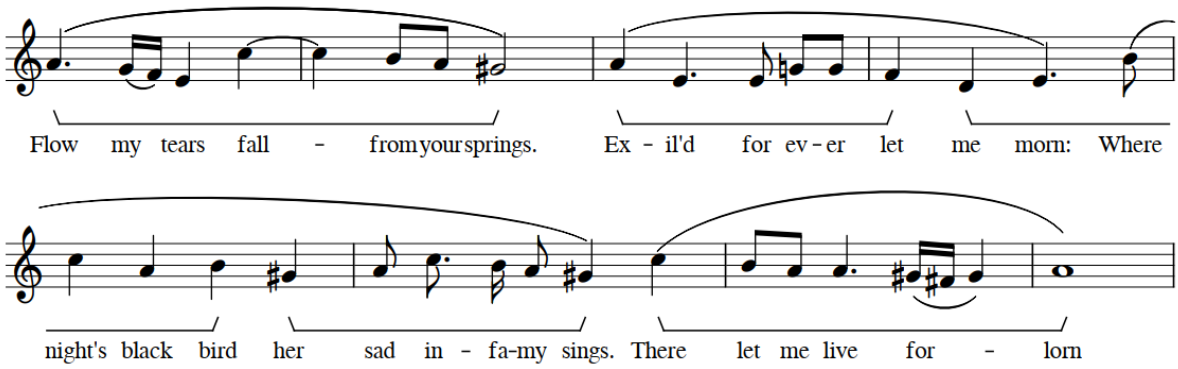
Артикуляція більш активна у Мейлі Лі. На другому місці – Шолль і на третьому – англієць Боумен. І це цікаво, адже носій мови, виявляється ніби не «зосереджується» на вимовлянні окремих слів, немов згладжуючи переходи між ними. Це проявляється навіть у найпершій фразі – «flow my tears from your springs». Слово «springs» звучить дуже рівно у фонічному плані, а у Мейлі особливо виділяється звукосполучення «spr». До того ж співак намагається зробити відчутними всі закінчення на відміну від виконання Боумена.

Щодо «чистоти» звуку, то виконання Боумена та Шоля здаються більш якісними. Ймовірно на це впливає досвід співаків, адже Боумену на момент виконання було 64 роки, Шоллю – 39, а Мейлі Лі – 31. Співаків розділяють і різні темброві параметри їхніх голосів – матовий та округлий у Мейлі Лі, більш дзвінкий та ясний у Боумена та чистий і прозорий у Шолля. Як відомо контртенори втрачають якості свого голосу після п’ятидесяти років, чого не можна сказати про виконання Боумена, голос якого і в 64 роки звучить

надзвичайно яскраво та витончено. У Мейлі Лі попри всі переваги виконання відчувається явний брак технічних якостей голосу. Він місцями просто невірно інтонує звук (наприклад, на слові «despite»). Більш того, на високих нотах звуки звучать занадто округло та пусто, ніби втрачаючи важливі темброві якості. Динамічно більш стриманим виявляється Боумен. Проте в нього більш рельєфне нюансування всередині кожного складу – наростання та спад гучності.

Стосовно фразування є певні спостереження. Шолль слідом за Боуменом зв'язує та розриває диханням фрази. Цього не можна сказати про Мейлі. Зобразимо схематично (Приклад 3.3):

Приклад 3.3. Схема дихання виконавців[21]



При кожному музичному повторенні (друга, четверта та шоста строфи тексту) на відміну від інших виконавців Мейлі Лі використовує ритмо-мелодичне варіювання, вводячи допоміжні ноти, групетто або трелі. Потрібно нагадати, що принципи виконання музики цього періоду дозволяють варіювання мелодії і виконавець не порушує правил мелізматичного співу. Англійські прикраси початку XVII століття за словами Марти Еліот поділялися на дві основні категорії – дрібні витончені прикраси («small graces») та більш складні типи («more elaborate divisions») [175, с.35]. Існували навіть спеціальні таблиці, в яких надавались можливі розшифровки

[21] Кругла скобка – дихання Мейлі Лі, квадратна – Шоля та Боумена.

подібних орнаментів, знайомство з якими є дуже корисним для практикуючого вокаліста.

Композиційно всім трьом співакам вдається побудувати цілісне виконання з кульмінацією в третьому розділі на словах «happy, happy they in hell». У Боумана кульмінація звучить більш активно, ніж у інших виконавців. Ймовірно, що таке враження складається в результаті того, що п'яту строфу він починає більш тихо, неначе здалеку.

Для більш точного порівняння всіх трьох версій звернемось до програмних ресурсів. Ми використали найпростішу комп'ютерну програму SoundCut [22], яка дозволяє представити осцилограми звучання пісні кожного з виконавців. Осцилограма – крива, яка відображає параметри певного коливального процесу і допомагає виявити кульмінації, співставити з іншим музичним матеріалом, визначити параметри інтенсивності звучання тощо. Представимо осцилограми всіх трьох виконань (Приклад 3.4):

Приклад 3.4

Мейлі Лі:

Боумен:

Шоль:

Навіть без зайвих коментарів видно, що виконання Мейлі значно відрізняється від двох інших інтерпретацій своєю звуковою насиченістю. На це, звичайно, впливає й власне якість запису, проте показовим є вибір динамічних показників й розподіл кульмінаційних моментів в тексті. У Мейлі бачимо відносну напруженість, яка зберігається протягом всього

[22] https://ru.soundcut.info/skleyka-trekov.html

твору. У версії Шолля навпаки констатується відносна рівність динаміки, проте більша ніж у Боумена насиченість звучання. У Боумена бачимо більш чіткі кульмінаційні «піки» та ясніші затихання.

Виконання Мейлі Лі виділяється у третій та четвертій строфі. На графіку ми бачимо значно градуйовану лінію відносно інших інтерпретацій. Це відбувається внаслідок акцентування слів та окремих складів. Звідси – більша драматичність та напруженість звучання.

Цікаво на цих графіках позначаються й кульмінаційні зони. Очевидно, що у Мейлі Лі – це п'ята строфа на словах «happy, happy». Повторення слів, яке припадає на шосту текстову строфу динамічно є менш вираженим та відзначено прогресуючим затиханням звуку. Аналогічну картину бачимо й у Шолля, проте з меншою диференціацією окремих слів. У Боумена кульмінація зміщена на останню – шосту текстову строфу, яка поступово в динамічному плані сходить нанівець.

Нарешті треба сказати про акторську складову. Мейлі Лі не просто співає старовинну пісню, а виступає режисером відеоряду, що в цілому виводить цей зразок камерно-вокальної лірики з її звичного жанрового поля, доповнюючи та розширюючи його смислові межі. Це видається нам дуже органічним у цьому випадку. На камерно-вокальну музику XVII століття значним чином вплинула сильна театральна традиція, чудова поезія та «риторичний підхід до мови» [175, с.32]. Тому додаткова театралізація є природнім компонентом виконавської практики.

Для початку Мейлі Лі обирає гвинтові сходи, образ дуже символічний. Вони у багатьох культурах позначають зв'язок верху і низу, комунікацію між світами. У низці містичних концепцій образ сходів уособлює поступовий розвиток у людині чеснот і повільне, сходинка за сходинкою, просування шляху до Досконалості. Сходження сходами символічно завжди розглядається як подія, що відбувається в Центрі Світу, що дозволяє вийти за межі Простору та Часу. Сходи також вважаються символом розп'яття. Навряд чи співака зацікавив символічний зріз цього поняття. Однак такий

ракурс формує розуміння асоціативного плану, до якого вдавався виконавець (Приклад 3.5).

Приклад 3.5

Наступний кадр – це спів на церковних лавах. Треба зазначити, що відео було відзнято в різних локаціях Англіканської церкви Джона Бекета (Німеччина, Гамбург). Цей вибір видається цікавим і дивним, адже пісня Дауленда далека від церковного змісту, хоча й містить роздуми духовного плану – про життя та лиху вдачу, сльози та страждання. Таким чином завдяки саме відео-ряду ця пісня набуває нового духовно-християнського підтексту (Приклад 3.6).

Приклад 3.6

Інакшість настрою третьої та четвертої строфи, які починаються в мажорі, підкреслено зміною локації – перед глядачем з’являються білі колони, на тлі яких звучать наступні чотири строфи тексту (Приклад 3.7):

Приклад 3.7

Поведінка Мейлі Лі відзначається стриманістю жестів, певною відстороненістю, проте його міміка вирує різними емоціями. Розглянемо найбільш яскраві і наведемо відповідну візуалізацію із запису (Приклад 3.8):

- зневага на словах «Shame disclose» (1);
- радість на слові «joy» (2);
- біль на слові «pain» (3);
- розпач на слові «hell» (4);
- блаженство на слові «happy» (5)

Приклад 3.8

Підсумовуючи проведений аналіз, треба зазначити, що попри різницю трактувань всі три версії демонструють: по-перше, наближеність до принципів HIPP виконання; по-друге, переконливе створення стану меланхолійності, затребуваного твором Дауленда. Водночас Мейлі Лі завдяки сучасним можливостям візуалізації, режисерської та операторської роботи наповнює об'ємними емоційними та додатковими смисловими конотаціями найвідоміший зразок ренесансної камерно-вокальної лірики Д. Дауленда. Його інтерпретацію можна назвати класичною в широкому смислі слова. Вона характеризується відносною стильовою узгодженістю.

Розглянемо ще одну пісню у виконанні Мейлі Лі – **«O Solitude, My Sweetest Choice»**. Це – також англійська пісня, написана Г. Перселлом приблизно у 1685 році для сопрано або контртенора у супроводі басо остинато і континуо. Творчість Перселла вважається прикладом раннього бароко, що підтверджується особливостями музичної мови обраного для розгляду твору. Текст пісні належить англійській поетесі Кетрін Філіпс[23], яка переклала частину оригінального вірша французького поета доби Відродження Марка-Антуана Жирара де Сент-Амана.

Наведемо текст твору з перекладом:

O solitude, my sweetest choice! O solitude, o solitude, my sweetest choice! Places devoted to the night, remote from tumult and from noise, how ye my restless thoughts delight! O solitude, O solitude, my sweetest choice!	О самотність, мій найсолодший вибір! Місця, присвячені ночі, Далеко від метушні і шуму, Як ви тішите мої неспокійні думки! О самотність, мій найсолодший вибір!
O heav'ns! what content is mine to see these trees, which have appeared from the nativity of time, and which all ages have revered, to look today as fresh and green to look today as fresh and green as when their beauties first were seen.	О небеса! який вміст мій Побачити ці дерева, які з'явилися Від народження часу, І які всі віки шанували, Які виглядають сьогодні такими же свіжими і зеленими Як і тоді, коли їхня краса була вперше побачена.
Oh, how agreeable a sight these hanging mountains do appear,	О, яке приємне видовище

[23] Кетрін Філіпс (1631-1664), також відома як «Незрівнянна Орінда», була англо-валлійською поетесою-роялісткою, перекладачкою та письменницею. Вона прославилася як перекладач «Помпеї та Горація» П'єра Корнеля, а також завдяки своїм виданням поезій після її смерті.

which th'unhappy would invite to finish all their sorrows here, when their hard their hard fate makes them endure such woes such woes as only death can cure. Oh, how I solitude adore, Oh, how I solitude adore that element of noblest wit, where I have learnt, where I have learnt Apollo's lore, without the pains to study it. For thy sake I in love am grown with what thy fancy thy fancy doth pursue, but when I think upon my own, I hate it I hate it for that reason too, because it needs must hinder me from seeing from seeing and from serving thee. O solitude, oh how I solitude adore!	З'являються ці висячі гори, Які нещасливо запросили б, Щоб тут усі печалі закінчити, Коли тяжка доля змушує терпіти Такі біди, які може вилікувати тільки смерть. О, як я люблю цю самотність! Цей елемент найшляхетнішого розуму, Де я пізнав знання Аполлона, Без болю вивчав його. Заради тебе я в любові виріс З тим, за чим женеться твоя фантазія; Але коли я думаю про себе, Я теж ненавиджу це з цієї причини, Тому що це повинно мені заважати Від побачень і від служіння тобі. О самотність, о як я люблю самотність!

Проблема, яка підіймається у цій поезії, є також типовою для доби Ренесансу. Мова йде про самотність, яка вважається вченими передумовою для формування індивідуальності. Перетворення, які розпочав у суспільному житті і свідомості людей Ренесанс, з одного боку, руйнувало відчуття середньовічної «єдності» у бік індивідуалізації особистості, а з іншого – збільшувало відчуття безглуздості життя та загубленості людини в нескінченності Всесвіту. Не випадково у філософській системі поглядів Б. Паскаля людина є самотнім створінням, залишеним Богом у Всесвіті, який вона намагається охопити подумки.

У вірші є й образ дерев і ширше – природи. Ця ідея відзначається у філософії ренесансного мислителя М. Монтеня, який орієнтував людину шукати спасіння навколо себе – у природі, адже його філософія базувалася на натуралістичному уявленні людини як органічної частини природного світу.

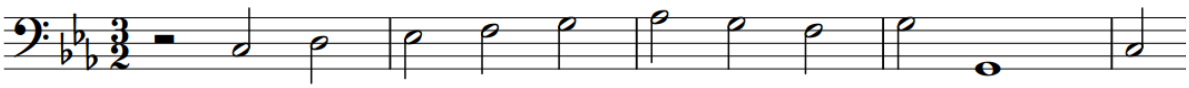
Але незважаючи на загальний ренесансний відтінок, який накладає поетична складова пісні, її музична мова підпорядкована традиціям ранньобарокового музикування. Взагалі Г. Перселл мав незрівнянну здатність вдало вписувати англійську мову у музичний текст. І це не випадково, адже його почуття мелодії частково виникло з самої англійської

мови, і, як співак, він знав, як використовувати навички дорослих і хлопчиків-вокалістів. Його вокальна мова кутаста, надзвичайно кольорова, приправлена пікантними дисонансами. Стиль його вокальної музики поєднує особливості італійської музики середини XVII століття (Дж. Каріссімі, М. Россі, А. Честі та інші) та французької придворної танцювальної музики, що значно виділяє його твори серед творів інших англійських композиторів того часу завдяки їхній унікальній образності, більш широкому діапазону, особливій гармонічній логіці. Музику Г. Перселла можна пізнати завдяки її сміливій експресивності, проте не грандіозній та пишній як у Г. Генделя, а з відтінком меланхолії та суміші елегантності, дивацтва та туги.

Музика арії «O Solitude, My Sweetest Choice» звучить у *до мінорі* та побудована навколо одинадцятинотного басо остинато, адже це була достатньо популярна техніка на той час, коли Перселл писав арію. Тема складається з двох елементів – поступового висхідного руху (*anabasis*) від *до* до *ля-бемоль* та низхідної фігури від *ля-бемоль* до *фа* із кадансовою формулою *соль–до*. Вона має наступний вигляд (Приклад 3.9):

Приклад 3.9

Г. Персел «O Solitude, My Sweetest Choice», тема басо остинато



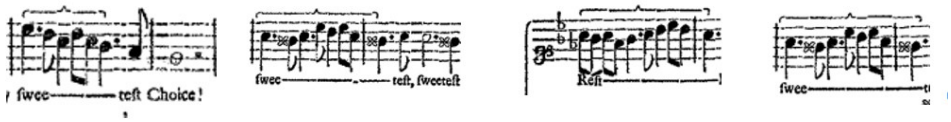
Арія звучить у повільному темпі. На тлі незмінного *басо остинато* розсипані численні ламентозні інтонації в партії голосу, а в інструментальному акомпанементі ми чуємо виразні гармонічні варіації, які представляють не простий повтор однакових акордів зі змінами у розташуванні або мелодичному положенні, а вибір кожного разу нових послідовностей, які демонструють майстерність композитора, розгортаючого перед слухачем широку панораму гармонічних можливостей, прихованих у вихідній скромній одинадцятизвучній темі. Мотив, створений на початку – основа басо остинато – повторюється аж двадцять дев’ять разів. Однак

завдяки гармонічній та мелодичній свободі тема приховується саме за рахунок рухливості голосів і насамперед вокальної партії, яка отримує вільний розвиток.

Цікавим є те, що басо остинато (чотирьохтакт) не стає регулятором форми. Воно маскується, приховується, вбудовуючись в значно складнішу строфічну композицію (4 куплети), логіка побудови якої цілковито підпорядкована логіці словесного тексту. Музика куплетів не повторюється, проте постійно повертаються окремі інтонації та фрази тексту. Як доказ наведемо деякі формули (Приклад 3.10).

У наслідок цього вибудовується наскрізна форма на основі принципу строфічності, роздільною рисою всередині якої стає мелодичний каданс. Цілком логічно, що каданси басової теми співпадають з мелодичними кадансами, адже в них міститься хід з яскраво вираженою доцентровою силою V–I. Незважаючи на це, перш ніж настає кадансування, Перселлу вдається вмістити аж чотири басові теми, підпорядковуючи їх мелодичному плину.

Приклад 3.10



Г. Персел «O Solitude, My Sweetest Choice», кадансові формули [24]

У мелодичній лінії констатуємо використання дрібних вокальних трелей, мордентів і зворотів, які буквально пронизують пісню. Таким чином тут використовується кантиленний тип вокалізації (за систематикою О. Руч'євської [105]). Використання Перселлом словесного малювання також заслуговує на увагу. Композитор виділяє окремі слова. Так, оклики «O» або «Oh» є ознакою типових барокових риторичних ексклямацій. Перший мелодичний низхідний стрибок на малу септиму на словах «o solitude» нагадує saltus duriusculus («жорсткий стрибок»), який використовувався для

[24] Фрагменти наведені зі старовинної партитури (London: William Pearson, 1706).

передачі сильного афекту; на словах «sweatest choice» на самому початку пісні використаний колоратурний розспів; характерним є й використання пауз, аналогічних suspiratio, які відділяють окремі фрази тексту, неначе залишаючи час для роздумів. Ходи на вузькі хроматичні інтервали (зокрема тритони – *ля–ре-бемоль*, *фа–сі-бекар*) у сполученні з басо остинато вважаються типовими для жанру варіацій в пасакаліях. Використані повтори слів також посилюють виразність тексту, проте в них немає буквального повторення і тексту, і музики. Г. Перселл вдається до аналогій секвенцій – climax, які слугують накопиченню напруги та загальній виразності. Все це в поєднанні з простим акомпанементом створює справді ефектну пісню.

Виконавськими версіями обрані виконання Мейлі Лі [25](2016, Мілан, Muse Salentine Festival) у супроводі клавесину та лютні, а також еталонне, на наш погляд, виконання Філіппа Жарусскі [26](Philippe Jaroussky), якого вважають найяскравішим контртенором сьогодення (2014, запис «Warner Classics&Erato release»)[27].

Жарусскі[28] використовує повністю фальцетний регістр, що є незвичним для контртенора, хоча його природний голос знаходиться в діапазоні баритону. Його називають співаком із тембром ангела та віртуозністю диявола. Жарусскі має багато нагород – Révélation Artiste lyrique у Victoires de la musique classique (2004), Artiste lyrique de l'année (2007, 2010), Echo Klassik Awards (2008, 2016) та інші.

---

[25] https://www.bilibili.com/video/BV1J4411x7rA/?spm_id_from=333.788.videocar%20%20d.14 (дата звернення 04.04.2023)

[26] https://www.youtube.com/watch?v=IRV_RVmNuz0 (дата звернення 04.04.2023)

[27] У записі прийняли участь Сара Райді (Sarah Ridy) – партія арфи, Хару Кітаміка (Haru Kitamika) – партія органу та ансамбль «L'Arpeggiata» під керівництвом диригента Христини Плюхар (Christina Pluhar).

[28] Філіп Жарусскі (народився у 1978) – французький контртенор, почав свою музичну кар'єру із занять на скрипці, фортепіано, а потім перейшов до співу. Кумиром виконавця був контртенор Фабріс ді Фалько. Жарусскі отримав диплом факультету старовинної музики Паризької консерваторії і навчався співу у Ніколь Фаллієн. Він став співзасновником ансамблю Artaserse у 2002 році, а також часто виступав з «Ensemble Matheus» під керівництвом Жана-Крістофа Спінозі та з «L'Arpeggiata» під керівництвом Крістіни Плюхард. Цікаво, але сам виконавець зазначає, що: «"Жарусскі" – багато, хто думає, що це польська, але насправді – це російська [мова]. Фактично, «Ярусскі» значить «Я – руський». Мій прадід втікав від руської революції і коли він дістався французьскої границі, то не зрозумів, що у нього питають, ймовірно питали ім'я, і він відповів "Я – руський" і тому ім'я випадково записали таким чином. Це досить дивно» https://cotilina.livejournal.com/463762.html (дата звернення 27.03.2023)

Співак цікаво висловлюється стосовно деяких творчих моментів. Наведемо цитату з його інтерв'ю, адже це здається нам важливим в рамках нашої роботи: «Мені хочеться від чистої віртуозності поступово відійти, я трохи втомився. Так, я можу добре заспівати програму віртуозних арій <...> Але мені здається, що найкраще я можу себе проявити в кантатах і «Страстях» Баха, у мотетах Вівальді, у музиці Перселла, Дауленда... Генделя, але для цього треба *покращити мою англійську (курсив наш – Ч. Л.).* Найскладніша мова для співу, навіть гірша за німецьку. І російська, якою я, щоправда, ще не співав. За звучанням вона здається мені однією з найбільш природних мов» [125].

Отже мова пісні Перселла «O Solitude, My Sweetest Choice» очевидно здається співаку складною. Проте, на наш погляд, йому вдається впоратися з виконанням пісні. Ймовірно недоліки вимови співаку вдається приховати іншими яскравими моментами, серед яких – надзвичайно легкий тембр, блискуче виконані колоратури, увага та емоційне забарвлення окремих слів та фраз. Більш всього вражає надзвичайна інтонаційна точність та виваженість. Нажаль цього не можна сказати про Мейлі Лі, виконання якого характеризується інтонаційною неточністю.

Порівняємо виконання за основними параметрами.

Тривалість: Мейлі Лі – 5.21; Жарусскі – 5.23. Темпові параметри майже співпадають.

Висота звучання: Мейлі Лі співає у *ля-бемоль мінорі*, Жарусскі – у *соль мінорі*. І це вже явна риса стилю китайського виконавця, адже й у виконанні пісні Дауленда Мейлі Лі також обирає більш високу теситуру. Складно сказати чи обумовлено це особливостями його голосу, чи необхідністю показати власні природні властивості у високому регістрі.

Тембр: у Мейлі Лі він більш матовий. Такий відтінок формується в наслідок надмірно високого вокального куполу. У Жарусскі – природній дзвінкий тембр, кантилена, як продовження розмовного інтонування. І це позначається власне на загальному враженні від виконання. Незважаючи на

нижчу теситуру виконання, Жарусскі сприймається вище саме завдяки його тембру.

Напруженість виконання та кульмінації. Очевидно, що виконання Мейлі Лі звучить більш драматично, що дає підстави віднести його спів до драматичного типу співаків, а Жарусскі – до ліричного.

Як стало зрозумілим з попереднього теоретичного аналізу, пісня Перселла містить багато стрибків, адекватне виконання яких є надзвичайно важливим з точки зору тієї риторичної ситуації, яку вони виражають. Широкі стрибки часто пов'язані із зміною вокального регістру, що не завжди вдається Мейлі Лі. На другій хвилині відчувається, як складно йому стає співати у нижньому регістрі, що напряму впливає на точність інтонації та якість виконання в цілому. Місцями йому не вистачає дихальної опори і звук стає пустим та глухим (2.38). На словах «such woes» звучить стрибок вниз (*соль–сі бекар*) і Мейлі Лі взагалі втрачає інтонаційну точність. У наступних тактах (3.19) на ексклямації «О» звучить низхідний тритон *фа–сі бекар*, виконання якого навряд чи можна назвати еталонним. Співак робить дуже дивне глісандо, яке не видається стилістично вірним, хоча виконання музики барокової доби допускає прикраси. Це має бути контрольоване колорування з використанням відомих і прийнятних фігур, практика вживання яких йде ще від музики суворого стилю. Саме тому, на наш погляд, використане Мейлі Лі глісандо видається дивним і несумісним в контексті зокрема цієї музичної композиції.

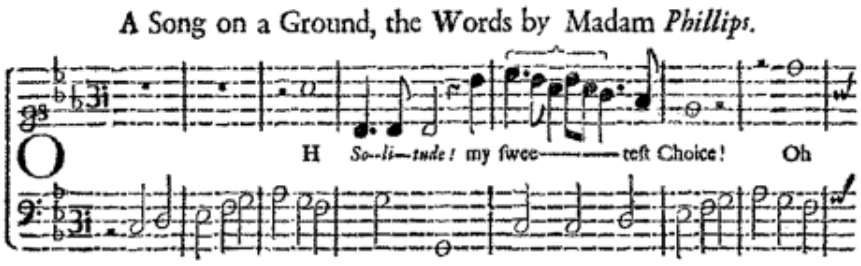
Незважаючи на ці зауваження, Мейлі Лі вдається композиційно сформувати кульмінації. Він дуже експресивно поводить себе на сцені, супроводжуючи спів рухами тіла, жестами та активною мімікою. Нажаль складно оцінити з цієї точки зору виконання Ф. Жарусскі, адже в нашому розпорядженні було тільки аудіо. Однак, вивчаючи його стиль виконання з інших виступів, можна також припустити, що ця пісня виконувалася не менш емоційно та активно з позицій артикуляції та рухів.

Очевидно, що Жарусскі вдається більш точне динамічне нюансування, *crescendo* та *diminuendo*, особливо в межах одного звуку. Ці дуже незначні коливання активно впливають на загальне враження – композиція звучить яскравіше. Однак не треба оминати той момент, що студійний запис дає більші можливості для коригування у процесі звукорежисерської роботи на відміну від концертного виступу Мейлі Лі.

Нарешті окремо треба вказати на особливості інструментування. В оригінальній партитурі не вказується на те, які інструменти повинні виконувати партії (Приклад 3.11).

Приклад 3.11

Г. Персел «O Solitude, My Sweetest Choice», фрагмент партитури[29]



У версії Мейлі Лі обрано клавесин та лютню. Звучання видається адекватним та можливим в рамках виконавської концепції HIPP. У Жарусскі особливої тембрової фарби додає, по-перше, орган, що підвищує «духовний градус» композиції. По-друге, завдяки струнному ансамблю супровід пісні набуває суттєвої масштабності, а використання арфи також збагачує тембровий колорит загального фонічного профілю композиції. Проте всім виконавцям вдається таким чином побудувати баланс, що увага слухача зосереджується насамперед на вокальній партії, а не на інструментах. Аналогічного ефекту досягає й ансамбль Мейлі Лі, що підкреслює другорядну функцію акомпанементу по відношенню до вокальної партії, яка виражає загальний настрій композиції.

[29] Фрагмент узятий зі старовинної партитури (London: William Pearson, 1706).

Таким чином виконання творів XVII століття Мейлі Лі є класичними з тяжінням до драматизації та театралізації. Його прочитання характеризуються стильовою відповідністю. Виходячи з типології особистості, Мейлі Лі можна охарактеризувати як екстроверта, адже він фокусується на демонстративних, зовнішніх атрибутах виконання, що проявляє його стильову позицію та виходить за рамки практики історично інформованого виконавства. Якісним показником його інтерпретації є емоційний та інтелектуальний зв'язок з учасниками ансамблю у темпо-ритмічному та динамічному планах, тембральній та артикуляційній сферах. Результатом обох китайських версій можна вважати високохудожні, цілісні та емоційно яскраві інтерпретації, які в цілому наближають слухача до ситуації історично інформованого перфомансу.

3.2 Камерно-вокальні твори XIX століття: порівняння інтерпретацій

Камерно-вокальна творчість композиторів-романтиків є широким полем для виконавської інтерпретації, хоча саме ця ніша музичної творчості обмежена суворими композиторськими позначеннями. Дійсно, в добу класицизму були встановлені чіткі відносини між композитором та виконавцем, в яких саме композитору надавалась першочергова роль. Разом з тим, за часів романтизму починають з'являтися виконавці-віртуози, які дозволяють собі активно інтерпретувати композиторський текст на свій власний розсуд.

Жанрова сфера камерно-вокальної музики романтичної доби, як вже зазначалося у Розділі 2 нашої роботи, посідає особливе місце в музичному мистецтві завдяки *концентрованості* висловлювання і *стильовій індивідуалізації*, які досягають в невеликих сольних творах для голосу і фортепіано максимального значення. Спектр засобів музичної виразності, а також способи формування цілісності обумовлені специфічним образно-

смисловим наповненням камерно-вокальних творів, що відображають в стислому вигляді стильові процеси всередині більш масштабних жанрів.

Звернемось до досвіду інтерпретацій романтичної камерно-вокальної музики **Дільбер Юнус** – китайської співачки, яка підкорила світову оперну та камерно-вокальну сцену. Проаналізувавши низку камерно-вокальних творів в інтерпретації майстрині, можна відмітити, по-перше, множинність її творчої постаті, вміння модулювати з однієї стильової площини до іншої. По-друге – спів романсів та пісень мовами оригіналу, що допомагає точніше передати зміст цих творів. По-третє – тісну взаємодію з акомпаніатором, завдяки чому утворюється злагоджений ансамбль, в якому вокальна та інструментальна партія логічно продовжують лінії один одного. Вивчення інтерпретації Дільбер дозволяє зрозуміти її творчий підхід до авторського тексту як імпульсу для проявлення власної ініціативи. Самобутність співачки проявляється в тембрі її голосу. Глибокий та проникливий тембр стає важливим засобом її акторсько-співочої виразності.

Одним з відомих творів Ф. Мендельсона у репертуарі співачки є пісня «*Auf Flügeln des Gesanges*». Тридцять четвертний опус композитора містить шість пісень для голосу і фортепіано, написаних приблизно в 1834–1836 роки. Найвідомішим романсом опусу, та й можливо усіх пісень Мендельсона є № 2 – «На крилах пісні». Текст Генріха Гейне, покладений на виразну мелодію, оповідає про мрії закоханих у нічному саду з яскравими запашними квітами й дзюрчанням води.

Для виконавського аналізу було обрано дві версії цієї пісні – студійний запис китайською з альбому 2006 року[30] та запис з концерту мовою оригіналу (рік запису останнього встановити не вдалось[31]). В обох випадках надзвичайно м’який та водночас сильний тембр Дільбер дозволив їй розкрити характер цієї пісні-очікування. Треба відзначити, що у студійному виконанні пісні у порівнянні з оригінальною версією Ф. Мендельсона

[30] https://www.youtube.com/watch?v=D0fKk8mZVfM (дата звернення 20.02.2023)
[31] https://www.youtube.com/watch?v=okFXqyytim4 (дата звернення 20.02.2023)

зроблено ряд удосконалень: *lied* звучить в оркестровому перекладенні у більш рухливому темпі. Текст пісні також зазнає змін – виконавиця користується альтернативною китайською версією, зрозумілою для її слухача. Це зі свого боку певним чином корегує розташування смислових акцентів. Оркестровий супровід у даному випадку представляє неабиякий інтерес, адже в інструментальній партії з'являються реальні підголоски, які в мендельсонівській фортепіанній фактурі даються лише натяком.

Більш рання версія цього *lied* у виконанні Дільбер мовою оригіналу дещо відрізняється від студійного запису. В ньому співачка звучить більш дзвінко та пристрасно, відкритим звуком. До того ж темп звучання – у порівнянні з записом 2006 року – більш стриманий. Артикуляція слів та окремих фраз – активніша, на що явно вплинула специфіка німецької мови, яка у порівнянні з китайською звучить більш структуровано.

Обидві інтерпретації пісні «*Auf Flügeln des Gesanges*» Дільбер дуже вдалі у стилістичному відношенні щодо позиції виконавиці у відтворенні авторського задуму та правдивості почуттів. Саме тому виконання пісні китайською співачкою можна поставити на один щабель з версіями європейських вокалістів.

Інший твір – німецька різдвяна пісня для голосу та фортепіано «*Mariä Wiegenlied*» (1912) Макса Регера на слова Мартіна Боеліца – звучить у виконанні Дільбер мовою оригіналу (червень 2013 року, Національний концертний зал, Тайпей). Досліджуваний запис демонструє характерні для виконавського стилю співачки переваги – бездоганне володіння голосом та ідеальне інтонування. Зважаючи на жанр твору, Дільбер дуже економно витрачає звукодинамічні можливості, співаючи ніби в неповну силу, лагідним звуком на тихій динаміці. Відмінністю її інтерпретації є цілісне охоплення твору та використання камерної манери виконання, що проявилася в увазі до нюансів, залученні «гри світлом та тінню».

Проте кульмінація пісні виглядає занадто масивною. У тексті М. Регера вокальна кульмінація на словах «Schlaf» (тиха кульмінація) позначена

динамічною ремаркою ***pp*** (фортепіанна партія звучить на ***ppp***). Проте виконавиця ігнорує цю позначку, значно порушуючи авторську логіку. Для порівняння, наприклад, у виконанні Генії Кумаєр[32] кульмінація виявляється дійсно тихою (різдвяний концерт у Відні, 2008 року), завдяки чому цей керол звучить більш градуйовано у динамічному плані та інтимніше, ніж у виконанні Дільбер Юнус, яке сприймається академічно. Можливо на різницю виконання вплинула сама ситуація – адже виконання європейськими співаками різдвяної пісні напередодні Свята проникнуто особливими піднесеними почуттями, момент таїнства, що супроводжує подібного роду пісні не потребує напруження, а спонукає на просвітлену медитацію над священними подіями.

Інше виконання Дільбер Юнус[33] зроблене шістьма роками пізніше (листопад 2019 р., Національний концертний зал, Тайпей) майже не відрізняється від запису 2016 року за технікою вокального інтонування, проте звучить м'якше, більш вдало відповідаючи характеру пісні. Вибивається зі стилістики пісні імперативна трактовка окремих інтонацій та занадто активна артикуляція.

У будь якому випадку виконання Дільбер Юнус є прикладом високого професіоналізму, що проявляється у філігранному звуковидобуванні, тонкості фразування, відчутті ансамблю. Інтерпретацію Дільбер Юнус камерно-вокальної музики композиторів XIX століття можна назвати класичною. Вона не пропонує нового погляду на існуючі твори, проте виконує їх максимально якісно з технічної точки зору та емоційно наповнено. За стильовими параметрами інтерпретації співачкою творів європейських композиторів визначаються як відповідні. З позицій типології особистості співака Дільбер Юнус у проаналізованих композиціях виступає інтровертом, адже вона максимально фокусується на музичному творі та приділяє увагу його найтоншим характеристикам.

---

[32] https://www.youtube.com/watch?v=3-Zv6uXFy48 (дата звернення 20.02.2023)
[33] https://www.youtube.com/watch?v=DbQkgnbRUFs (дата звернення 20.02.2023)

Не менш цікавою є творчість **Лян Нін**. Розглянемо її на прикладі романсу Дж. Верді «L'esule»[34], які міцно закріпилися в репертуарі сучасних європейських та китайських співаків.

Взагалі треба зазначити, що камерно-вокальна творчість без перебільшення одного з найбільших оперних композиторів XIX століття – неДж. Верді – виявилася мало вивченим феноменом. З робіт, присвячених романсів Верді слід вказати навчальний посібник А. Кенігсберга «Романси Джузеппе Верді» [1], в якому точково розглядається ця частина спадщини великого майстра італійської опери. Перешкодою до освоєння романсів композитора є, за словами дослідника, «часткова доступність» цих творів [1, с.3] для виконавців.

Кількість сольних романсів композитора, за словами А. Кенігсберг, є невеликою і складає двадцять шість композицій, що збігається з числом опер великого майстра. Верді створював романси протягом всього творчого шляху. Його камерно-вокальні твори – це свого роду ремарки, замітки на полях опер або навіть ескізи арій і театральних сцен. Це напряму впливає на особливості їхнього виконання, наближеного до оперного бельканто.

Деякі пісні композитора об’єднуються в цикли. Їх у композитора два – Шість романсів для голосу і фортепіано (1838) і Шість романсів для голосу і фортепіано (1945). Інші твори представляють окремі опуси. Свої камерно-вокальні твори Верді називає «romanzes», хоча деякі романси супроводжуються іншими жанровими ремарками. Прикладом тому є романс **«L'esule»** (1839) на слова Т. Солера для баса, який часто називають баладою. У деяких нотних виданнях цей же романс позначається як «сцена для баса». Поза сумнівом перевагою цього романсу є поєднання низки жанрових ознак, синтез яких сприяє формуванню оригінального композиційного «сценарію».

Звернемося до смислових, жанрово-стильових і композиційних деталей романсу «L'esule», аналіз яких дозволить виявити особливості виконавської інтерпретації.

---

[34] https://www.youtube.com/watch?v=00pwHeMvCwQ (дата звернення 04.04.2023)

«Оперність» музичної мови Верді в цьому творі проявилася з особливою чіткістю. Це стосується не тільки форми, але насамперед інтонаційного змісту романсу і взаємодії вокальної та інструментальної партій. «L'esule» – свого роду оперна сцена, «винесена» за рамки вистави – в спресованому вигляді відображає результати оперних подій. Водночас романс нагадує арію-монолог, зміст якої звернено до поглибленого самоаналізу, розкриття таємних дум героя і його почуттів. Таким чином можна припустити якісну взаємодію різних за своєю етимологією жанрових начал в «L'esule» – балади і оперної арії, кожна з яких привносить свої характерні особливості, формуючи неповторний вигляд твору.

У найзагальнішому вигляді романс становить двофазну бінарну композицію зі вступом, в кожному з розділів якої герой постає в різному настрої, що тонко відображає зміст тексту.

Тональний рух романсу направлено від *сі-бемоль мажору* до *фа мажору.* Гармонічні події всередині форми не виходять за рамки тональностей першого ступеня споріднення. Схематично тонально-композиційна модель романсу може бути представлена наступним чином (таблиця 3.2):

Таблиця 3.2

Форма романсу «L'esule» Дж. Верді

Вступ Andante	**Recitativo**	**Allegro Зв'язка**	**Andante cantabile**	**Allegro Зв'язка**	**Moderato**	**Кода**
15т. (5+5+5)	16 т. (6+)	14т.	27 т.	12т.	24т.+26т.	15т.
Es dur – F dur – B dur	B dur – d moll - B dur	B dur – d moll	d moll – F dur – d moll	Перехід к F dur	F dur	F dur

Подібно до арій монологічного типу «L'esule» володіє вільною структурою з фрагментарним тематизмом. У вокальній партії арії-монологу декламаційний і аріозний типи мелодики знаходяться в тісній взаємодії, що дозволяє найбільш природним чином відобразити процес роздумів героя.

Починається сцена вступом (Andante), типовим для оперних арій, де музичними засобами зображується картина природи, на тлі якої відбувається особиста драма героя (типово романтичний прийом). Спокійний тріольний «заколисуючий» мірний ритм додає відтінок колискової, малюючи образ озера, про яке мова піде в наступному речитативі. Сумнів в музику вносить лінія нижнього голосу, що містить малосекундову ламентозну інтонацію, повторювану кожний раз на новій висоті, посилюючи відповідно емоційне напруження.

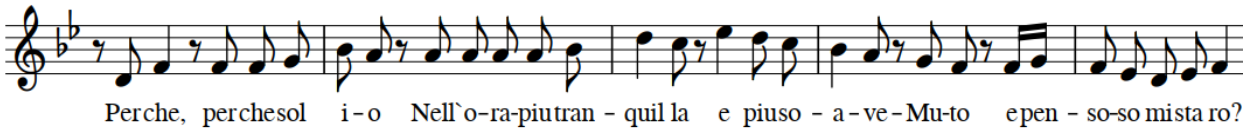
Незважаючи на мажорний лад, вступ не викликає радісних почуттів. Основна тональність (*сі-бемоль мажор*) є в першому звуці і майже миттєво переосмислюється (центральний тон стає домінантною). Фрази вступу відокремлюються повними досконалими кадансами в *мі-бемоль мажорі* і в *фа мажорі.* І лише в третій побудові тонально-гармонічний рух знову розгортається в бік *сі-бемоль мажору*.

Перший вокальний розділ (Recitativo) оповідає про прекрасні пейзажі. Це – вокалізований речитатив secco, якому кантиленні вкраплення надають особливі виразні якості. Проте на відміну від прикладів традиційного «сухого» речитативу, в якому супровід не має самостійного виразного значення, в речитативі з «L'esule» партія фортепіано виявляється дуже мізерною, проте вона містить інтонації вступу – нисхідну малу секунду до неустою. Протягом розділу характер речитативу змінюється, переходячи від «secco» до «accompagnato» (чи скоріше до речитативу «in tempo») і навпаки. Вокальна партія сповнена експресії і драматизму: мелодичні фрази містять в собі інтонації так званої драматичної декламації (широкі стрибки, інтонації вигуку і питання, вольові ямбічні зачини фраз). Кульмінація розділу доводиться на слова «Perche, perche sol io Nell'ora piu tranguilla a piu soave Muto e pensoso mistaro?» (пер. з іт. – наш: «Чому, чому тільки я в найтихішу та найсолодшу годину безмовний і замислений помиляюся?»). Модуляції всередині розділу (*сі-бемоль мажор – ре мінор – сі-бемоль мажор*), а також зміна фактури супроводу передають динаміку сцени і напруженість моменту.

У той же час речитатив відображає рішучий характер романтичного героя, силу і глибину його переживань (Приклад 3.12).

Приклад 3.12

Дж. Верді «L'esule», тт. 27–31



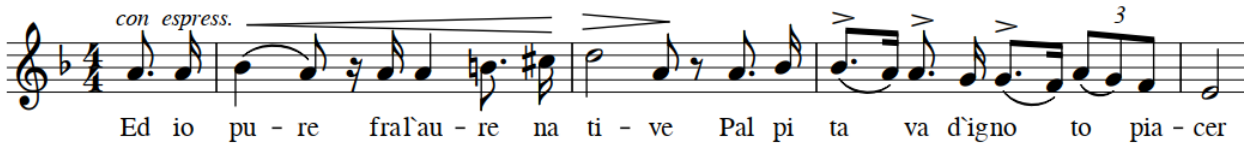
Наступне за речитативом Allegro виявляється інтонаційно пов’язаним з попередніми розділами. Особливо чітко ця залежність простежується в рамках фортепіанного супроводу, яке буквально «виростає» з акомпанементу речитативу. У цьому розділі вгадуються інтонації багатьох вердіївських оперних тем, позначених широтою штриха і польотними мелодичними інтонаціями. При зміні характеру музики і темпу не відбувається змін в рамках типу мелодики – зберігається декламаційний тип, використання якого призводить до виникнення декількох кульмінацій – першої на словах «Qui tutto E gioia ...» («Тут все радість ...») і другої – на словах «L 'esule solo ... » (« Тільки вигнанець ... »). Вражає широта діапазону, сміливість стрибків і швидкість зміни тональних орієнтирів, порівнянна зі швидкістю зміни настроїв людини, що знаходиться в глибоких і безрадісних роздумах.

Власне кантиленний розділ (Andante cantabile) починається в тональності *ре мінор*. Це – проста двочастинна форма. Романтичний герой вдається до спогадів, пов’язаних з колишнім життям, що відбивається в тексті. Перший розділ цієї структури – період, в якому основна тема побудована на ямбічних інтонаціях, посилених пунктирним ритмом і риторичними мотивами зітхань. Друге речення, в якому мова йде про радощі і задоволення, перетікає в паралельний мажор (*фа мажор*), посилений невеликим доповненням з чотирьох тактів, в якому підкреслюються тональні підвалини. Такий прийом дуже часто зустрічається в вердіївських оперних

номерах (аріях та хорах), що безумовно можна вважати стильовою рисою гармонії композитора (Приклад 3.13).

Приклад3.13

Дж. Верді «L'esule», тт. 47–51



Другий розділ простої двочастинної форми продовжує розвиток інтонацій першого. Зберігаються ямбічні затакти і пунктирний ритм, проте музика йде за новим гармонічним сценарієм. Раптово змінюється характер супроводу (бас і два акорди), що разом з ремаркою «un poco piu agitato», а також «animato» додає музиці напористості й рішучості. На цьому наголошує текст: «Corsi lande, deserti, foreste ...» («і я бігав по болотах, пустелях і лісах ... »). Розділ починається з тональності *ре мінор,* яку раптово змінює паралельний мажор. Інтонаційний зміст цього моменту форми багатий свіжими і несподіваними нюансами – зокрема, різкими і стабільними тональними змінами кожні два такти (*ре мінор – сі-бемоль мажор – фа мажор – ре мінор*). Цікаво, що у фразі, де в тексті йдеться про танці («Я бродив між танцями і вечірками...»), композитор використовує вальсовий акомпанемент. Однак рішучість цього розділу сходить нанівець разом з типом фактури. У другому реченні другого розділу повертається тип акомпанементу, представлений спочатку, формуючи свого роду фактурно-інтонаційну репризність. Подібно до першого розділу простої двочастинної форми цей фрагмент закінчується додатковим кадансом в тональності *ре мінор*. Таким чином в цьому розділі музика розвивається примхливо і мінливо. Кожна фраза представляє новий поворот в мелодії, новий тонально-гармонічний виток розвитку. Здається, що неможливо передбачити як поведе себе музика далі. Змінюється фактура, мелодичний рух, гармонія, однак при всій норовливості, характер музики залишається світлим, свіжим і ясним.

Наступний розділ (Allegro) представляє свого роду перехід до нового епізоду оперної сцени. Зі словами «Or che mi resta?» («Що у мене залишилося») в музику на *ff* вриваються різкі інтонації. В мелодію знову проникають декламаційні фрази. На тлі стрімкого рухливого акомпанементу головний герой закликає смерть: «Deh, vieni, vieni, o morte ...» («О, прийди, прийди, смерть ...»). Цікаво, що ця фраза звучить на тлі *до мажору* у швидкому темпі та в мелодії супроводжується активними інтонаціями – висхідними квартами, секстами. Весь комплекс цих інтонацій ілюструє рішучість головного героя і разом з тим його безпорадність, яка проявляється імпульсивністю висловлювань.

Розділ Moderato (другий розділ великої бінарної композиції) відкривається невеликим фортепіанним вступом, мелодія якого стає основою вокальної теми. Тут герой роздумує про Батьківщину і батьків. Розділ цілком звучить в тональності *фа мажор.* Характерна відсутність гармонічних змін в сторону мінору і різких емоційних перемикань. За формою – це двічі повторена проста двочастинна форма з кодою. Основна тема також будується на ямбічних мотивах, демонструючи рішучість і нетерпимість головного персонажа. Разом з тим у порівнянні з попередніми розділами мелодія цього розділу містить велику кількість інтонацій широкого дихання, які надають музиці легкості і польотності. Тонально-гармонічний розвиток розділу пов’язаний виключно з колом мажору (*фа мажор*, *до мажор*). Єдиною мінорній сферою (*ре мінор*) стає зв’язка між розділом і його повторенням.

Стрімка кульмінація сцени винесена в мажорну коду (Piu mosso), в якій повторюються слова «Ed il pianto all'infelice tergero» і на слово «плач» («pianto») використовується гармонія мінорної субдомінанти. Цікавим є той факт, що при всій трагічності тексту, романс витримується переважно в мажорних тонах, а кульмінація і зовсім не відображає драматизму ситуації.

Звернемося до інтерпретації романсу китайської виконавиці Лян Нін – відомого китайського лірико-колоратурного мецо-сопрано світового рівня. Її

школа співу, а також перевага оперної практики співачки над камерно-вокальною визначили особливості інтерпретації «L'esule» Дж. Верді.

Відзначимо, що первинно призначений для баса романс «L'esule» прекрасно звучить і у меццо-сопрано. Виконання Лян Нін позначено емоційно високим технічним рівнем співу, цілісністю в побудові форми. Всі розділи цієї багатоскладової композиції нанизуються на єдину лінію драматургічного розвитку. Переходи від одного розділу до іншого, а разом з тим і зміни емоційних модусів відбуваються надзвичайно плавно і природно. Оксамитовий тембр виконавиці додає музиці додаткової проникливості і душевності. Лян Нін, гнучко слідуючи за текстом, змінює інтонацію. На початку – це меланхолійне заціпеніння (розділ Recitativo), схвильованість в Allegro, відсторонене пожвавлення в Andante cantabile, що супроводжується раптовими «вибухами», що підкреслюють емоційні сплески. Різке переключення настрою відчувається при переході до другої частини (Moderato) – гнівні інтонаційні зв’язки змінюються радісними і теплими інтонаціями. Перевагою виконання є інтонаційна «точність», увага до ключових слів і фраз тексту (що є результатом прекрасного володіння італійською мовою), плавність закінчень-кадансів, а також взаємодія з фортепіанної партією, в результаті чого з’являється відчуття цілісності музичного процесу. У виконанні Лян Нін чітко проявляється аріозно-монологічне жанрове амплуа романсу, в якому відкрито-емоційна розповідь ведеться від першої особи. Всі події, про які йдеться в романсі, «переживаються» знову в момент виконання. Баладні ж ознаки відступають на другий план. В цілому, прочитання романсу Лян Нін наближається до виконання оперного номера: створюється враження подальшої дії, що продовжується за рамками цієї сцени, що безумовно є прямим «влученням» з точки зору втілення задуму твору.

Таким чином, смислові та композиційні особливості романсу Дж. Верді «L'esule», його зв'язок з оперними традиціями зумовили особливості інтерпретації – побудова цілісності при мозаїчності структури, слідування

логіці оперної арії або сцени. Саме таким виявляється прочитання романсу Лян Нін, що дозволяє говорити про високий рівень вокальної культури сучасних китайських виконавців, які продовжують традиції італійської школи співу в новому соціокультурному просторі.

Як бачимо на прикладі Лян Нін, переважаюча сфера діяльності співака напряму впливає на всю його творчість. Зважаючи на безпосередній зв'язок камерного виконавства зі словом, воно виявляється дуже близьким до театрального мистецтва, а отже передбачає систему певних сценічних амплуа. Амплуа – це театральний термін, в рамках якого встановлюється зв'язок між акторськими даними та відповідними їм ролями. Проте на відміну від театру в оперному мистецтві, за словами Чжоу Ї, «переважне значення мають не зовнішні, а вокальні дані виконавця» [141, с. 43]. На думку дослідника, специфіка природніх даних співака може визначати коло партій чи навіть композиторських стилів, які він у змозі виконувати. Симптоматично, що цей параметр творчості виявляється атрибутивним і для виконавців камерної музики. «Тут ми спостерігатимемо двонапрямлені процеси, – вважає Чжоу Ї. – З одного боку, вроджені голосові можливості конкретного співака впливатимуть на його виконавську стратегію: від вибору конкретного репертуару до особливостей роботи з авторським нотним текстом і пріоритетів з організації виступу (оперний спектакль, виступ у концертній залі, участь у заходах, що лежать у царині перетину академічного та популярного мистецтва). З другого боку, все більше занурюючись в обране коло художніх стилів (наприклад, в аутентичне виконавство або в оперний світ Р. Ваґнера), співак поступово корегуватиме свою виконавську техніку, прагнучі максимально точно втілити власне бачення цієї музики» [141, с. 43–44].

Є й інше, більш широке трактування поняття «амплуа» – камерне та оперне, що передбачає спроможність виконавця виконувати той чи інший жанр вокальної музики. Так, виконавець може володіти оперним сопрано, або тенором та результативно впоратись із завданнями камерного музикування. Зворотна ситуація спостерігається рідше, проте не варто вважати, що співаки,

які мають камерний голос, є недостатньо кваліфікованими або непрофесійними виконавцями. Камерний тип виконання, пов'язаний з інтимним світом почуттів та настроїв, філософською заглибленістю, висуває перед співаком зовсім інші завдання, які інколи видається складно подолати оперним співакам з блискучими природними даними. Насамперед, складність камерно-вокального виконавства полягає у необхідності побудови філігранного ансамблю, точності виконавської інтонації та майстерності у передачі найінтимніших почуттів, адже співак знаходиться зі слухачем майже один на один у безпосередній близькості камерного простору. У випадку з Лян Нін оперне амплуа співачки виявляється домінуючим і впливає на її камерне виконавство. Щодо характеристик стилю співачки у розглянутому творі, його можна назвати романтичним. Драматизація виконання пов'язана з оперним стилем самого романсу Верді, відлунням загального контексту його творчості. Відчуття співачкою цього факту та послідовне втілення під час виконання свідчать про стильову узгодженість інтерпретації Лян Нін. У своїх інтерпретаціях романсів Верді співачка характеризується як амбіверт, адже їй вдається поєднати композиторську стилістику та проявити індивідуальність виконавського бачення.

Відомою представницею молодшого покоління китайських співаків є **Лей Сюй**. Розглянемо її творчість з точки зору проявленості її камерного амплуа у порівнянні з діяльністю інших вокалістів – Христини Шефер та Барбари Бонней. На прикладі виконання романсів з циклу Р. Шумана «Dichterliebe» op. 48 звернемося до цих творчих постатей з позицій їхнього стилю, амплуа та виконавського досвіду[35].

Христина Шефер (Christine Schäfer**) (**1963**)** – відома німецька співачка (сопрано), яка народилася у Франкфурті та закінчила Берлінський університет мистецтв. Її викладачами були Інгрід Фігур, Аріберт Райман та

[35] Виконання Лей Сюй: https://www.youtube.com/watch?v=vC3mBeOTXfQ&ab_channel=LingfeiStephanXie ; виконання Барбари Бонней: https://www.youtube.com/watch?v=fLwUy9pCh5U&ab_channel=wocomoMUSIC ; виконання Христини Шефер: https://www.youtube.com/watch?v=v1RwbwLggY4&ab_channel=pasc76p (дата звернення 20.02.2023).

Дітріх Фішер-Діскау[36]. Згадуючи Д. Фішер-Діскау, можна зазначити, що його запис вокального циклу Ф. Шуберта «Зимовий шлях» (разом з С. Ріхтером) вважається еталонним серед музикантів всього світу. Х. Шефер, продовжувачка високих традицій німецького камерного виконавства[37], свою професійну кар'єру розпочала в австрійському оперному театрі Інсбрука. Вона також співала в Опері Сан-Франциско (США), на Зальцбурзькому фестивалі, у Метрополітен-опера та Глайндборнському фестивалі. У Х. Шефер – прекрасний оперний голос, який дозволив їй сформувати величезний репертуар, що включає різні ролі: від опер В. Моцарта до музики композиторів XX століття. Співачка приймає участь у месах Й. С. Баха, ораторіях Г. Генделя, операх В. Моцарта, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Р. Штрауса, А. Берга, А. Шенберга, постійно виступає із сольними концертами. Х. Шефер також веде активну концертну діяльність, виконуючи камерно-вокальні твори німецьких та французьких класиків й романтиків. Вражає її дискографія, серед якої: повні збірки пісень Р. Шумана і Ф. Шуберта. До речі, запис «Lieder» Р. Шумана у 1997 році отримав нагороду від журналу «Gramophone Magazine» як найкращий запис сольної вокальної збірки.

Барбара Бонней або **Бонні** (Barbara Bonney) (1956) – американська оперна співачка, сопрано. Зазначимо, що оперні традиції у США не мають довгої історії, але у XX столітті в цій країні з'явилася ціла плеяда яскравих оперних виконавців, творчість яких засвідчує масштаби американської вокальної школи[38]. Співачка Б. Бонней сполучає у своїй особистості традиції

---

[36] Д. Фішера-Діскау відрізняв тонкий індивідуальний підхід до різноманітного оперного репертуару та пісень. Майже безмежний діапазон голосу дозволяв йому виконувати практично будь-яку партію для баритона. Основну частину концертного репертуару Д. Фішера-Діскау складала вокальна лірика композиторів-романтиків – від Ф. Шуберта до Г. Малера, Х. Вольфа та Р. Штрауса. Він був не лише неперевершеним інтерпретатором безлічі найвідоміших творів, а й відкривав слухачам десятки творів Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, які майже повністю зникли з концертної практики. А за кількістю платівок та якістю записів Фішер-Діскау, безперечно, займає одне з перших місць у світі.

[37] За словами дослідників, німецько-австрійська вокальна школа історично прагнула об'єднати італійське бельканто і надмірний «експресіонізм» французького співу, врівноважити емоції і думки. Симптоматично, що музика німецьких композиторів (Л.В. Бетховена, К.М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, Х. Вольфа) міцно пов'язана з німецькою національною пісенністю і саме вона дала початок нового за часів романтизму амплуа камерного співу та камерного співака.

[38] За словами В. Антонюк, «Останнім часом у світі не прийнято говорити про чіткий розподіл вокальних шкіл на італійську, німецьку тощо. Радше говорять про хорошу чи погану школу співу» [8, с.12].

двох вокальних шкіл. Вона навчалася два роки в Університеті Нью-Гемпшира (UNH), вивчаючи німецьку мову та музику разом із Патрісією Стедрі, а останній рік провела в Університеті Зальцбурга, де остаточно визначилася з професією. У 1979 році Бонней приєдналася до Державного театру Дармштадта, а протягом наступних п'яти років виступала в провідних театрах Німеччини, Європи та США.

Творчість Бонней часто пов'язують із ліричними ролями сопрано в операх Моцарта та Р. Штрауса, а також з виконанням lied. Бонней має величезний оперний репертуар як ліричне сопрано. Вона є видатною камерно-вокальною співачкою (більше 90 записів камерно-вокальних творів), членкинею Шведської королівської музичної академії, запрошеною професоркою Королівської музичної академії в Лондоні та професоркою співу в університеті Моцартеум Зальцбурга. Вона також працює на факультеті Американського інституту музичних досліджень у Граці (Австрія).

Порівняння виконавських версій романсу в інтерпретації Лей Сюй, Х. Шефер та Б. Бонней потребує висвітлення низки питань. Стиль виконання безпосередньо витікає з виконавських принципів школи, до якої належить співак та особливостей *національної ментальності* як самого виконавця, так і композитора. Так, Ма Цзяцзя [84], вказує, що XIX століття виявило зовнішні відмінності та підкреслило внутрішню різнорідність національних систем музичного мистецтва, а саме – взаємозв'язок з характером композиторської школи та типом національної ментальності. Л. Кирилліна зазначає: «Для французької культури залишилася непорушною опора на Ест (позу, фігуру, ритуал, етикет, видовищність, мальовничість, картинність), для італійської аналогічну роль грав Афект (емоція, пристрасть, індивідуальне вираження почуття), для німецької – Інтелект (рефлексуючий дух, аналізуючий розум, здоровий глузд чи спрямована геть від реальності фантазія)» [61, с. 124]. Більш того, значущим фактором, що вплинув на формування вокальної школи романтизму, стала *національна мова*, що скоригувала і структуру мелодії, і манеру співу. За твердженням Ма Цзяцзя, німецька мова

відрізняється великою кількістю приголосних та як результат – відносно низьким рівнем вокальності, різноманітністю гласних фонем, що поділяються на темні та світлі, підкресленням початкового голосного звуку у слові тощо. Зважаючи, що на перший план в німецькій мові виходять просодія та фонетика, виконавці змушені шукати джерела виразності у вокальному потенціалі сонорних приголосних. «Активність атаки слів і складів, що починаються з голосних звуків, відбивається в особливому національному колориті поєднання ексклямації та філіровки (виразна артикуляція голосного з наступним приховуванням звуку), що у свою чергу урізноманітнює штрихову палітру. “Здзвінчення” глухих приголосних наприкінці слова надає німецькій фразі акцентованої завершеності або стає своєрідним поштовхом для розгортання нової думки, мелодичного звороту» [56, с. 29]. Отже особливості німецької мови природним чином позначаються на поетичній творчості, що у свою чергу відбивається на принципах вокалізації. Саме тому для німецької поезії виявляються більш типовими дводольні розміри, адже вона представлена словами, що складаються з одного, двох складів, або складними складовими словами з декількома наголосами. З цих спостережень можна зробити висновок про складність інтерпретації німецької вокальної лірики, особливо коли мова йде про іншомовних виконавців.

Камерно-вокальна лірика Р. Шумана вражає рівновагою фортепіанної та вокальної складових. У його пісенній творчості представлений внутрішній психологічний, інтровертний світ з максимальною рефлексією глибинного авторського монологу[39]. «Любов поета» – найвідоміший цикл композитора. Тексти для 16 пісень взяті з «Ліричного інтермеццо» Генріха Гейне, написаного у 1822–1823 роках та опублікованого як частину «Das Buch der

[39] 1840 рік, коли був створений романс, що аналізується, позначений надзвичайними і різкими змінами у кар’єрі Р. Шумана. До цього він писав переважно для фортепіано, проте за один цей рік композитор створив близько 150 пісень. Його п’ять циклів, до числа яких входить й «Любов поета», та значна кількість пісень стали результатом сплеску зацікавленості композитора в написанні вокальної музики.

Lieder»[40]. Аналізу цього циклу з різних точок зору присвячено велику кількість вітчизняних та закордонних досліджень [41].

Цікаво, проте спочатку пісні циклу часто виконувались окремо: перше виконання пісні з циклу «Я не серджусь» належить дуету у складі К. Шуман та німецького сопрано Лівії Фреге (Livia Frege). Увесь цикл вперше публічно був виконаний у 1861 році (через 17 років після публікації партитури) баритоном Юліусом Штокгаузеном (Julius Stockhausen) у супроводі Й. Брамса. І це цікавий факт, адже традиційно цикл «Любов поета» виконується чоловічими голосами, хоча, як ми бачимо, перші виконання пісень з циклу здійснювались зокрема й сопрано.

Цикл Р. Шумана «Любов поета» поєднує різноманітні емоції, а інтерпретація поезії передається як голосом, так і фортепіано. Композитор передає смисл поезії Гейне у своїй музиці як раціоналістично, так і емоційно. Нерозділене кохання є основною темою, яку Шуман проводить через ідеї закоханості, краси, гніву, відчаю, іронії, уяви, марення, мрій, прощення та примирення. По суті «Любов поета» представляє кохання поета як процес, який проходить декілька стадій. Цикл пісень виявляється певним екскурсом, подорожжю, що ілюструє нерозділене кохання поета. Початковий романс циклу можна вважати репрезентантом драматургічних процесів всього циклу, саме тому його аналіз в якості прикладу вважаємо доречним.

Перший вірш Гейне «Im wunderschönen Monat Mai» висловлює любов поета, коли розпускалися бруньки і співали птахи навесні. Проте пісня

---

[40] Для свого циклу Р. Шуман обрав вірші з другої збірки «Ліричних інтермецо» Г. Гейне, яка містила 66 ліричних віршів, опублікованих поетом вперше у 1823 році. Однак Гейне вніс багато змін у пізніші версії цієї збірки, додавши та видаливши ряд поезій. В результаті останнє видання під назвою «Книга пісень» вже містила 65 віршів. Головною темою цієї збірки стала нещаслива історія кохання, де поета зраджує кохана (на це ймовірно вплинуло захоплення Гейне своєю двоюрідною сестрою Амалією, яка вийшла заміж за іншого чоловіка).

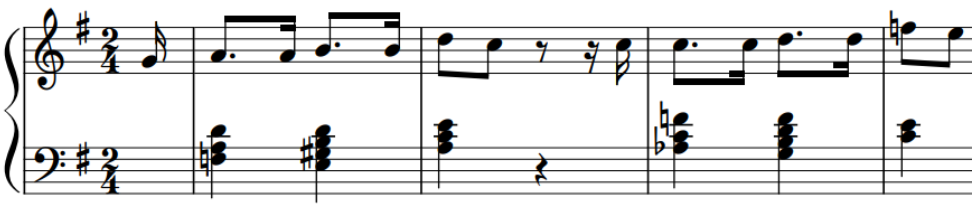
[41] Історія виникнення циклу привертає особливу увагу. 24 травня 1840 року Р. Шуман почав працювати над збіркою пісень з поезією Генріха Гейне. Він завершив свій рукопис із 20 пісень протягом десяти днів і негайно запропонував його видавцю Bote & Bock, який відмовився від публікації циклу саме через його довжину (приблизно 48 сторінок). Через три роки Шуман знову спробував опублікувати пісні під назвою «Двадцять пісень та арій з «Книги пісень» Г. Гейне для голосу та супроводу фортепіано, op. 47», і відправив його у видавничу фірму Peters. Як результат у 1844 році Peters опублікували перше видання «Любові поета», op. 48 з 16 піснями у двох томах. Залишається невідомим, чому Шуман вилучив чотири пісні та змінив назву циклу, але популярність пісень була миттєвою. Пісенний цикл Шуман присвятив своїй сучасниці – Вільгельміні Шредер-Девріент (Wilhelmine Schröder-Devrient), відомому німецькому оперному сопрано.

одразу налаштовує на неспокійний настрій, натякаючи на тугу поета. Для цього твору Шуман використовує строфічну форму та дводольний метр, посилаючись на особливості вірша Гейне. Тональність композиції – неоднозначна: *фа-діез мінор – ля мажор*. Постійна взаємотрансформація цих паралельних тональностей (так званий перемінний лад) передає неоднозначність ситуації, демонструючи складний емоційний стан поета і передвіщаючи наступні події циклу. Окрім того Шуман використовує позначку темпу «Langsam, zart», що означає «грати повільно та ніжно». В акомпанементі композитор вдається до викладення шістнадцятими нотами у тихій динаміці, які звиваються вгору неначе паростки майського плюща, представляючи прекрасну сцену, на тлі якої лунатиме розповідь. Фортепіанний вступ з чотирьох тактів містить повторюваний двотактовий мотив із тембром sotto voce. Водночас початкова вокальна аподжіатура *до-дієз*, що нашаровується на арпеджійовані шістнадцяті ноти фортепіано, які відображають рух ніжних квітів, створює неспокійну тугу.

Однак з п’ятого по восьмий такти Шуман визначається з тональністю, затверджуючи *ля мажор*, використовуючи повторювану фразу в кожному з двох тактів, що виростає з інтонацій вступу, проте відрізняється завершенням. В тактах з дев’ятого по дванадцятий Шуман застосовує пунктирний ритм, що у поєднанні з висхідною мелодичною лінією показує зародження кохання поета, про яке йдеться в тексті. На це спрацьовує й використаний композитором ряд відхилень (Приклад 3.14).

Приклад 3.14

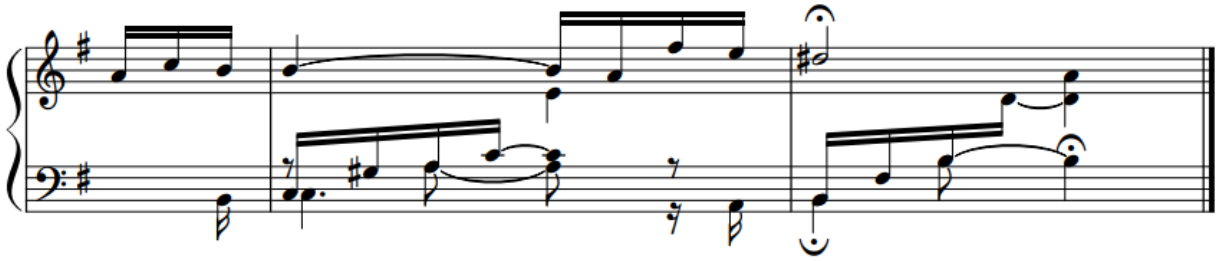
Р. Шуман. «Im wunderschönen Monat Mai», тт. 9–11. Редукція



Другий куплет є музичним повторенням першого, до якого приєднується невелика інтерлюдія. У невеличкій постлюдії пісня повертається до основної тональності *фа-діез* (такт 23), а наприкінці композитор обриває музику на нерозв'язаній домінанті, щоб показати нездійснену тугу та бажання поета, а також підготувати початок наступної пісні (Приклад 3.15).

Приклад 3.15

Р.Шуман «Im wunderschönen Monat Mai», останні такти



Щодо першої пісні циклу є ще декілька цікавих подробиць, які б слідувало згадати в рамках цієї роботи. У 1834 році Клара, яку Шуман вважав хранителькою свого генія, написала фортепіанний Концерт ля мінор, ор. 7. І саме друга частина концерту, яка має назву «Романс», пов'язана інтонаційно (використана майже точна цитата) та ладо-тонально (також *фа-діез мінор* і *ля мажор*) з першою піснею циклу Шумана, який був складений у 1840 році, в час, коли він одружився з Кларою.

Аналіз виконавських інтерпретацій пісні «Im wunderschönen Monat Mai» Р. Шумана дозволяє зробити низку спостережень щодо різниці виконавських стратегій китайської, німецької та американської вокальної школи.

Усі три виконання справедливо можна віднести до класичного типу вокального стилю, на що, ймовірно, впливає оперний тип голосу співачок. Більш вільним є спів Х. Шефер, чому сприяє й антураж запису (напівконцертний).

Порівнюючи різні ансамблі, можна побачити певні паралелі: техніка звукоутворення характеризується активною атакою практично у всіх версіях, проте особливо це помітно у виконанні Х. Шефер. Цікаво, що виконання Бонней з точки зору звуковидобування нагадує фортепіанне туше та слугує яскравим виразним засобом.

Привертає увагу також тембральна виразність виконань як на рівні прочитання поетичної думки, так й інтерпретації музичного образу (особливо Лей Сюй). Додамо цікавий факт – надзвичайно чуттєвий ансамбль, який створюють китайські виконавці, вдається ще й за рахунок майстерності акомпаніатора – Лінфей Стефан Сеа (Lingfei Stephan Xiea) грає без нот, що дозволяє йому більш вільно слідкувати за співом Лей Сюй та відтворювати тембровий діалог на високому рівні.

З точки зору фонетики зауважимо, що Х. Шефер приділяє більше уваги навіть не словам, а окремим звукам. Всі співачки майстерно продемонстрували такий тип вокалізації, який дозволив їм підкреслити ефект тонального «мерехтіння» та виявити особливості інтерпретації, знаходячись в рамках композиторського тексту. Їм вдалося майстерно подолати фонізм приголосних звуків, які лунають у світлих або темних відтінках, залежно від трактування. Так, у Х. Шефер превалює м’яке темне звучання, що надає образу пісні чуттєвої меланхолійності, а Лей Сюй висвітлює тембр при підході до високих нот, що вносить у виконання риси захоплення і витонченості.

Все ж виконання саме Х. Шефер можна назвати еталонним з точки зору роботи з фонетикою мови, адже співачка філігранно поєднує технічний та художній рівень звучання. Вона часто користується прийомом «закривання» складів за рахунок подовження останніх приголосних складів. Ще одна неодмінна якість німецької камерно-вокальної школи, яку демонструє Х. Шефер, виконуючи «Im wunderschönen Monat Mai», – це підвищена увага до фразування – як вокального, так і фортепіанного, що потребує посилення ансамблевої злагодженості. Це – ансамбль двох музикантів, коли голос

вокаліста за своєю функцією сприймається як інструмент. До того ж у виконанні Х. Шефер практично відсутнє самолюбування голосом поза художнім контекстом, яке тією чи іншою мірою властиво двом іншим співачкам.

Говорячи про виконання Б. Бонней та Лей Сюй, необхідно відзначити, що їхні версії у порівнянні з Х. Шефер видаються менш вдалими, хоча в цілому вони беззаперечно успішні. Іншомовні виконавиці співали німецькою дуже акуратно, вірно інтонуючи, місцями дуже лірично. В їхньому арсеналі була велика гама відтінків. Але цього було явно замало, щоб розкрити філософську глибину шуманівського твору. Більш того, у Б. Бонней не прослуховувалися ноти справжніх почуттів пристрасного романтичного героя. Виконання Лей Сюй можна також визнати добротною ілюстрацією нотного тексту, яке, на превеликий жаль не є повністю співзвучним музиці Шумана.

Аналіз виконавських версій пісні «Im wunderschönen Monat Mai» Р. Шумана з циклу «Любов поета» дозволяє зробити певні висновки. Зважаючи, що у творах німецьких композиторів-романтиків на першому знаходиться не тільки сенс слів, а й їхнє звучання, то звичайно більш вдалим видається виконання Х. Шефер, для якої німецька є рідною мовою. До того ж причетність співачки до німецької вокальної школи, представники якої приділяють багато уваги цілісності художньо-технічного комплексу, дозволило створити їй надзвичайно монолітну мініатюру. Співачкам Б. Бонней, яка ще за років навчання була сфокусована на виконання творів німецьких композиторів, та Лей Сюй, яка поєднує в собі традиції китайської та американської виконавської школи, вдалося в цілому передати смислове та драматургічне навантаження твору, що сприяє засвоєнню художньої інформації навіть слухачам, які не володіють мовою виконання. Водночас треба підкреслити перспективність розвитку китайської школи камерного виконавства, адже Лей Сюй в дуеті з Лінфей Стефан Сеа не йдуть шляхом копіювання, а створюють індивідуальну інтерпретаційну версію

знаменитого, а тому й дуже складного твору. Лей Сюй зберігає особливості власного виконавського почерку, намагається досягти однорідності звучання голосу на всьому діапазоні, насичує інтерпретацію динамічно, враховує фонетику німецької мови. Її голос характеризується об'ємністю, округлістю, дзвінкістю та наявністю вібрато. Виконання Лей Сюй можна охарактеризувати як класичне, або відповідне у стильовому відношенні.

Порівняємо виконання ще одного популярного серед китайських виконавців романсу XIX століття – **«Green» К. Дебюссі**. Цей твір неодноразово потрапляв в зону уваги й музикознавців, але перш ніж перейти до аналізу виконавських версій, ми зупинимося на основних моментах твору, адже інтерпретаційні аспекти напряму залежать від розуміння логіки музичної композиції, яка стає явною в процесі музикознавчого аналізу.

Романс «Зелень» входить до циклу «Забуті арієти» («Ariettes oubliées») – шести мелодій для голосу, написаних Дебюссі у 1885-1887 роках. Тональність романсу – *соль-бемоль* мажор, розмір 6/8. Текст належить Верлену, символічні вірші якого надихали Дебюссі на створення яскравих композицій з індивідуальним типом фортепіанної фактури. У цьому витонченому вірші поєднується тонкий гумор і ніжність, тому композитор обирає й особливий тон музичного оповідання – радісне збудження, яке заключено в елегантно стриманій та чарівно невимушеній музиці. У всьому романсі динаміка не виходить за межі *pp.* Вокальна мелодія має власну логіку та не залежить від акомпанементу, що погойдується у вальсовому ритмі.

Наведемо текст вірша з авторським перекладом:

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches Et puis voici mon coeur qui ne bat que pour vous. Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux. J'arrive tout couvert encore de rosée	Тут і плоди, і квіти, і листя, і гілки Ось моє серце, що б'ється лиш для вас. Не рвіть його своїми білими руками І нехай мій скромний подарунок буде милим у твоїх прекрасних очах. Приходжу ще в росі І ранковий вітер морозить моє чоло.

Que le vent du matin vient glacer à mon front. Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée Rêve des chers instants qui la délasseront. Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête Toute sonore encor de vos derniers baisers; Laissez-moi s'apaiser de la bonne tempête, Et que je dorme un peu puisque vous reposez	Я відпочину біля твоїх ніг І помрію про дорогі моменти. На твоїх молодих грудях нехай лежить моя голова Все ще звучить від ваших останніх поцілунків; Дай мені заспокоїтися від доброї бурі, І що я трохи сплю, оскільки ти відпочиваєш.

Вірш «Зелень» є першим віршем з циклу верленівських «Акварелей», присвячених дружині Матильді, яка залишила його заради життя з відомим молодим поетом Рембо. Вірш сповнений символів, які походять з багатьох джерел, одним з яких є куртуазна лірика трубадурів і труверів. Форма вірша демонструє метр і схеми римування, типові для французької поезії кінця XIX століття. Якщо Верлен мав намір висловити у цьому вірші ідеї «майбутньої радості», можливо це був вираз надії повернення до дружини. «Зелень» Верлена складається з трьох катренів[42] з римою ABAB. Метрично вірш укладено в ямбічний або олександрійський гекзаметр. Дванадцятискладовий рядок розривається на дві рівновеликі частини по шість рядків, розділені комою або короткою паузою.

У своєму романсі Дебюссі виражає суміш втоми, внутрішнього хвилювання та скромності, закладених в верленівській поезії. Композитор використовує контрастні мелодичні ідеї, розміщені в рамках «розширеної тональності», які укладаються у форму – складну локально, але просту у більшому масштабі. Три строфи вірша вписані у пісенну форму, в якій створюється подібність між крайніми розділами, схожими за тематичними параметрами. Цю форму також можна охарактеризувати як тричастинну з варійованим третім розділом. Але на глобальному рівні цей твір представляє просту двочастинну форму, де перша частина A починається після вступу з чотирьох тактів фортепіано і триває 20 тактів. Такти 25-40 відображають новий розділ B. Далі повертається вступ та тематичний матеріал A з

[42]Катрен – строфа по чотири рядки.

варіюванням (тт. 41-59), що пов’язано із заключним характером розділу. Це – кода. Представимо схематично обидва варіанти форми пісні у співвідношенні з текстом (таблиця 3.3).

Таблиця 3.3

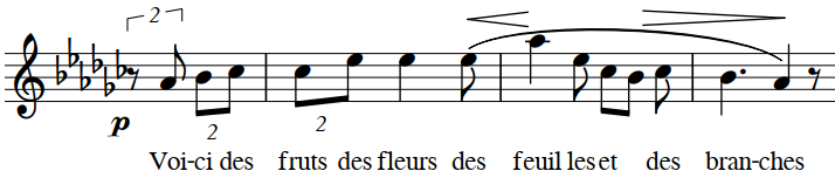
Форма романсу «Green» К. Дебюссі

Перший катрен	Другий катрен	Третій катрен
I розділ 23 такти	II розділ 16 тактів	III розділ (реприза) 19 тактів
I розділ 23 такти	II розділ + кода 26 тактів+9 тактів	

Перша музична фраза складає три такти. Ця ідея постійно повторюється протягом всього романсу, формуючи своєрідне музичне «ДНК». Воно складається з усіх відповідних параметрів: ритму, гармонії, висоти, гармонічної та ритмічної щільності (Приклад 3.16).

Приклад 3.16

Дебюссі Green, тт. 5-8.



Мелодично ця фраза представляє собою хвилю, її ладовою основою є пентатоніка, в гармонії повторюється один акорд. Ритмічна мова фрази значною мірою доповнює відчуття втоми і марення: використання дуолі стає визначальною ідеєю, додає метричної неоднозначності. Ритм «два на три» допомагає досягти безперервного руху в мелодії, підкреслює втомлений, вражений коханням відчай та занепокоєння.

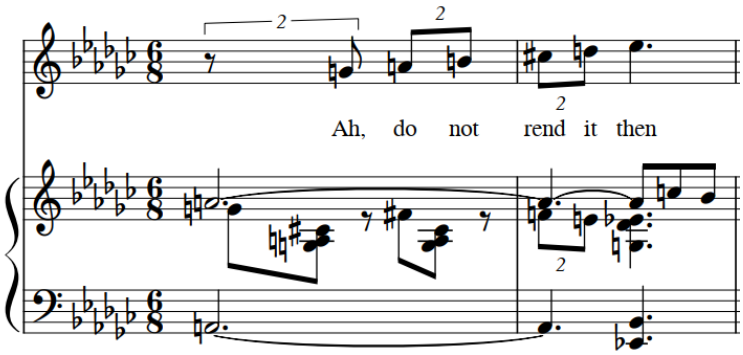
Гармонічні зміни, як правило, дуже повільні, і є лише два випадки, коли гармонія змінюється більше одного разу в такті (тт. 27 та 31). Гармонічний ритм першого розділу рухається надзвичайно повільно – перша

гармонія триває вісім тактів, а наступні гармонії змінюються кожний такт, що також підкреслює стан втоми. У розділі B (друга строфа тексту) Дебюссі використовує звукопис: у фортепіано з'являються швидкі арпеджіації, які ілюструють слова «le vent du matin» («ранковий вітер»), а також «la bonne tempête» («добра буря»). В цілому гармонічна мова «Green» вписується у розширену функціональну тональність. Це визначається збереженням функціонального гармонічного синтаксису, збагаченого хроматичною лексикою.

Композитор виставляє шість бемолів, проте основою гармонії розділу A твору є мінорний тризвук *ля-бемоль*, який займає перші вісім тактів. Другий елемент – це пара тісно пов'язаних симетричних нонакордів – від *ре-бемоль* та від *соль-бемоль*. Вони справляють неоднозначне відчуття та допускають декілька можливих інтерпретацій, функціонуючи не тонально. Третя фраза привносить нові гармонічні фарби – тритоновий зворот, що складається з *ля* мажорного септакорду та *мі-бемоль* мажорного септакорду, які також справляють неоднозначне враження. Німецька секста (тт. 13-14) стає додатковим хроматизмом та привертає інтерес, змушуючи засумніватися в тональності твору (Приклад 3.17).

Приклад 3.17

К. Дебюссі. Green, тт. 13-14.



Зрештою гармонічний рух призводить до акорду *ля-бемоль* мажору, який відчувається місцевою тонікою. Але це відчуття зберігається ненадовго. Вже в наступному такті з'являється малий мажорний від *ре-бемоль* та

мажорний тризвук *соль-бемоль*. Будь-яка двозначність тепер усувається і відбувається «відпочинок».

Розділ В є відносно стабільним у гармонічному плані. Композитор змінює знаки – п'ять бемолів – та тонікалізує *ре-бемоль* мажорний тризвук. Звучить наступна послідовність акордів – Db – Ab7 – Db – Bb7 – Eb7 – Ab7 – Eb7 – G9 – Db7. В тематичній репризі гармонічна мова знову «розмивається» – повертається тональна невизначеність. У коді рух спрямовується до *соль-бемоль* мажору через його акорди – Cb – Bb7 – Cb – Bb7- Ebm – Ab9 – Gb9. Завершується романс нонакордом від *соль-бемоль*.

Важливо, що у такті 24 Дебюссі підкреслює перехід від фізичної до психічної сфери, закладений у вірші. До цього мова йшла про природні речі, а рядок «Rêve des chers instants qui la délasseront» («мріяти про дорогі моменти, які заспокоять його») переносить нас у мрії. Повернення тематичного матеріалу розділу А у такті 40 сигналізує повернення назад до фізичної сфери.

Таким чином Дебюссі ніби натякає на знайомі тональні та синтаксичні структури, одночасно вводячи елементи, чужі для тонального словника. Романс Дебюссі тримається на балансі очікування й несподіванки, простоти й складності, що дозволяє одночасно виражати насолоду і страждання.

Переходячи до аналізу виконавської інтерпретації твору, треба зазначити, що це дуже популярний романс серед виконавців. Але нам цікаво було порівняти як він звучить у китайських виконавців та французів. З цією метою було обрано три версії приблизно одного хронологічного відрізку: Сандрін Піо (2017)[43], Ліні Гонг (2019)[44] та Ісюань Хан (2019)[45].

Дамо коротку характеристику творчості Сандрін Піо (Sandrine Piau). Французьке сопрано народилася у 1965 році, навчалася у Паризькій консерваторії. Після зустрічі з Вільямом Крісті вона почала знайомство з музикою бароко, після – продовжила навчання вокалу з Рейчел Якар і Рене

[43] Виконання Сандрін Піо https://www.youtube.com/watch?v=vTPzgFoMRjs (дата звернення 04.04.2023)
[44] Виконання Ліні Гонг https://www.youtube.com/watch?v=HzPk_U7kKjs (дата звернення 04.04.2023)
[45] Виконання Ісюань Хан https://www.youtube.com/watch?v=MrbqLPSfPE8 (дата звернення 04.04.2023)

Джейкобсом. Сандрін Піо співпрацювала з багатьма провідними європейськими диригентами, включаючи М. Мінковскі, Ф. Герреве, П. МакКріша, А. Кертіса та інших.

Піо особливо відома по інтерпретації барокової музики, хоча також чудово виконує романтичні та модерністські пісні. В її репертуарі: вокальні твори від Вівальді, Генделя, Моцарта до Шумана, Дебюссі, Пуленка та Берга. Окрім активної концертної та оперної кар'єри вона плідно записується в студії. Має ряд нагород – Орден мистецтв і літератури, титул «Співачки року» (Artiste lyrique de l'année) у «Victoires de la musique classique» (2009).

Виконання романсу Дебюссі вимагає імпровізаційної свободи та емоційної насиченості. Фортепіано та голос у творі поєднані єдиною енергією. Перед виконавцем стоїть завдання передати внутрішній стан героя та емоційну атмосферу вірша, пов'язаного з образами природи.

Представимо осцилограми всіх трьох інтерпретацій романсу «Green» (Приклад 3.18).

Приклад 3.18

Осцилограми інтерпретацій романсу «Green»

Сандрін Піо:

Ліні Гонг:

Ісюань Хан:

Як бачимо графіки є дуже різними. Виконання Сандрін Піо видається більш рельєфним у порівнянні з версіями китайських виконавиць. Кожна фраза досягає свого піку та гасне в очікуванні нової хвилі. Виконання Ісюань

Хан є найбільш «рівним» та водночас щільним (на це могло вплинути й якість запису, який є концертним).

Взагалі романс в інтерпретації Сандрін Піо звучить дуже гармонічно. На це впливає відмінна вимова француженки, що дає їй явну перевагу перед іншими виконавицями. У її співі відчувається висока вокальна культура, теплота, щирість і благородна стриманість емоцій. Їй вдалося створити збуджений настрій та продемонструвати чудову техніку співу. Завдяки використанню головного резонансу співачка досягає об'ємного звучання. Кульмінація виконана у ліричному ключі. Інтерпретація також відзначена ритмічними відхиленнями – ферматами та *ritenuto* фраз. Сандрін Піо як істинна француженка дозволяє собі зупинятися та «роздивлятися ті чудеса природи», про які йдеться у вірші. В її співі відчувається установка на розмову зі слухачем, спроба передати найтонші зміни настрою. Таке виконання, на наш погляд, є відповідним імпресіоністському настрою романса та символічній поезії Верлена.

Виконання Ліні Гонг характеризується більшою консервативністю. Водночас її інтерпретація прониклива і спокійна. Манера співу видається більш академічною, співачка не дозволяє зміни позиції, як це робить Сандрін Піо на високих нотах та більше використовує вібрато на довгих нотах. Також інакшим видається поєднання фраз між собою.

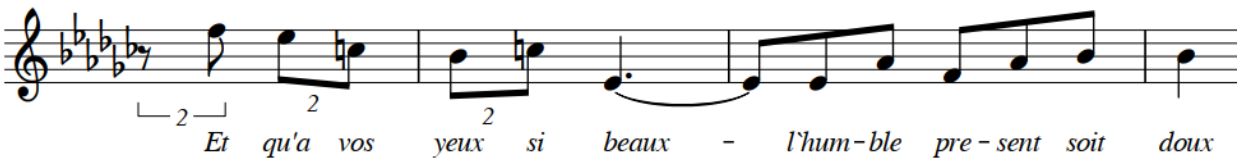
Ісюань Хан співає округленим голосом на опорі в одній позиції. В її виконанні менше відхилень від темпу, і навіть якщо вони передписані текстом – вони дуже незначні. Темп виконання в цілому також більш швидкий: її інтерпретація відрізняється від версій інших співачок майже на пів хвилини.

У першій фразі, у сьомому такті низхідну кварту на слові «des feuilles» Ісюань Хан вдається до глісандо, яке прикрашає музичний текст. Інші виконавиці не відступають від написаного тексту. У подальшому розгортанні Ліні Гонг намагається поєднати фрази в рядку, де це можливо, співаючи їх на одному диханні (наприклад, фраза «Et puis voici mon coeur qui ne bat que pour

vous»). Наступна фраза «Ne le déchirez pas» у Ліні Гонг звучить дещо важко, у порівнянні з Сандрін Піо. Ісюань Хан в цьому моменті робить прискорення, драматизуючи звучання, адже ця фраза відповідає слову «не рвіть» у фразі «не рвіть моє серце своїми руками», тому таке збудження видається цілком зрозумілим. У наступному рядку, коли мова йде про серце як сувенір «l'humble présent soit doux» найбільш стильною здається інтерпретація Сандрін Піо, адже Ісюань Хан вирішує цей фрагмент занадто масивним тоном та не робить переконливого динамічного затихання та темпового гальмування, яке тут передбачалося композитором та відзначене в нотах. Ліні Гонг занадто розтягує останню фразу, що робить її надмірно довгою (Приклад3.19).

Приклад 3.19

К. Дебюссі. Green, тт. 17–20



У розділі B змінюється характер пісні та акомпанементу. Акомпаніатор Ліні Гонг пропускає перші пасажі шістнадцятих, хоча вони є важливими у драматургічному плані, адже мова в тексті йде про росу, тому короткі тривалості, які розсипаються у пасажі по клавіатурі покликані змалювати краплі роси. На жаль жодна зі співачок не демонструє зміни характеру, хоча на наш погляд це є принциповим маркером, який слугує відокремленню розділів форми та побудови загальної архітектоніки романсу.

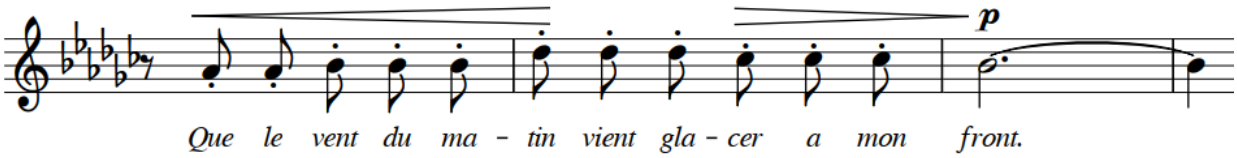
На слові «front», яке припадає на протягнуту ноту *сі-бемоль* (половинна з крапкою та чверть) Сандрін Піо та Ліні Гонг використовують техніку *messa di vocce*[46], яка потребує підтримувати один тон, поступово роблячи голос то гучнішим, то тихішим. Ісюань Хан утримується від використання подібного

[46] Messa di voce – техніка співу, яка вимагає витримування однієї висоти, поступово роблячи голос голоснішим (crescendo), а потім пом'якшуючим (diminuendo). Ця техніка – достатньо складна і вимагає надзвичайно високого рівня вокальної координації, особливо в diminuendo.

прийому, і це не може бути неправильним, адже Дебюссі ніяким чином не позначає необхідність подібного прийому в нотах (Приклад 3.20).

Приклад 3.20

К. Дебюссі. Green, тт. 28–31



Остання фраза середнього розділу «Rêve des chers instants qui la délasseront», в якій мова йде про мрію, повинна виконуватися *tendere* – ніжно. Найбільш точно її вдається інтерпретувати Сандрін Піо. Ліні Гонг також робить уповільнення та заспокоюється. Ісюань Хан не звертає увагу на ремарку та завершує розділ майже в темпі.

Тематична реприза також відрізняється. У Сандрін Піо – це роздуми про минуле, відчувається меланхолійність та ніжність. Ліні Гонг повертається майже точно до характеру початку романсу. Ісюань Хан співає наполегливо та дуже збуджено, драматизуючи текст.

Останній речитативний фрагмент всі три виконавиці співають проникливо та з тугою, проте виконання Сандрін Піо здається нам найбільш цікавим, адже співачці вдається досягти такого ефекту, неначе її голос розчиняється у просторі. По-перше, це відповідає тексту «Et que je dorme un peu puisque vous reposez», в якому йдеться про сон. А по-друге, нагадує манеру співу французьких шансонів, що звичайно разом з ідеальною промовою у стильовому відношенні є дуже ефектним закінченням твору.

Підсумовуючи аналіз романсу «Green», треба сказати, що виконання Сандрін Піо виділяється більшою свободою та деталізацією тексту. Більш того, його можна вважати імпресіоністичним, адже співачка наповнює свою інтерпретацію рафінованістю звучання у прагненні до передачі найтонших

психологічних почуттів через тембр голосу. Інтерпретації Ліні Гонг та Ісюань Хан є також у стильовому відношенні відповідними, проте у порівнянні з Сандрін Піо їх можна назвати пізньоромантичними. Версії китайських співачок одухотворені, проте в них більше відчувається романтичне піднесення ніж повітряність, наповненість ледь відчутними емоційними напівтонами, характерними для імпресіоністичного стилю інтерпретації. З точки зору характеристики індивідуального стилю Ліні Гонг в інтерпретації романсу Дебюсі виступає інтровертом, адже точно слідує за текстом, проте має певну скутість рухів, а Ісюань Хан навпаки – екстравертом, адже вона вдається до зовнішньої ефектності.

3.3 Особливості інтерпретації камерно-вокальної музики XX–XXI століть

Музика XX століття висунула ряд нових завдань перед виконавцями, значно розширивши кордони творчої інтерпретації. Нові складні ідеї, оновлена музична мова, інакше відношення композиторів до звуку та форми значно ускладнюють діяльність співаків та визначають особливості їхнього стилю по відношенню до такої музики.

Ш. Марбі у своїй монографії, присвяченій виконанню вокальної музики XX століття, зазначає, що «репертуар XX століття з використанням розширених вокальних прийомів вимагає хорошої тональної пам’яті, гнучкого голосу і здатності ефективно використовувати уяву» [192, с. vii]. Він зазначає, що включення такого репертуару відіграє важливу роль на шляху співака до мистецького розвитку.

Китайські виконавці також долучаються до процесу інтерпретації музики композиторів XX–XXI століть і навіть попри її складність демонструють цікаві та якісні виконавські версії. Як приклад, наведемо романс **«Der Sommer» Дьордя Лігеті** в інтерпретації китайської співачки Ліні Гонг. Творча біографія композитора дуже цікава, адже Лігеті – угорський єврей, якому довелося втекти від радянського режиму в Австрію,

де він і провів більшу частину свого життя, а отже вважається австрійським композитором. Водночас він – митець, який жив та писав на перехресті різних культур, тому його творчість має інтернаціональний характер з угорським акцентом.

Романс «Der Sommer» був написаний у 1989 році на початку нового етапу творчості композитора, який вражає множинністю музичних ідей та оригінальністю їхнього сплетіння, що в цілому вписується в естетику постмодернізму з його особливою «чуттєвістю».

Слова, які обирає Лігеті для свого романсу, належать видатному німецькому поету доби Романтизму – Фрідріху Гьольдерліну. Вірші цього поета багаті ідеями та почуттями, іноді піднесеними, іноді ніжними та меланхолійними; мова надзвичайно музикальна і блищить яскравими образами, особливо в численних описах природи. Ймовірно саме ця музикальність та образне багатство сприяли тому, що Лігеті звернувся до вірша «Der Sommer» («Літо»). Наведемо оригінал поезії з перекладом:

Noch ist die Zeit des Jahrs zu sehn, und die Gefilde	Ще пору року видно, і поля
Des Sommers stehn in ihrem Glanz, in ihrer Milde;	Літа стоять у своєму сяйві, своїй лагідності;
Des Feldes Grün ist prächtig ausgebreitet,	Зелень поля розкинулася у славі,
Allwo der Bach hinab mit Wellen gleitet.	Там, де струмок ковзає хвилями.
So zieht der Tag hinaus durch Berg und Tale,	Так день блукає по горах і долинах,
Mit seiner Unaufhaltsamkeit und seinem Strahle,	Нестримно своїм промінням,
Und Wolken ziehn in Ruh', in hohen Räumen,	А хмари пливуть тихо, високо вгорі,
Es scheint das Jahr mit Herrlichkeit zu säumen.	Рік ніби стримує його пишність.

Отже у вірші поетичними засобами малюється образ літа – осяяного, лагідного, з зеленими полями та дзвінкими струмками, хмаринками, які пливуть в небі. Ці рядки в уяві малюють розпливчасту багатокольорову

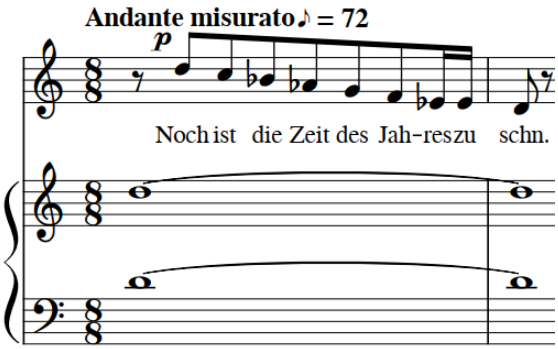
картинку. Композитор також обирає цікаві засоби виразності для втілення цього поетичного пленеру у музичних звуках. Він обирає імпресіоністичні засоби, проте вони пропускаються крізь призму художника-постмодерніста.

Починається романс з чистої октави в акомпанементі, який створює ефект повітряності та простору. На тлі цього консонансу звучить цікава фраза голосу – низхідний звукоряд від звуку *ре*, побудований наступним чином (у півтонах) – 2-2-2-1-2-2-1. Своїм початком ця побудова нагадує цілотонову гаму, однак вже на п’ятій ноті ця ідея руйнується, що підтверджується й продовженням романсу (Приклад 3.21).

Привертає увагу і ритмічне оформлення – рух восьмими (окрім останніх нот фрази) та розмір 8/8. У цьому випадку увага приділяється кожній восьмій ноті як мірній долі.

Приклад 3.21

Д. Лігеті. «Der Sommer», такт 1

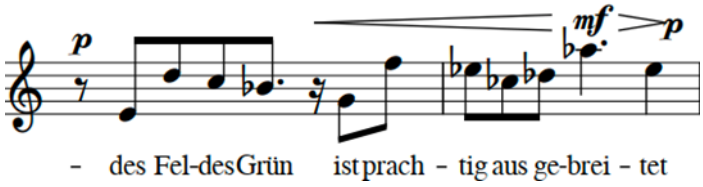


Ця магічна фраза повторюється ще раз у другому такті, проте у варійованому вигляді. За обрисами вона також нагадує цілотонову гаму вниз від ноти *ре,* логіка якої ламається на шостому звуці – *фа*, після якого йдуть ще два цілі тони, приводячи слухача до *ре-бемоля*, який на мить тонікалізується. Проте ця уявна тоніка змітається низкою квінт, що йдуть слідом. На ремарці *allarg.* досягається миттєвий зрив на ноті *ре* у вокальній партії, на тлі якої звучить різкий квінтакорд, експресивно ілюструючи слово «Glanz» (блиск).Характер музики знову моментально змінюється на слові «лагідність». Звучить квінтакорд від *мі-бемоль* на басу *соль* та низхідна квінта в партії голосу, яку продовжують спадаючі лагідні кварти, нагадуючи

стиль Дебюссі. Вокальна лінія, що звучить далі, насичена стрибками та складними інтонаційними ходами, які з'являються поза тональною логікою на тлі «абстрактних» квартових пасажів. Також композитор приділяє увагу динамічному нюансуванню: сила звука може змінюватися в межах одного тону, що разом з комплексом мелодико-гармонічних проблем додає романсу виконавської складності (Приклад 3.22).

Приклад 3.22

Д. Лігеті. «Der Sommer», такти 5-6

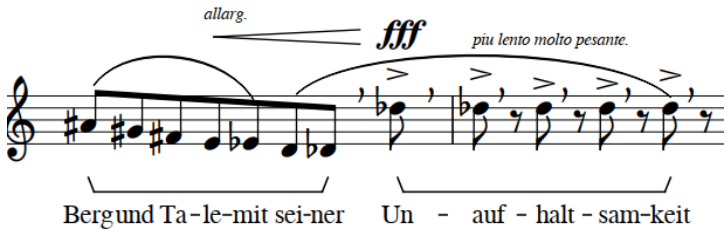


У наступних рядках тексту насичується партія акомпанементу – звучать паралельні секстакорди, а потім і паралельні септакорди в правій руці, які підтримуються фрагментарними паралелізмами в лівій.

В результаті композитор отримав достатньо щільні звукові комплекси – плями, які не мають функціональності та рухаються в одному напрямку паралельно зі зміною структури всередині. Враховуючи, що мова в тексті йде про струмок, такі акордові комплекси нагадують рух води, сплески, кола на воді, як у Дебюсі у «Потонувшому соборі». Тут досягається перша – тиха кульмінація романсу та завершується перший розділ на високих нотах *соль, соль-дієз* та *ля* другої октави, які вокаліст повинен «витягнути» з попередньої половинної *соль*. Це надзвичайно складне завдання, зважаючи ще й на згасаючу динаміку. У такті 12 аналогічно до вступу починається другий розділ. Проте тут цілотонова гама вже не зустрічається. Зберігається лише напрямок руху та ритмічна складова, проте інтервальні відносини між звуками стають іншими. Цікаво, але Лігеті порушує тут співвідношення складів в рядку та музичну фразу (це він зробить не один раз). Фраза тексту закінчується, а музична ні, в наслідок чого нашаровується початок нового рядка, формуючи своєрідну текстово-музичну стрету (круглою скобкою позначена текстова фраза, а квадратною – музична) (Приклад 3.23).

Приклад 3.23

Д. Лігеті.«Der Sommer», такти 13-14



У такті 14 також відбувається неочікувана кульмінація. Хлесткі акцентні звуки, відділені один від одного в партії голосу на тлі аналогічно акцентованих акордових комплексів, звукопишуть слово «Unaufhaltsamkeit» (нестримний).

І знову моментально цей настрій змінюється на слові «Strahle» (проміння), яке тягнеться голосом більше одного такту. У фортепіанній партії використана поліритмія (4 на 3). У наступному текстовому рядку мова йде про хмари – рух уповільнюється, а мелодія підіймається до найвищої ноти – *сі-бемоль.*

Ще один сполох ярості спостерігається у передостанньому такті романсу: на нотах *ре-бемоль – ля бемоль – ре* відбувається стрімкий підйом, який супроводжується різкою зміною динаміки – від *pp* до *ff* на слові «Herrlichkeit» (слава). Цей сплеск активності моментально згортається знову до *pp,* розчиняючись на *dim*. у *ppp* на квінтакорді «*ре – ля – мі – сі – фа-дієз – до-дієз*».

Увесь романс займає 23 такти, проте він виявляється настільки насиченим подіями, що вони сприймаються як завершений самодостатній музичний твір, який не потребує продовження або розширення.

Переходячи до аналізу виконавських версій, зазначимо, що для порівняльного аналізу ми обрали версії китаянки Ліні Гонг та німкені Крістіане Карг. Дамо коротку характеристику творчого портрету Крістіани.

Крістіане Карг (1980) – відоме німецьке сопрано, яка народилася у Фойхтвангені, навчалася в Зальцбурзькому Моцартеумі у Хайнера Гопфнера

та в класі Вольфганга Хольцмайра. Була нагороджена медаллю Ліллі Леманн за ступінь магістра музичного театру. Ще будучи студенткою, вона вдало дебютувала на Зальцбурзькому фестивалі.

Співачка виступає у провідних театрах світу, наприклад, у Королівському оперному театрі Ковент-Гарден, Паризькій національній опері, Ліричній опері Чикаго, Метрополітан, Ла Скала, Віденській державній опері, Гамбурзькій державній опері, Баварській державній опері та інших.

Крістіане Карг також веде активну концертну діяльність, співпрацюючи з видатними диригентами (І. Болтоном, Г. Бломштедтом, Р. Шайлі, К. Ешенбахом, Р. Муті) та великими оркестрами Віденської та Берлінської філармонії, Баварським радіосимфонічним оркестром, Accademia di Santa Cecilia в Римі, зальцбургським оркестром Mozarteum, оркестром Філадельфії.

Виконавиця виявляє також свою пристрасть до пісень та камерних музичних проектів. Вона є постійним гостем Шубертіади в Хоенемсі та Шварценберзі, а також у лондонському Wigmore Hall, який присвятив артистці сезон 2019/2020 років. Крім того Крістіане Карг є художнім керівником фестивалю KunstKlang, розробляє та відповідає за власну серію концертів у рідному місті Фойхтванген і дуже віддана своєму проекту „Be part of it! – Musik für Alle“ («Будь частиною цього! – Музика для всіх»), створеному для навчання дітей та молоді музиці.

Навесні 2017 року Крістіане Карг випустила власний високо оцінений сольний компакт-диск «Parfum» на лейблі Berlin Classics, поклавши на музику тексти Шарля Бодлера, Леконта де Ліля, Поля Верлена, Трістана Клінгзора та Віктора Гюго. Крістіане є володаркою нагороди Echo Klassik за запис Моцарта «Світ Фігаро» під керівництвом Я. Незе-Сегена в категорії «Оперний запис року». Її інші диски – «Scene!» з бароковим ансамблем Arcangelo під керівництвом Дж. Коена та «Transformation – Songs of a Year» – також отримали позитивні відгуки від слухачів та критиків.

Запис пісні «Der Sommer» був здійснений Крістіане Карг у 2010 році у співдружності з піаністом Буркхардом Керінгом (Burkhard Kehring).

Крістіане Карг та Ліні Гонг є представниками німецької вокальної школи, а отже мають володіти подібними методами інтерпретування, що доводять їхні виконання. Різниця між версіями становить 8 років (версія Ліні Гонг датована 2018 роком).

Порівнюючи дві інтерпретації треба відзначити, що вони є майже ідентичними: 3.06 у Крістіане Карг[47] та 3.09 у Ліні Гонг[48]. За темповими показниками порівнювати варіанти складно, адже композитор виставляє велику кількість темпових ремарок та уточнень, які можуть бути прочитані по різному. В якості підтвердження зазначимо, що Крістіане Карг завершує першу фразу швидше (9 секунд), а Ліні Гонг – повільніше (13 секунд). Проте до кінця другої фрази таймінг вирівнюється та складає рівно 16 секунд.

Перша кульмінація на слові «Glants» у Карг більш відтягнута, по відношенню до співу Ліні Гонг. Наступне словосполучення – «In ihrer Milde» Ліні Гонг співає академічним повним звуком, а Карг вдається до міксту,. Але наступна ритмічна «зупинка» на широкому слові «ausgebreitet» у обох виконавиць звучить повно та на міцній опорі.

Слідом йде послідовність акордів у фортепіано, яка у версії Карг лунає швидше і це здається більш вдалим рішенням, адже впливає й на подальшу швидкість співу виконавиці, в наслідок чого рух не розтягується, а навпаки видається органічним, натуральним. При підйомі вокальної лінії на словах «Welnen gleitet» Ліні Гонг затискає гортань, тому наступні дві ноти співає занадто напружено: звук стає пласким та нецікавим, адже супроводжується зняттям дихання з опори. Крістіане Карг, у свою чергу, звучить на фразі «Welnen gleitet» відкритим та чистим звуком, проте на наступних нотах (*соль-ля)* переходить на фальцет з металевим призвуком. Це, звичайно, непростий момент у вокальному плані, тому в якості порівняння ми

[47] https://www.youtube.com/watch?v=RN-DCEAPCro&list=RDMM&start_radio=1&rv=vTPzgFoMRjs (дата звернення 18.03.2023)
[48] https://www.youtube.com/watch?v=V5BPNQz6r-A (дата звернення 18.03.2023)

прослухали та проаналізували ще декілька виконавських версій – саме по відношенню до цього фрагменту – китаянки Менці Чжан (Mengqi Zhang) в записі 2021 року[49] та німкені Крістіане Оельце (Christiane Oelze) в записі 1996 року[50]. Вони обидві по-своєму вирішують цей фрагмент, проте однозначно слово «gleitet» звучить чистим та округлим звуком. Це дає нам право зробити висновок, що розглянута фраза, нажаль, не вдалася ані у Карг, ані у Ліні Гонг, навіть не зважаючи на студійний запис.

Ймовірно фізична напруга, яка характеризує виконання співачок, пов'язана з намаганням зосередитися на тих швидкоплинних змінах висот всередині вокальної лінії. Вони потребують посиленої уваги, адже швидкі зміни кольору голосу, стрибки в мелодії та раптові зміни в динаміці створюють значні проблеми для вокальної техніки.

Другий розділ романсу звучить у виконавиць дуже подібно, проте Карг співає більш класично. У кульмінації на звуці *сі-бемоль* Карг знову переходить до фальцету з призвуком, а Ліні Гонг – ні, вона співає у тій самій позиції. Це приводить нас до думки, що Карг, тембр голосу якої є все ж більш насиченим ніж у Ліні Гонг (яка звучить дзвонче), навмисно переходить на фальцет, щоб знайти нових фарб і це не є недоліком її голосу, адже в інших творах вона звучить у високому регістрі достатньо впевнено. Треба визнати, що таке рішення має право на існування, хоча з чисто вокально-технічного боку виглядає певним недопрацюванням. Зауважимо, що обидва записи – не концертні, а студійні і у виконавців та звукорежисерів у такому випадку завжди є можливість коригування звуку.

Підсумовуючи зазначимо, що обидві версії є цікавими, вірними у стильовому відношенні та балансують на межі імпресіоністично-експресіоністичного прочитання. Фортепіанна партія та «тихі» побудови малюють картину в дусі Дебюсі, а різкі «вибухи» та широкі інтервальні ходи з боку вокальної партії нагадують вокальні фрагменти творів Штрауса та

[49] https://www.youtube.com/watch?v=I30Kyzto9JU (дата звернення 18.03.2023)
[50] https://www.youtube.com/watch?v=kxwndtOfU3U (дата звернення 18.03.2023)

Шенберга. Визнаючи складність поставленого Лігеті завдання у цьому творі, треба визнати майстерність та професіоналізм як Ліні Гонг, так і Крістіане Карг.

Співачкам вдається досягти легато між нотами, що забезпечує плавність вокального тону, особливо при переході від одного регістру голосу до іншого без зайвого навантаження на мускулатуру, що контролює роботу голосових зв'язок. Це вміння вважається вокальними педагогами дуже важливим, особливо коли мова йде про виконання музики XX століття. Красиве «безшовне» легато під час співу кантабіле в ліричних творах допомагає об'єднати навіть рух широкими інтервалами та створити помірний динамічний перехід попри труднощі, пов'язані з діапазоном або теситурою без затискання гортані.

Розглянемо ще один камерно-вокальний твір XX століття у виконанні китайських співаків. Кроскультурні взаємодії в музиці XX – XXI століття охопили не тільки зону виконавства, а й композиторську творчість, яка більш рельєфно відображає механізми та результати взаємовідносин культур. При цьому такі кроскультурні запозичення європейського досвіду поширилися як у східному, так і у західному напрямку. Зважаючи, що багато китайських співаків мають американську освіту, камерно-вокальні твори американських композиторів стали природньою частиною їхнього репертуару. Тому стало цікавим дослідити, яким чином виявляються традиції академічної камерно-вокальної музики китайськими співаками у відповідних творах американських авторів, які, у свою чергу, наслідують творчі традиції європейської музики. У такому випадку кроскультурні взаємодії проявляються у багаторівневій системі, в основі якої знаходяться європейські традиції камерного музикування, приховані під товщею різнокультурних нашарувань.

У цьому відношенні показовою є творчість С. Барбера, якого вважають неоромантиком. Музичний критик та композитор Ф. Кларк висловився наступним чином: «До самої смерті ... Барбер писав зухвало неоромантичну

музику, і лише зрідка займався новомодними прийомами» [162]. Інший дослідник У. Сіммонс зазначає, що неоромантики США «не відроджували стиль минулого, а еволюціонували разом з континуумом, все ще дуже рухливим» [203, с. 10]. Зразком для їхньої творчості були представники європейського, а не американського пізнього романтизму – Р. Вагнер, Дж. Пуччіні, Я. Сібеліус та інші. Продовжуючи роздуми західних колег, А. Кривцова вказує: «те, що визначається американцями як неоромантизм, являє собою швидше дописування щойно завершеного тексту, свого роду post scriptum романтичного XIX ст. і має вживатися з більш прийнятним префіксом пост-» [70, с. 76]. Отже, творчість Барбера вважається логічним продовженням європейських традицій, зокрема й у сфері камерно-вокальних жанрів.

Цикл С. Барбера «Despite and Still», op. 41 часто залишається непоміченим серед інших творів композитора та взагалі камерно-вокальних циклів. З одного боку, XX століття надало світові надзвичайну кількість музичних творів камерно-вокальних жанрів, а з іншого боку, конкретний цикл висуває перед виконавцями певні вокальні та інтелектуальні виклики, що ускладнює процес осмислення та інтерпретації. Цікаво, але складна музична мова, насичена дисонансами, труднощі вокальної лінії не впливають на популярність циклу по відношенню, скажімо, до творів Р. Шумана або Ф. Шуберта.

Цикл був написаний у 1968 році та присвячений співачці Леонтіні Прайс (Leontyn Price), яка і стала першою його виконавицею. Барбер в якості поетичної основи тексту обрав вірші трьох різних авторів – своїх сучасників. Це поезії англійського поета Р. Грейвза, американця Т. Ретке, а також уривок з «Улісса» ірландця Дж. Джойса. Всі п’ять текстів циклу (а цикл складають 5 романсів) на перший погляд не виявляють явного зв’язку, хоча такий принцип використовувався композиторами, ще починаючи з доби романтизму. Пісні «A Last Song», «My Lizard», «In the Wildness», «Solitary Hotel» та «Despite and Still» свідчать про те, що цикл має глибоке біографічне

значення, можливо, виступаючи в якості катарсису для композитора. Про це пише Барбара Хеймен. У віршах досліджуються похмурі теми про самотність, втрачене кохання та знаходяться рішення у творчих пошуках, у старості, у благочестивій місії.

Також, за словами Б. Хеймен [178], у гострому драматичному відтворенні загадкових текстів пісні (особливо першої, третьої та п'ятої) представлена подвійність зрілого стилю Барбера – спорідненість з німецькою романтичною піснею кінця дев'ятнадцятого століття та вільне використання гармонічної мови двадцятого століття.

Коротко охарактеризуємо перший з романсів «A last song», написаний на слова Роберта Грейвза – британського поета, романіста та літературного критика. В оригіналі вірш має назву «A last poem», проте Барбер скоригував її, замінивши на «Останню пісню»

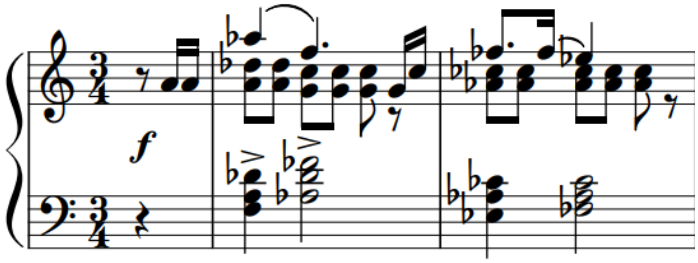
Наведемо текст пісні з перекладом:

A last song, and a very last and yet another O when can I give over? Must I drive the pen until blood bursts from my nails And my breath fails and I shake with fever O sit well wrapped in a many colored cloak When the moon shines new through Castel Crystal? Shall I never hear her whisper softly "But this is truth written by you only And for me only There for love have done?"	Остання пісня, і зовсім остання, і ще одна О, коли я можу здатися? Я повинен водити пером, поки кров не потече з моїх нігтів Не зупинеться дихання, і візьме гарячка О сидіть добре закутавшись у різнокольоровий плащ Коли місяць осяє новий хришталевий замок? Невже я ніколи не почую, як вона тихо шепоче «Але це правда, написана тільки вами І тільки для мене За любов?»

Починається пісня невеличким вступом, в якому закладається основний настрій музики – сумніви та розпач. Перший акорд є достатньо показовим з точки зору демонстрації інтонаційних та гармонічних особливостей пісні (Приклад 3.24).

Приклад 3.24

С. Барбер. «A last song», тт. 1-2



Ініціальний мелодичний зворот – це зменшена октава *ля–ля-бемоль*, яка у подібному ритмічному оздобленні викликає асоціації з метушливим людським мовленням. Після цього хроматичного інтервалу виникає ламентозна інтонація «зітхання-падіння» *ля-бемоль–фа*, що неначе обриває устремління, заявлене на початку. Наступний мелодичний зворот у верхньому голосі – аналогічний до першого, хоча й виражений у інших одиницях – зменшена висхідна септима (*соль–фа-бемоль*) та малосекундове падіння (*фа-бемоль–мі-бемоль*). Ці жорсткі ходи супроводжуються не менш протирічущими гармоніями – збільшеним секстакордом в партії лівої руки, який не розв'язується, а переходить у не менш дисонатний квартакорд на наступній долі. Барбер на самому початку вдається до елементів політональності – в правій руці звучить акорд *фа-бемоль* мажору, а в лівій – *ля-бемоль* мінору, а на наступній долі вони міняються місцями, сумарно даючи цікавий фонічний ефект мерехтіння. Першим уявним розв'язанням стає *фа-бемоль* мажорний септакорд у другому такті, який продовжує свій шлях, переходячи в уявний *сі-бемоль* мажорний септакорд із квартовим затриманням (sus), який очевидно прямує до *мі-бемоль* мінору, проте не розв'язується в нього. На це вказує бас *сі-бемоль*, натомість замість переходу в очікувану тоніку виникає неочікуваний *ре мінор*. Це підтримує і лінія голосу, в якій *ре* замість того, щоб розв'язатися до *мі-бемоля* переходить у *сі-бемоль* як аподжіатура до ноти *ля*.

Очевидно, що композитор, не виставляючи знаків та розпочинаючи одразу з відкрито нестійкого співзвуччя, налаштовує на дисонантну тональну музику, устремління якої спрямоване в зону максимально розширеної

тональності, коли кожний акорд потенційно може зайняти вакантне місце устою і аналогічним способом його покинути. Наповнений суперечливими функціональними відношеннями та метричними змінами, короткий вступ із трьох тактів передвіщує конфліктність поезії романсу.

С. Барбер обирає дисонантну мову для цього циклу спеціально, адже образний світ цих пісень вимагав більш жорсткої музики, ніж його попередні вокальні твори. Для гармонічної мови першого романсу характерна тенденція до тональної двозначності – розмитості тональних контурів – з тритонами, вільним хроматизмом, суперечливими тризвуками, спрямованими на яскраве вираження текстової образності.

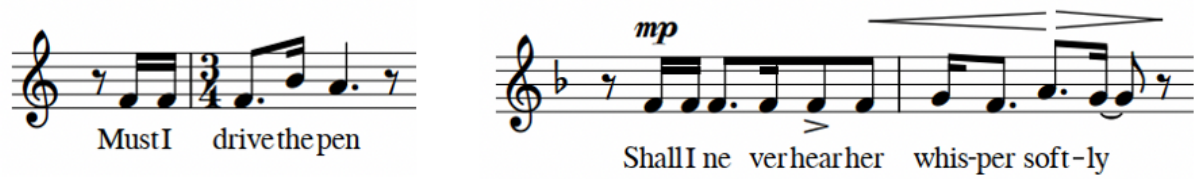
Вільне відношення до тональності підтримується дуже сміливими переходами та різкими змінами. Так, у четвертому такті після відсутності знаків з'являється один бемоль, у п'ятнадцятому такті – всі сім бемолів, у двадцять другому такті повертається один знак, а завершується твір співзвуччям на басу *до*. І саме така тональна логіка дає нам змогу оцінити композиційну модель цього романсу як тричастинну, вписану у наскрізну драматургічну канву, яку плете текст. З іншого боку, твір можна поділити на дві частини рівно посередині – адже у п'ятнадцятому такті (всього в романсі – 32 такти) в партії фортепіано знову повертається тема вступу і починається неначе друга хвиля розвитку. Така неоднозначність форми дає додаткові ресурси для виконавської інтерпретації.

У мелодії в цілому сполучаються кантиленні та речитативні ознаки, що наближає її до живої збентеженої людської мови. На початку на словах відповідно до смислу відбувається нагнітання напруження, яке досягає піку у вигуку у другому рядку: «О, коли я можу здатися?» Мелодія поступово піднімається хвилеподібно, підкреслюючи зростаючу напругу, оскільки герой вимагає припинити цю нескінченну гонитву.

Висхідна інтонація акомпанементу, заявлена на початку, ще не раз з'явиться у пісні у такому ж або видозміненому вигляді. Наприклад, у рядку «Must I drive the pen…» або «Shall I never hear…» тощо (Приклад 3.25).

Приклад 3.25

С. Барбер. «A last song», фрагменти



С. Барбер дуже точно слідує за поетичним словом. Там, де мова йде про страждання, гармонічний план дещо загострюється, а динаміка збільшується і навпаки – де він розмірковує про те, що буде «сидітиме добре загорнутий у різнокольоровий плащ», – музика дещо заспокоюється. Тут, незважаючи на те, що в її основі лежать інтонації вступу, перші два такти повторюються лише з невеликими змінами, тоді як третій піддається більш складній варіативній обробці.

У наступних стрічках герой пісні співає досить монотонно, думаючи, чи здійсняться його бажання. Він постійно розмовляє з фортепіано, формуючи цікавий дует. Дослідник творчості Барбера Ван Ї Лін [207] висуває цікаву думку з приводу взаємодії голосу з інструментом в цьому романсі, що пов'язано з ілюзорною присутністю Музи: «Хоча ім’я Музи не згадується у вірші, її присутність сильно відчувається в музиці Барбера, особливо в плані взаємодії між голосом і фортепіано. Хоча на початку вони співають в унісон, незабаром це розпадається на дует, у якому вони віддзеркалюють мелодичний контур один одного» [207, с. 24].

З двадцять четвертого по двадцять дев'ятий такти Барбер виписує діалог голосу та фортепіано, між якими спостерігаються цікаві контрапунктичні відносини, які підтверджують думку Ван Ї Лін про наявність іншого незримого героя, з яким подумки веде розмову співак.

Звертаючи увагу на особливості акомпанементу, треба зазначити, що незважаючи на складність музичної мови, композитор використовує звичну триповерхову формулу, де є бас, голос та серединний пласт, що віддалено нагадує, до речі, акомпанемент Р. Шумана з його романсу «Я не серджусь».

Попри емоційність розповіді та драматичність вірша, акомпанемент за рахунок мірного руху восьмими виконує стабілізуючу роль.

Перейдемо до аналізу виконавських версій першого романсу Барбера з циклу «Despite and still». Нажаль виконання цього циклу цілком або навіть фрагментарно першою інтерпретаторкою Леонтіною Прайс ми не знайшли. До речі, Леонтіна Прайс – це перша афроамериканка, яка стала провідною виконавицею Метрополітен-опера. Вона також є випускницею Джульярдської школи музики, в якій сьогодні навчається багато й китайських виконавців.

На велике здивування виконання пісень С. Барбера, попри їхню складність, є дуже популярними у світі. І це пояснюється тим, що Барбера вважають класиком американської музики, а отже і виконання його музики заохочується, особливо в Америці, де навчається багато співаків. І тому стає не дивним, що велика кількість версій представлена у творчості азіатських співаків з Китаю, Кореї, Тайваню, Гон-Конгу. Наведемо імена деяких з них: кореянка Ханна Чо (Hannah Cho) та Еункуюнг Менг (Eunkyung Meng) – 2016; кореянка Сає Йонг Чой (Sae Joung Choi) та Бохі Юнг (Bohee Jung) – 2020, Сеул; тайванка Ює Лай (Yu-Yen Lai) та Тін Юєй Ван (Ting-Yueh Wang) – 2016; китаянка Аманда Лі (Amanda Li) та Тімоті Квок (Timothy Kwok)– 2016, Гон-Конг. Серед інших: француженки Сандрін Пьйо та Адель Шарве, німкеня Анна-Лена Ельберт та багато інших. Маючи відкритий доступ до записів, порівняємо виконання двох китаянок – Ісюань Хан[51] (2019) та Аманди Вань Інь Лі[52] (2016).

Отже обидві співачки мають американську вокальну освіту та очевидно високий рівень англійської мови, що дозволяє їм вільно співати пісні С. Барбера мовою оригіналу.

Тембри голосів співачок значно відрізняються. У Ісюань Хан – ліричне сопрано. ЇЇ голос дзвінкий, легкий та сріблястий. У неї достатньо рухливі

[51] https://www.youtube.com/watch?v=yC7VVyUdxY0 (дата звернення 04.04.2023)
[52] https://www.youtube.com/watch?v=0MCymdklbfo (дата звернення 04.04.2023)

верхні ноти, проте низи тьмяніші. У Аманди Вань Інь Лі голос більш матовий та низький у порівняння з Ісюань Хан, та це позитивно впливає на звучання романсу, яке видається більш благородним та зрілим.

Час звучання двох версій не має суттєвої різниці: у Ісюань Хан – 2.05, а у Аманди Вань Інь Лі – 1.57. Різними є і відносини з акомпанементом. В інтерпретації Ісюань Хан піаністка починає занадто агресивно. Функція акомпаніатора – підготовити слухача до вступу соліста. Для того, щоб виявити кульмінаційні точки двох виконань порівняємо осцилограми виконавських версій (Приклад 3.26):

Приклад 3.26

Осцилограми виконавських версій «A last song» С. Барбера

Ісюань Хан:

Аманда Вань Інь Лі:

З цих графіків бачимо, що інтерпретація романсу Амандою Вань Інь Лі є більш градуйованою в ньому чіткіше проявлені кульмінаційні моменти. Найвища точка романсу за насиченістю звучання – це третя чверть твору цілком. Високі ноти у Аманди Вань Інь Лі звучать коротше, проте рельєфніше. У Ісюань Хан вібрато більш активне, хоча менш динамічно різнопланове. З цього робимо висновок, що технічно виконання Аманди Вань Інь Лі є більш досконалим.

Фраза «Where the moon shines new» у Ван Інь Лі також звучить більш спокійно та просвітлено, ніж у Ісюань. Кульмінаційне слово «moon» у Вань Інь Лі виконується у закритій позиції, це – тиха кульмінація, а у Ісюань – звук відкритий і відповідно кульмінація стає активною. Порівнюючи з

нотним текстом, треба сказати, що композитор пропонує тут виконувати фразу на крещендо з ремаркою calmando, тобто «заспокоюючись». Під найвищою нотою фрази (*соль*) немає ніяких позначень, але попередні вказівки (заспокоюватися на cresc.) пропонують виконавцям два шляхи – розширення звучання за рахунок збільшення гучності, що призводить до активної кульмінації, або навпаки – заспокоєння за рахунок посилення звуку з різким згасанням на найвищій ноті – тиха кульмінація-зрив. Варіант Аманди Ван Інь Лі вбачається більш відповідним, адже завдяки тихій кульмінації співачка наближується до звукописання – слову «moon» надається відтінок загадковості, інфернальності.

В цілому, порівняння двох інтерпретацій романсу С. Барбера призводить до висновку про те, що виконання Аманди Ван Інь Лі є більш романтично спрямованим, а Ісюань Хан – драматичним, хоча обидві співачки проявляють екстравертні риси виконання – зсередини назовні.

В інтерпретації Аманди Ван Інь Лі виявляємо більш яскраву спробу передачі психологічного та емоційного стану героя романсу. В інтерпретації романсів Барбера співачка проявляє себе як інтроверт. Традиції камерного співу сполучаються з майстерністю та професіоналізмом у передачі глибоких душевних інтонацій. Самобутність її виконання проявилася через м’який та насичений тембр голосу. Глибокий, проникливий звук співачки став головним засобом акторсько-співочої виразності. Аманда Ван Інь Лі уважно відноситься до нюансів, активно користується прийомами світла та тіні завдяки техніці messa di voce.

У виконанні Ісюань Хан проявляються артистичні моменти – передача театрального пафосу, особливо характерного для її виконавської манери. Відмінність її інтерпретації полягає в посиленні динамічного плану, цілісного охоплення форми, що відповідає більш оперній манері виконання. Співачка підкреслює драматичні точки твору та намагається розкрити підтекст. До переваг виконання слід віднести високий професійний рівень взаємодії з акомпанементом, який доповнює основні події. Тонке відчуття

стилю пісні, особливостей її гармонічної мови дозволило уникнути монотонності виконання. І все ж в інтерпретації Ісюань Хан у порівнянні з Амандою Ван Інь Лі відчувається перебільшення у бік домінування артистичної складової виступу. Це пояснюється її успішною кар'єрою як на оперній, так і концертній сцені.

Висновки до третього розділу

Підсумовуючи аналітичні нариси третього розділу, виділимо основні, найбільш значущі моменти.

Творчість Мейлі Лі виявляє устремління співака до традицій історично-інформованого виконавства, деформованих особливостями сучасного культурного відтворення. Це проявилося у надмірній драматизації виконання та театралізації. Вокально-технічна сторона також видається не зовсім зрілою, але, зважаючи на те, що це новий напрямок китайської творчості, виглядає достойною по відношенню до інтерпретації іменитих контртенорів Європи. Це проявляється у відчутті стилю, а також створенні ансамблю та цілісності досліджуваних творів.

В інтерпретації камерно-вокальної творчості композиторів-романтиків виявлена прихильність виконавців як до непоширених композицій (романси Дж. Верді у виконанні Лян Нін, фінські та іспанські пісні у виконанні Дільбер Юнус), так і більш знаменитих творів – (романси Ф. Мендельсона та М. Регера у виконанні Дільбер Юнус, романси Р. Шумана у виконанні Лей Сюй та К. Дебюссі у прочитанні Ісюань Хан та Ліні Гонг). Виконання виявляють професійність інтерпретації у вокальному, концептуальному, артистичному плані. Водночас очевидними стають розбіжності. Лян Нін інтерпретує романси відповідно до традицій виконання *bel canto*, на що вплинув її блискучий оперний досвід. Виконання Дільбер Юнус також є прикладом майстерності співачки, що визначає філігранність звукотворення, особливості побудови фраз, ансамблеве відчуття. Лей Сюй є провідницею традицій американської вокальної школи, проте її виконання визначається

перевагою технічності над художністю; манера її співу більш раціональна ніж у європейських виконавців. Особливості інтерпретації романсу Ісюань Хан та Ліні Гонг характеризується емоційною виразністю та пошуком власного підходу до прочитання композиторського тексту без копіювання відомих зразків.

Інтерпретація романсів композиторів XX століття обумовлена закордонним досвідом виконавців та демонструє цікаві виконавські рішення, які віддзеркалюють професіоналізм та індивідуальність стилю кожного співака. Прочитання романсу Д. Лігеті Ліні Гонг відзначається схильністю до амбівалентного, імпресіоністично-експресіоністичного прочитання музичного тексту та виявляє особливий психологізм у декодуванні складного постмодернового тексту. Аманда Ван Інь Лі, виконуючи романс С. Барбера, вдається до лірико-психологічної трактовки, а Ісюань Хан – до театрально-драматичної.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило окреслити важливі чинники і тенденції розвитку сучасного китайського камерно-вокального виконавства в частині вивчення європейської репертуарної складової, її жанрової палітри та особливостей виконавських версій відомих китайських співаків.

1. Кроскультурна комунікація позначена як один з головних параметрів сучасної мистецької діяльності, який сприяє виявленню точок перетину генетично різних культур та уможливлює їхню взаємодію. В музиці кроскультурні процеси стають помітними як в зоні композиторської творчості, так і в сфері виконавства. Різні інтерпретаторські стратегії дозволяють вивчити можливі форми комунікації культур, що заломлюються крізь унікальний індивідуальний досвід кожного виконавця. Вивчення камерно-вокальної музики європейських композиторів у виконанні китайських співаків довело, що виконавська стратегія залежить від великої кількості факторів. В її основі знаходяться конкретні твори – феномени камерно-вокальної творчості, в яких закладений варіативний потенціал всіх можливих – існуючих та майбутніх інтерпретацій. У певному сенсі вони транслюють не тільки стилістичні ознаки певної історичної доби, а й важливі для виконавців європейські традиції камерно-вокального співу. Розуміння цього призводить до логічних висновків: ступінь стильової відповідності інтерпретації може напряму залежати від обізнаності співака у традиціях камерного співу європейського типу, наявності відповідних професійних і мовних навичок, міжнародного навчального та виконавського досвіду.

2. Жанровий фонд камерно-вокальної музики формувався у Західній Європі, починаючи з XVI століття. У Китайській музиці камерно-вокальні твори європейського зразка з’явилися тільки у XX столітті, хоча історія китайської музики свідчить про старовинне коріння камерно-вокального співу. Встановлено, що камерно-вокальна музика існувала в Китаї довгий час

ніби «поміж» багатьох стилів, жанрів та фізичних площин. Яскравим жанром китайської камерно-вокальної музики можна назвати художню пісню.

Водночас явище камерно-вокальної музики, яка сформувалась в Європі, суттєво не відрізняється від камерної вокальної музики в Китаї у сенсі гармонічного сполучення поезії та музики для виконання у закритому невеликому приміщенні. Саме це відіграло позитивну роль в процесі засвоєння європейських традицій камерно-вокального музикування.

Спираючись на попередні дослідження музикознавців та власні спостереження, можна стверджувати, що китайська професійна камерно-вокальна музика в «західному» розумінні до XX століття знаходилася в зародковому стані. У XX столітті розвиток камерно-вокального виконавства пройшов декілька етапів та був пов'язаний із тенденцією адаптації європейських традицій співу – від знайомства з особливостями західної манери вокалізації (зокрема бельканто), через формування еталону академічного співочого тону, естетизацію академічної камерної вокальної культури та впровадження європейської традиції до появи професійних академічних китайських співаків, які вільно орієнтуються в стилях та жанрах вокальної музики і мають величезний виконавський досвід. Осередками та двигунами розвитку європейської манери співу беззаперечно були консерваторії, програми концертів яких унаочнюють спів італійською, німецькою, французькою, англійською мовами в традиціях бельканто вже з 1930-х років.

Новий етап розвитку китайського вокального виконавства (з 1960-х) характеризується своєю неоднорідністю та відповідно до вивчення європейського камерно-вокального репертуару у творчості китайських співаків поділяється нами на три періоди. Перший – це активізація творчого пошуку, активне засвоєння західних традицій камерного співу. Другий етап (з 1966 року) виявив застій у розвитку та був пов'язаний з культурною революцією, за часів якої мірилом вокального мистецтва стали широта і яскравість співу, протилежні концепту камерного виконавства. Третій етап

співвідноситься зі зміцненням міжкультурного діалогу. Ця тенденція продовжується й у XXI столітті. Проте навіть сьогодні засвоєння принципів співу європейської академічної музики з урахуванням китайських національних традицій продовжує висувати низку проблем, серед яких: постановка голосних звуків, чітка дикція та гучність, володіння іноземними мовами як критерій їхнього успішного виконання тощо. Особливо гостро проблема якості виконання китайськими співаками постає у камерній музиці, адже, зважаючи на жанрові характеристики подібних опусів, виростає необхідність уваги до тонкощів виконання творів у різних стилях. Китайські вокалісти-початківці у намаганні продемонструвати майстерність їхнього голосу часто нехтують традиціями виконання камерно-вокальної лірики, демонструючи загальну тенденцію до розширення та форсування звуку, штучного «заглиблення» та «затемнення» тону, переважання «*форте*». Проте інтерпретація музики в будь-якому разі повинна відповідати жанровим особливостям виконуваної музики, навіть якщо цей твір співається вокалістом іншої національності в інакших часо-просторових обставинах, що підтверджується творчістю видатних китайських співаків зі світовим ім’ям.

3. Засновниками нової вокальної культури Китаю у XX столітті вважаються Чжоу Шуань, Ін Шаннен, Шен Сян, Го Шучжень та інші. Вони та багато інших педагогів стали першими провідниками західних традицій співу, зокрема й у китайській камерно-вокальній музиці. Але в нашому дослідженні увага зміщена на творчі особистості низки видатних вокалістів кінця XX – першої чверті XXI століття. Дільбер Юнус, Лян Нін, Лей Сю, Мейлі Лі та інші проявили себе не тільки на оперній сцені, а й реалізувалися як камерно-вокальні співаки. Зазначається, що чи не найважливішим фактором успішності цих митців є поєднання традицій китайської вокальної школи із західними – європейськими або американськими, про що свідчать їхні біографічні відомості.

4. Аналізуючи жанрові форми камерно-вокальної музики, які найчастіше виконуються китайськими співаками, можна зробити висновок

що це – ренесансні та барокові пісні, народні пісні (оригінальні або стилізовані) та широка палітра романсів із супроводом фортепіано або невеликих інструментальних ансамблів, до яких відносяться солоспіви, lied, канцони та інші жанрові форми від романтичної доби до сьогодення.

5. Розгляд конкурсів та концертних площадок сучасного Китаю допоміг унаочнити важливі тенденції розвитку камерно-вокальної творчості в напрямку засвоєння європейського репертуару. У рамках концертної практики зафіксовано: входження камерно-вокальних творів європейських композиторів до обов'язкових програм китайських національних та міжнародних конкурсів; залучення до журі конкурсів відомих європейських виконавців, які дають майстер-класи та діляться своїм досвідом безпосередньо в рамках проєктів; велику кількість учасників конкурсів та фестивалів (зокрема й закордонних), що засвідчує зростаючий інтерес серед населення; престижність та, нарешті, регулярність проведення подібних заходів, що унаочнює позитивну тенденцію розвитку співу в рамках європейської традиції.

Щодо концертних площадок було визначено такі параметри розвитку камерно-вокального виконавства, як укріплення матеріальної бази, побудова нових концертних залів, виділення зон для камерного музикування. Водночас спостерігаються проблеми з фінансуванням подібного роду заходів з боку держави. Також важливо зазначити, що, незважаючи на зростання концертних майданчиків у Китаї та поступове поліпшення мистецької інфраструктури, на сьогодні співвідношення виконань європейської камерно-вокальної музики у вітчизняному просторі і на сценах зарубіжжя демонструє незначний прогрес. Більшість виступів та записів поки що пов'язано саме із закордонною виконавською практикою китайських співаків – європейською та американською. Проте розвиток вищої мистецької освіти в Китаї, зміцнення власної виконавської школи та її традицій виявляють вкоріненість європейського репертуару у навчально-концертних програмах багатьох консерваторій та академій. Театральні ж майданчики здебільшого

демонструють такий досвід як винятковий, що витікає із загальної помірної популяризації цієї сфери музикування серед широкого загалу і ментальної непідготовленості корінного населення сприймати такого роду музику.

6. Визначено, що значну частину камерно-вокального репертуару китайських виконавців становлять твори європейської лірики – пісні та романси композиторів Східної та Західної Європи в їхньому жанровому різноманітті. Історіографія європейської камерно-вокальної музики свідчить, що її коріння лежить у французькій музиці епохи Відродження. Поступово ця форма музикування розвинулася у вигляді італійських мадригалів, баллат, іспанських вілансіко і романсів, англійських керолів та німецьких барів. У XVI столітті відбувається кристалізація жанрового інваріанту камерно-вокальної музики. Специфіка барокової камерно-вокальної музики позначається у кількісній та тембровій нестабільності виконавських складів та представляє широке поле для виконавських інтерпретацій. У класичну добу камерно-вокальна лірика відійшла на другий план, хоча саме у творчості класиків був закладений особливий тип камерно-вокального стилю та визначилася важливість композитора у парі «композитор-виконавець». У XIX столітті відзначається жанрова типізація основних видів камерно-вокальної музики та остаточне укріплення типових композиційних структур. Камерно-вокальні твори XIX та початку XX століття відображають взаємовпливи музики та літератури, що проявляється у чутливості композиторів до загального характеру тексту та окремих слів. Камерно-вокальна музика XX–XXI століть характеризується використанням максимальної кількості ресурсів музичного мистецтва задля втілення оригінальних ідей та явищ з певним зміщенням акценту на виконавську складову.

Виходячи з цього, можна зазначити, що китайські співаки мають дуже широке репертуарне коло та виконують камерно-вокальну музику композиторів Європи різних часів. Найбільш популярними є твори композиторів-романтиків (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Й. Брамс). Ймовірно

це пояснюється найменшою необхідністю виконавської ініціативи та зрозумілими композиційними та стилістичними параметрами. Відзначається поява інтересу до творчості композиторів XX – XXI століття та музики докласичної епохи, що обумовлено іноземними впливами та потребує від виконавців значно більших творчих зусиль. Виконання творів мовою оригіналу характеризуються певним викривленням фонічної складової творів, а переклади здебільшого розмивають смислову відповідність слова та музики, хоча й безсумнівно сприяють встановленню нових відтінків між текстом і музикою в китайській практиці.

7. Інтерпретація камерно-вокальної музики передбачає врахування низки особливостей, пов'язаних з прочитанням окрім музичного ще й поетичного тексту як важливої складової загального цілого. Це допомагає виявити особливості інтонаційних, фонічних, смислових відношень поетичного тексту (що реалізується за законами певної мови) та музики. Визначається необхідність аналізу додаткових компонентів – аналізу редакторських версій (особливо в зоні практики HIPP), що сприяє виявленню рівня творчої ініціативи; візуальної складової; режисерської складової; умов виконання; технологічної сторони виконавської версії, а також наявних музикознавчих версій.

Окреслено три основні тенденції інтерпретації докласичної камерно-вокальної музики – історично інформоване виконання, традиційний підхід та вільне прочитання. Відповідно до цього виконавська манера Мейлі Лі ілюструє неоднозначне, серединне положення, хоча очевидним є його устремління до традицій історично-інформованого виконавства, проте модифікованого особливостями сприйняття та мислення сучасного музиканта. На користь HIPP свідчить тембр голосу (контртенор) та відповідний вибір інструментів для супроводу. Проте драматизація образного строю пісень виявляється ознакою «романтизованого Відродження», хоча образний стрій пісень та особливості їхньої музичної «дійсності» передбачають більш меланхолійний, філософсько-споглядальний напрямок

прочитання. Мейлі Лі також вдається до театралізації. Це проявляється у створенні режисерської версії через відео-ряд (також побудований у лірико-драматичному ключі) з елементами акторської гри. Попри незначні зауваження технічного характеру позитивними моментами в інтерпретаціях Мейлі Лі вважаємо відтворення цілісності художнього образу, емоційну яскравість та міцний зв'язок з учасниками ансамблю.

Інтерпретація камерно-вокальної творчості композиторів-романтиків попри точну нотну фіксацію виявляє значні можливості для створення власної індивідуальної версії як ідентифікатора творчого стилю співака. Аналізуючи в цьому напрямку творчість Дільбер Юнус та Лян Нін, можна зазначити, що вони віддають перевагу не популярним творам, а знаходять менш репертуарні композиції, в рамках яких вони цілком зможуть продемонструвати силу свого таланту та потужність професійних навичок. Так, Лян Нін інтерпретує романси Джузеппе Верді, які не можна назвати відомими або популярними у світовому масштабі. Досконала у своєму вокальному, концептуальному та артистичному прояві, інтерпретація співачки пісні «L`esule» разом з масштабом і драматичним розмахом її особистості реалізує приголомшливий за своєю глибиною естетичний вплив. Високий рівень її інтерпретації дозволяє засвідчити, що співачка продовжує європейські традиції, переносячи їх до нових горизонтів творчості. Водночас навіть в інтерпретації широко відомих творів китайські співачки намагаються продемонструвати цікаві рішення. Так, виконання Дільбер Юнус творів Ф. Мендельсона та М. Регера може бути прикладом високого професіоналізму, що проявляється в філігранному звуковидобуванні, тонкості фразування, відчутті ансамблю. Творчість молодшого покоління китайських співаків доводить значний вплив західних шкіл на творчий результат. У випадку з Лей Сюй відчуваються традиції американської вокальної школи, але попри якість звуку констатовано недостатній рівень «злиття» з образом європейського романтичного героя і як результат – значний перегин у бік технічності. Виконання «Green» К. Дебюссі Ісюань

Хан та Ліні Гонг характеризується, з одного боку, емоційною виразністю, з іншого – своєрідністю інтерпретації.

Виконання музики композиторів XX століття також є популярним напрямком інтерпретаційної діяльності китайських співаків, що обумовлено насамперед досвідом закордонного навчання. Долучаючись до інтерпретації цієї музики, китайські артисти попри складність мелодико-гармонічних та композиційних параметрів демонструють цікаві та якісні виконавські рішення, в яких відбивається індивідуальність їх творчого підходу. Виконання романсу «Der Sommer» Д. Лігеті китайською співачкою Ліні Гонг балансує на межі імпресіоністично-експресіоністичного прочитання та характеризується близькістю до наведеного в тексті композиторського задуму, що засвідчує майстерність та професіоналізм співачки. Вивчення творчості С. Барбера переконало у багатошаровій специфіці кроскультурної взаємодії. Тяжіння до європейської традиції камерно-вокального стилю зчитується у музиці американського композитора та відтворюється в інтерпретаціях китайських співаків, унаочнюючи входження цих творів до «класичного» європейсько-орієнтованого пісенно-романсового репертуару східних виконавців. Інтерпретація романсу «A last song» С. Барбера представляє різні шляхи прочитання нотного тексту: лірико-психологічний – у Аманди Ван Інь Лі; театрально-драматичний – у Ісюань Хан. Втім, обидві інтерпретації китайських виконавиць демонструють їхній високий професійний рівень, що проявляється у шляхетності звуковидобування, точності фразування та тонкій ансамблевій чутливості.

Таким чином, вивчення сучасних китайських інтерпретацій європейської музики, історіографії і аналітики процесів, чинників й тенденцій розвитку камерно-вокального мистецтва Китаю свідчить про успішне поступове зростання рівня вітчизняної камерно-вокальної культури у XXI столітті в цілому. Це пов’язано насамперед з: адаптацією та якісною трансформацією традицій західного вокального мистецтва у виконавській практиці провідних китайських співаків; зміцненням національних шкіл та

використанням європейського досвіду у сфері вищої музичної освіти; популяризацією академічного виконавства завдяки розширенню концертної матеріально-технічної бази, а також впровадженню спеціалізованих національних й міжнародних конкурсів та фестивалів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. А Гудаму. Академічне вокальне мистецтво Китаю в контексті сучасної музикології. Культура України. Випуск 67. 2020. С. 89–97.
2. Айвазова И. Р. Проблема интерпретации вокального цикла на примере сравнительного анализа интерпретационных версий «Песен и плясок смерти» Модеста Петровича Мугорского. *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 2010. No.1(5). С. 21–39.
3. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1984. 91 с.
4. Алексеева Л. О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задач музыкально-теоретического образования певцов. *Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования*. Москва, 1986. С. 86–100.
5. Альшванг А. Клод Дебюсси: Жизнь и деятельность. Мировоззрение. Творчество. Москва : Музыка, 1963. 94 с.
6. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм : Искусство второй половины XX - начала XXI века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 488 с.
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. Київ: ЗАТ “Віпол”, 2007. 174 с.
9. Антонюк В. Міжкультурний діалог у процесі навчання вокалістів. *Зб. тез і повідомлень за матеріалами дистанційного круглого столу «Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу»*. Київ, 28 квітня 2020 р. Київ: ІК НАМ України, 2020. С. 10–14.
10. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.

11. Асафьев Б. Речевая интонация [под ред. Е. М. Орловой]. Москва; Ленинград : Музыка, 1965. 134 с.
12. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. Москва, Ленинград : Музгиз, 1952. 192 с.
13. Балкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное : автореф. дис. … д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Дальневосточная государственная академия искусств. Владивосток, 2001. 40 с.
14. Батт Дж. Аутентичное исполнение. Музыкальный словарь Гроува. Москва, 2001. С. 59.
15. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 194 с.
16. 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.
17. Бойко А. М. 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. Котляреського. Харків, 2019. 250 с.
18. Бойко А. М. 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.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Вид- во «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2018. С. 20–21.
19. Бойко А. М. Становлення виконавського стилю у вокальній музиці. *Культурологія та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21квітня 2016

р.) / Харків. держ. акад. культури / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2016. С. 142–143.

20. Ван І Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX – початку XXI століття в контексті міжнаціональних зв'язків : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів 2017. 190 с.
21. Ван Шижан. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. [Электронный ресурс]. *Современные проблемы науки и образования*. 2015. № 2 (часть 1). URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=20743 (дата обращения: 09.07.2023).
22. Васина-Гроссман В. Вокальные формы. Москва : Гос. муз. изд-во, 1960. 40 с.
23. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 150 с.
24. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 367 с.
25. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. Москва: Музыка, 1966. 406 с.
26. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.
27. Вєркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
28. Ганзбург Г. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*. Харьков : РА – Каравелла, 1997. С. 21–33.

29.Герасимова-Персидская Н. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции. *Науковий вісник НМАУ*. Вип.27. Слово, інтонація, музичний твір. Київ, 2003 С. 3–11.

30.Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці. *Українське музикознавство.* Вип.13. Київ, 1978. С.84–99.

31.Гладишева А. Сценічна мова: дикційна та орфоепічна нормативність. Київ : КДіТМ, 1996. 264 с.

32.Гмырина С. К проблеме интерпретации музыкального произведения в вокально-исполнительском искусстве. *Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов*, 2013. С. 136–138.

33. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть: Клод Дебюссі. Моріс Равель. Київ : Муз.Україна, 1993. 207 с.

34.Гнидь Б. Історія вокального мистецтва: Підручник. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997. 320 с.

35.Говорухина Н. Вокальный цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции). *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Луганськ, 2007. Вип. 8. С. 65–75.

36.Голубовська І. Константи національної ментальності у дзеркалі китайської мови. *Спадщина Омеляна Пріцака і сучасні гуманітарні науки.* Київ, 2009. С. 83–93.

37.Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.

38.Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Москва: Гуманитар, изд. центр ВЛАДОС, 2004. 175 с.

39.Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.

40.Дебюсси и музыка XX века: Сб. Статей. Москва : Музыка, 1983. 248 с.

41.Ден Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика: дис. ... канд.

мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 205 с.

42. Деркач Л. Стильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі творів Д. Шостаковича, Ол. Чайковського, В. Золотухіна) : автореф. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. 17 с.

43. Драч И. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления. *Ars inter Culturas.* 2010. № 1. С. 107–120.

44. Ду Сывэй. Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР : автореф. … канд. пед. наук: 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования / Московский государственный университет культуры и искусств. Москва, 2008. 25 с.

45. Дубовский Ю. Основы английской фонетики. Учебное пособие. Москва : Флинта, 2015. 278 с.

46. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. Санкт-Петербург : Лань, 2003. 192 с.

47. Єрошенко О. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.

48. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. … канд. дис. Київ, 1994. 19 с.

49. Житомирский, Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Москва : Композитор, 2000. 376 с.

50. Зубарева Е. Формирование фонетических навыков у китайских студентов на начальном уровне изучения русского языка. Выпускная квалификационная работа магистра / «Уральский федеральный

университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина». Екатеринбург, 2019. 69 с.

51. Ильинов Ю. Фонетические характеристики вокальной речи : автореф. дис. ... канд. филологических наук : спец. 10.02.01 – Русский язык / Волгоград. гос. ун-т. Волгоград, 2007. 21 с.
52. Инюточкина Н. В. Черты позднего стиля Роберта Шумана (на примере вокального цикла на стихи Марии Стюарт). *Проблеми взаємодії педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 1999. Вип. 4. С. 66–72.
53. Іванов О., Іванова В. Кроскультурна комунікація в контексті мистецької діяльності. *Науковий вісник мну імені в. О. Сухомлинського.* Педагогічні науки. № 1 (68), 2020. С. 90–95
54. Калашник М. Профессионально-творческая школа и тезаурус. *Науковий часопис Національного педагогічного уцніверситету імені М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. ГДрагоманова, 2012. Вип. 13. С. 26–32.
55. Кан Їнчжен. Симфонічне оркестрове виконавство Китаю XIX – початку XXI століть в контексті вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2022. 234 с.
56. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.
57. Катрич О. Поняття стильового "архетипу" в композиторській та виконавській творчості. *Київське музикознавство*: Зб. ст. Вип 2. Проблеми музичної інтерпретації. Київ, 1999. С. 124–129.
58. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ-Дрогобич, 2000. 98 с.

59. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві XX сторіччя. Львів : ККІНПАТРІ ЛТД, 2014. 340 с.
60. Кенигсберерг А. Романсы Джузеппе Верди. Санкт-Петербург, 2015. 40 с.
61. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – XIX начала века. Ч. III. : Поэтика и стилистика. Москва : Композитор, 2007. 376 с.
62. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*, 2010. Вип. 11. С. 62–64.
63. Козлов В. Особливості тематизму Дебюссі. *Українське музикознавство*. Вип.10. 1975. С.43–63.
64. Колодуб І. Теорія вокального мистецтва. Харків : Промінь, 1996, 255 с.
65. Кононова М. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. 18 с.
66. Копцева Н. П., Лозинская В. П. Музыкальное мышление и его функции. *«Педагогика искусства»*. Москва : Институт художественного образования и культурологии РАО, 2012. № 1. С. 61–75.
67. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 206 с.
68. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
69. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*, 1969. Вып. 12. С. 24–29.

70. Кривцова Анна Сергеевна. Сэмюэл Барбер – американский наследник музыкальной романтической традиции. *Вестник музыкальной науки*, № 3, 2020. С. 74–83.

71. Круглова Е. традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г.Ф. Генделя) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Российская академия музыки имени Гнесиных. Ростов-на-Дону, 2007 с.

72. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва, 1978. 79 с.

73. Лигети, Д. Превращения музыкальной формы. *Д. Лигети: Жизнь и творчество*. Москва : РИИ, 1993. С. 167–189.

74. Лигети, Д. Форма в новой музыке. *Д. Лигети: Жизнь и творчество*. Москва : РИИ, 1993. С. 190–207.

75. Лі Цин. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 15 с.

76. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис.... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / ГОБУВО «Российский государственный педагогический университет им А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2016. 213 с.

77. Лотман Ю. Анализ поэтического текста : Структура стиха. Ленинград : Просвещение, 1972. 387 с.

78. Луков В. Амплуа. *Электронная энциклопедия «Мир Шекспира».* URL: http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3769.html [2009] (дата звернення: 13.05.2022)

79. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.

80. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX століття: дис. … канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. Нежданової. Одеса, 2018. 200 с.
81. Люй Цзяин. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры. *Манускрипт*, 2019. Вып. 12, № 11. С. 278–282.
82. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 270 с.
83. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А.Н. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
84. Ма Цзяцзя. Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве: исторический и стилевой аспекты : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 196 с.
85. Мадишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу : теорія і практика : навч. посіб. Харків : ШТРІХ, 2002. 160 с.
86. Мадишева Т. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 23 с.
87. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.
88. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Учебное пособие. Киев : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. 271 с.
89. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев, 1994. 157 с.

90. Москаленко В. Теоретичний та методологічний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Київська консерваторія. Київ, 1994. 25 с.
91. Мятиева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики : автореф. дис. … канд. искусств. : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Московский государственный университет культуры и искусств. Магнитогорск, 2010. 27 с.
92. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2000. 321 с.
93. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
94. НіколаєвськаЮ. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації (2017). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
95. Офіційний сайт Центральної державної консерваторії Пекіна. URL: http://www.ccom.edu.cn/xwyhd/xsjd/2018f/201808/t20180826_49899.html (дата звернення: 12.01.2023).
96. Полежаев Д. Менталитет и язык: особенности феноменологического взаимодействия. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*, 2009. № 5, С. 57–62.
97. Полусмяк И. Теоретические и методологические аспекты музыковедческой интерпретации : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Киевская консерватория. Киев, 1989. 160 с.
98. Польська І. Камерний ансамбль. Енциклопедія сучасної України. URL: https://esu.com.ua/article-10859 (Дата звернення 17.01.2023)
99. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. Вып. 7. Москва, 1972. С. 3–46.
100. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва : Академический Проект, 2008. 697 с.

101. Россиус Ю. О теории интерпретации Э. Бетти. *История философии*, № 17, 2012. С. 83–89.

102. Рубец М. Влияние китайского языка на мышление и культуру его носителей. *История философии*. Москва, 2009. №14. С. 111–122.

103. Рубец М. Когнитивные особенности китайской культуры и языка. Психология и Психотехника, 2013. № 11. С. 1120–1133.

104. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 268 с.

105. Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П. и др. Анализ вокальных произведений. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с.

106. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. … д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського К., 2003. 27 с.

107. Сахалтуева О., Назайкинский Е. О взаимодействии выразительных средств в музыкальном исполнении (На примере анализа пьесы Р. Шумана «Грезы»). *Музыкальное искусство и наука*. Вып. 1. Москва : Музыка, 1970. С. 59–94.

108. Сетдикова Ю. Б. Эстетические аспекты вокально-исполнительского творчества: генезис и современные тенденции : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 – Эстетика / Московский государственный университет культуры и искусство. Москва, 2006. 180 с.

109. Сидоренко О.Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 201 с.

110. Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. … канд. мистецтвознав.

: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

111. Скребков С. Избранные статьи. Москва, 1980.

112. Скребкова-Филатова М. Скребков С. о взаємодействии композиторского и исполнительского творчества. *Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия*. Москва : Параллели, 2010. С. 46–55.

113. Смирнов М. К вопросу о национальном исполнительском стиле. *Эстетические очерки*. Москва, 1977. Вып. 4. С. 153–167.

114. Стахевич А. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. Исследование. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.

115. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.

116. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дис. … канд. искусствовед. : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Львовская национальная музыкальная академия имени Н.В. Лысенко. Львов. 2016. 182 с.

117. Сухленко И. Жанровый аспект исполнительской интонации. *Проблеми 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.

118. Сухленко И. О генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми 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.

119. Сухленко И. Произведение композитора в исполнительской практике: множдество/идентичность – открытость – целостность. *Аспекти історичногомузикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 169–180.

120. Сухленко И. Стилевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 9. Харків, 2018. Вип. 11. С. 61–71.

121. Тарасов С. Камерно-вокальная музыка венских классиков. К проблеме генезиса и эволюции жанра. Дис. … канд. искусств. : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Саратов, 2010. 178 с.

122. Тимофєєва К. Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере фортепианного исполнительства). Дис. … канд. искусствоведения : 17.00.03 Музыкальное искусство / Харьковский государственный университет искусств им. И.П.Котляревского. Харьков, 2009. 183 с.

123. Ткаченко Т. Вокальне мислення як складова професійних умінь майбутнього вчителя музики. *Передові наукові розробки – 2009*: Матеріали V Міжнар. наук.-практ. конференції 25 серпня – 05 вересня 2009 р. Т.5. Філологічні науки. Прага: Наука і освіта, 2009. С.63–67.

124. Трайнина Е. Поздний "Лигети-стиль": произведения 1990 - х - 2000 - х годов : автореф. дис. … канд. Искусств. : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Российская академия музыки имени Гнессиных, Москва, 2013. 27 с.

125. Филипп Жарусски: «Для контратеноров сейчас нет границ». URL : https://www.colta.ru/articles/music_classic/672-filipp-zharusski-dlya-kontratenorov-seychas-net-granits (дата звернення: 08.03.2023).

126. Філатова О. Методические аспекты исполнительского анализа камерно-вокальной музыки. *Проблеми сучасності: культура мистецтво, педагогіка.* Луганськ, 2010. №14. С 54–64.

127. Фэн Лэй. Становление и развитие камерного вокального искусства в Китае (20—40 гг. XX ст.) : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Белорусская государственная академия музыки. Минск, 2009. 21 с.

128. Ханас У. Толерантність як чинник формування ціннісних систем у процесах кроскультурної комунікації Філософія, Грані № 3 (119), 2015. С. 98–102.

129. Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке*. 2008. № 3. С. 57–59.

130. Хань Кай. Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний аспекти: автореф. дис. ... кандидата мистецтв. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Суми, 2017. 20 с.

131. Хоффман А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика : автореф. дис. … кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 2008. 26 с.

132. Хохлов Ю. Песни Шуберта: черты стиля. Москва: Музыка, 1987. 302 с.

133. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.

134. Цао Шули Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае. *Икусство и культура*. 2011. № 1(1). С. 41–46.

135. Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. 199 с.

136. 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.

137. 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.

138. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность.* Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43–68.

139. Чжао Фэйлун. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20-е годы XX века. Манускрипт. Тамбов : Грамота, 2017. №12 (86). С. 196–198.

140. Чжоу И. Индивидуальный вокальный стиль в условиях глобализации. *Европейский журнал искусствоведения и культурологии*, Art. 2020. № 1. С. 106–111.

141. 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.

142. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 025 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. 205 с.

143. Чжоу Чживей. Сравнительная интерпретология в деятельности певца. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. Випуск 34. С. 283–293.

144. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.

145. Шабордина И., Ню Яюнь. Выдающаяся певица Дильбер Юнус – представитель китайской вокально-педагогической школы. *Диалог восток-запад. LXVII международная научно-практическая конференция «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования».* Секция 4. Музыкальное искусство. № 12(60). Москва : Интернаука, 2022. URL : https://www.internauka.org/conf/philology/lxvii/348637 (дата звернення 13.03.2023)

146. Шабордина И., Ц. Ван. Меццо-сопрано Лян Нин – «первопроходец» Китая в мировой опере, выдающийся представитель китайской вокально-педагогической школы. *Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: сб. ст. по материалам LXVII Международной научно-практической конференции «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования»*. № 12(60). Москва : Интернаука, 2022. URL : https://www.internauka.org/conf/philology/lxvii/348921 (дата звернення 13.03.2023)

147. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво: "від існуючого до виникаючого"*. №20. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 218–228.

148. Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство.* Вып. 46. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. С. 289–300.

149. 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.

150. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. Москва: Сов. композитор, 1983. 152 с.

151. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт,1998. 368 с.

152. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва : монографія. Івано-Франківськ : ПНУ, 2014. 391 с.

153. Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2016. 25 с.

154. Barber S. Collected Songs. New York: G. Schirmer, 1971.

155. Betti E. Teoria generale della interpretazione. Milano, 1955. 982 p.

156. Boden A. Thomas Tomkins: The Last Elizabethan. Aldershot, England: Ashgate Publishing, 2005. 392 p.

157. Brown C. Historical Performance, Metronome Marks and Tempo in Beethoven's Symphonies. *Early Music,* 1991. 19, №2. Pp. 247–258.

158. Brown C. Performing 19th-Century Chamber Music: The Yawning Chasm between Contemporary Practice and Historical Evidence. *Early Music.* 2010. Vol. 38. Pp. 476–480.

159. Butt J. Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance. Cambridge University Press. 2002. 282 p.

160. China and the West: music, representation, and reception / edited Hon-Lun Yangand, Michael Saffle. University of Michigan Press, 2017. 328 p.

161. China's Philomela to woo home audience. URL: https://www.shine.cn/feature/entertainment/2105138863/ (дата звернення 07.12.2022)

162. Clark F. Samuel Barber: a sideways-looking genius. Gramophone USA. August 13, 2010. URL: https://www.gramophone.co.uk/features/article/samuel-barber-asideways-looking-genius (дата звернення: 03.03.2023).

163. Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900. London : Oxford UP, 1999. 662 p.

164. Classical music does not belong to the West: an interview with soprano Lei Xu. URL: https://asianreviewofbooks.com/content/soprano-lei-xu/ (дата звернення: 03.03.2023).

165. Countertenor Meili Li: 'It's not easy as a Chinese person to be accepted' URL: https://www.irishtimes.com/culture/music/countertenor-meili-li-it-s-not-easy-as-a-chinese-person-to-be-accepted-1.4873731 (дата звернення: 03.03.2023).

166. Crawford T. The Art of Re-Creating Lute Music. *Early Music.* 2006. Vol. 34. Pp. 160–163.

167. Crutchfield W. "Vocal Performance in the Nineteenth Century." *Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge : Cambridge UP, 2012. Pp. 611–642.

168. Dart T. The Interpretation of Music. London : Hutchinson, 1984.

169. Davies S. Authenticity in Musical Performance. *British Journal of Aesthetics* 1987. Vol. 27. Pp. 39–50.

170. Delaplace J. György Ligeti un essai d'analyse d'esthetique musicales Press universitaires de Rennes, 2007. 282 p.

171. Dodd J. Performing Works of Music Authentically. *European Journal of Philosophy.* 2015. Vol. 23. Pp. 485–508.

172. Donington R. The Interpretation of Early Music. London : Faber, 1974.

173. Dreyfus L. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly.* 1983. Vol. 69. Pp. 297–322.

174. Edidin A. Look What They've Done to My Song: 'Historical Authenticity' and the Aesthetics of Musical Performance. *Midwest Studies in Philosophy*. 1991. Vol. 16. Pp. 394–420.

175. Elliott M. Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practice. New Haven and London : Yale University Press, 2006. 369 p.

176. Gibbons B. The Role of the Piano in Samuel Barber's Despite and Still. DMA diss., Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1987.

177. Hepokoski J. "Formulaic Openings in Debussy." 19th Century Music Vol. 8, № 1, 1984. Pp. 44–59

178. Heyman B. Samuel Barber: The Composer and His Music Oxford University Press, 1992. 586 p.

179. Heyman B. Samuel Barber: The Composer and His Music. Oxford University Press, 1994. 608 p.

180. Holman P. Dowland: Lachrimae (1604). Cambridge University Press, 1999.

181. Hon-Lun Yang. Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction. C*hina and the West: music, representation, and reception*. University of Michigan Press, 2017. Pp. 1–20.

182. Hon-Lun Yang&Michael Saffle, China and the West Music, Representation, and Reception. Michigan: University of Michigan Press Ann Arbor, 2017. 346 p.

183. Hunter M. Historically Informed Performance. *The Oxford Handbook of Opera*, edited by Helen M. Greenwald, Oxford : Oxford University Press, 2014. Pp. 606–626.

184. Judith Becker. Is Western Art Music Superior? *The Music Quarterly*, Vol. 72, No. 3. 1986. Pp. 341–342.

185. Kivy P. Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance. Cornell University Press, 1995. 320 p.

186. Kreiling J. “The Songs of Samuel Barber: A Study in Literary Taste and Text-Setting.” PhD diss., Univ. of North Carolina, Chapel Hill, 1986.

187. Lawson C. and Robin Stowell. 1999. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge University Press.

188. Leech-Wilkinson D. My Lady’s Tears: A Pair of Songs by John Dowland. *Early Music*, vol. 19, № 2, 1991, pp. 227–33.

189. Levinson J. 1990. Authentic Performance and Performance Means. In *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Oxford University Press. 1990.

190. Lobanova M. György Ligeti: Style, Ideas, Poetics. Transí, from the Russ. Ms. By Marc Shuttleworth. Berlin : Verlag Ernst Kuhn, 2002. 449 p.

191. Luo Qin, Qian Renping. A Pictorial Chronicle of National Conservatory of Music (1927 – 1941). Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. 250 p.

192. Mabry S. Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire. OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2002. 207 p.

193. Malm W. P. Chinese music: URL : https://www.britannica.com/art/Chinese-music (assessed 03.03.2023).

194. Mayer B. “Performing Practice.” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, London: Oxford UP, 1980. Vol.14. Pp. 370–393.

195. Morrow A. LaVerne. An introduction to John Dowland's lute songs" Honors Theses. 1962. Paper 609.

196. Opera Queen: Liang Ning. URL: https://www.chinadaily.com.cn/culture/2014-01/06/content_17218501.htm (дата звернення: 03.03.2023).

197. Performing 19th-Century Chamber Music: the yawning chasm between contemporary practice and historical evidence. *Early Music 38,* 2010. №.3. Pp. 476–480.

198. Porter. W. V. Vocal music : URL : https://www.britannica.com/art/vocal-music (assessed 03.03.2023).

199. Ramey P. Samuel Barber at Seventy: The Composer Talks About His Vocal Music. *Ovation*, March 1980. Pp. 15–20.

200. Ravasio M. Historically Uninformed Views of Historically Informed Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2019. 77:2. Pp. 193–205.

201. Rooley A. New Light on John Dowland's Songs of Darkness. Early Music. 11 (1). 1983. Pp. 6–22.

202. Shanghai camerata. URL: https://www.cameratashanghai.com/about-us (assessed 03.03.2023).

203. Simmons W. Voices in the wilderness: six American neo-romantic composers. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2004. IX, 419 p.

204. Steinitz R. György Ligeti. Music of the Imagination. London: Faber and Faber, 2003. 429 p.

205. Taruskin R. Text and Act: Essays on Music and Performance. Oxford University Press, 1995. 392 p.

206. Van Aalst J.A.. Chinese music. Shanghai, 1884. 96 p.

207. Wai Yin Li. The hidden voices in Samuel Barber’s Despite and still: Robert Graves’s creativity and James Joyce’s originality. Thesis Doctor of Music, 2019. 63 p.

208. 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.

209. Webb A. M. Art Songs for Tenor : a Pedagogical Analysis of Art Songs for the Tenor Voice : D.M.A.Diss. Webb : The Univ. of Iowa [USA], 2012. 127 p.

210. Xiang Xiang. Brief essays on the distribution of Western music in the East. Historical and geographical monthly, 2. Shanghai. 1937.

211. Xu Lei. URL : https://operacarolina.org/cast-member/xu-lei/ (assessed 03.03.2023).

212. Yiwen Ouyang. Westernisation, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music PhD Thesis Royal Holloway, University of London, 2012. 232 p.

213. Young J. O. The Concept of Authentic Performance. British Journal of Aesthetics. 1988. Vol. 28. Pp. 228–238.

214. Young J. O. The Concept of Authentic Performance. British Journal of Aesthetics. 1988. Vol. 28. Pp. 228–238.

215. 张英杰. 陈洪国乐改革思想 研 究 [Чжан Інцзе. Чень Хун гоюе гайге сисян яньцзю. Ідеї Чень Хуна про реформування національної музики. Музична культура]. Пекін, 2009. С. 213–219.

216. 李丽敏.对国乐发展历史 的再认识 [Лі Лімінь. Нове знайомство з історією розвитку китайської національної музики. Музична культура]. Пекін, 2009. С.163–179.

217. 李泽厚. 中国人的智慧. 中西艺术比较. 湖北人: 民出版社, 1986. 464 页. (Лі Дзехоу. Дискусія про китайські досягнення. Дослідження китайських та західних естетичних мистецтв. Хубей : Народне видання, 1986. 464 с.

218. 王光祈. 中国音乐史. 台北 : 中华书局, 1956. 382 页. (Ван Гуанзин. Історія китайської музики. Тайбей : Кн. база Чжон Хуа, 1956. 382 с.)

219. 薛永武.礼记.乐记. 北京 : 光明日报出版社, 2010. 233 页. (Сюэ Йонгву. Юй-чжи (Записки про Музику та Мистецтва 73-49 рр. до н.е.). Пекін : Гуанмін, 2010. 233 с.)

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Таблиці

Таблиця 1

Список відомих китайських камерно-вокальних співаків

Ім’я та прізвище	Китайською	Піньїнь
СОПРАНО		
Ланг Юйсю	郎毓秀	Lang Yu Xiu
Хе Хуей	和慧	He Hui
Чжоу Сяо Ян	周小燕	Zhou Xiao Yan
Го Шу Жень	郭淑珍	Guo Shu Zhen
Тан Цзин	谭晶	Tan Jing
Ван Лі	王莉	Wang Li
Гао Ман Хуа	高曼华	Gao Man Hua
Лей Сюй	许蕾	Lei Xu
Лей Цзя	雷佳	Lei Jia
Ван Цин шуан	王庆爽	Wang Qing Shuang
Сунь Цзя Сінь	孙家馨	Sun Jia Xin
Чжан Ні	张妮	Zhang Ni
Чжэн Юн	郑咏	Zheng Yong
Се Лісі	谢莉斯	Xie Li Si
Ха Хуэй	哈辉	Ha Hui

У На	吴娜	Wu Na
Чжу Фенбо	朱逢博	Zhu Feng Bo
Сунь Сю Вей	孙秀苇	Sun Xiu Wei
Цуй Ян Гуан	崔岩光	Cui Yan Guang
Гонг Лі Ні	龚丽妮	Gong Li Ni
Аманда Ван Інь Лі		Amanda Wai-yin Li
Ісюань Хан	韩艺璇	Yixuan Han
МЕЦЦО-СОПРАНО		
Лян Нін	梁宁	Liang Ning
ТЕНОР		
Ши І Цзе	石倚洁	Shi Yi Jie
Дін Ї	丁毅 /	Ding Yi
Чжан Сі Цю	张喜秋	Zhang Xi Qiu
Ши Хонг Є	施鸿	Shi Hong E
Ван Цзе Ши	洁实	Wang Jie Shi
Фан Їнг Ма	范竞马	Fan Jing Ma
КОНТРТЕНОР		
Мейлі Лі	李梅利	Meili Li

Таблиця 2[53]

Список творів з європейського репертуару сучасних китайських співаків

Хе Хуей和慧	Р. Штраус. «Чотири останніх пісні»
Чжан Ні张妮	П. Чайковський. «Колискова» «День ли царит»
Ши Іцзе 石倚洁	«Santa Lucia» Л. Денца. «Funiculi, Funicula» М. Гастальдон. «Musica Proibita» Е. де Куртіс. Torna a Sorrento – Ernesto De Curtis
Чжан Сі Цю张喜秋	Е. де Куртіс. «Non ti scordar di me» «O sole mio»
Фань Цзин Ма 范竞马	Бах-Гуно. «Аве Марія» Ф.П. Тості. «A Vucchella» Ф. Шуберт. «Серенада» Р. Штраус. «Widmung»
Тан Цзин谭晶	Ф. Сарторі. «Time To Say Goodbye» Д. Фості. «The Power Of The Dream»
Дин Ї丁毅	Ф. Сарторі. «Time To Say Goodbye» «Santa Lucia» П. Тості. «Marechiare» А. Лара. «Granada»
Ван Лі王莉	«Scarborough Fair» /Canticle Ф. Санторі. «Canto della terra»
Гао Манхуа高曼华	Р. Лоуленд. «You raise me up»
Цуй Янгуан (Cui Yan-Guang崔岩光)	Е. Гріг. «SOLVEJG'S LIED» Бах-Гуно. «Ave Maria» Г. Бішоп. «Home, Sweet Home» Ф. Шуберт. «Колискова» Й. Брамс. «Sandmännchen» Ф. Мендельсон. «Auf Flügeln des Gesanges» Ф. Шуберт. «Аве Марія» Ж.П. Мартіні. «Plaisir amour» М. Регер. «Mariae Wiegenlied» Op.76
Сюй Лей许蕾	Г. Гендель. «Caro» Т. Мерула. «Folle è ben che si crede» Дж. Дауленд. «Now o Now I Needs Must Part-John» Р. Штраус. «Morgen» op. 27 №4
Ліні Гонг (Gong	К. Моргенштерн. «So möcht ich sterben»

[53] Більшість номерів вказані з гіперпосиланнями

Lini)龚丽妮	Альбом «Spectrum» з піаністкою Маріаною Поповою (Mariana Popova) (на сервісі Spotify): Пауль Десау (Paul Dessau), сл. Б.Брехт. Tierverse: Der Adler, Tierverse: Der Rabe «Helle Nacht» слова П. Верлэн, Р. Демель (Richard Dehmel) І. Фромм-Міхаельс (Ilse Fromm-Michaels). 4 winzige Wunderhornlieder, op.9b: - I. Maikäfar-Lied - II.Geh, du schwarze Amsel - III. Der Sperling - IV. Der Butzemann Ф. Мендельсон. Neue Liebe, Op.19a, No.4 Рута Пайдере. (Ruta Paidere) «Aus stillem Meer» Т. Кірхнен. (Theodor Kirchner) Frühlingslıed, Op.1, No.2 К. Моргенштерн (Christian Morgenstern, Elmar Lampson). 3 Lieder nach Lieder von Christian Morgenstern. - I. Vöglein Scghvermut - II. So möcht ich sterben - III. Der Vogel Фанні Мендельсон (Fanny Mendelssohn). Warum sind denn die Rossen so blaß, Op.1, No.3 Р. Ліберман Rolf Liebermann, слова Клабунд (Klabund). 4 Chinesische Liebeslieder: - I. Mir tat die Helligkeit der Lampe weh - II. Der Strom floß - III. Wenn ich an deinem Munde hingesunken - IV. Die Libelle schwebt zitternd Г. Малер. Frühlingsmorgen Петер Ружичка. (Peter Ruzicka) слова Пауль Целан (Paul Celan) Бертольд Гольдшмідт (Berthold Goldschmidt). 3 Lieder, Op.24: - I. Der Perlenzahn слова, слова Готфрід Келер (Gottfried Keller) - II. Der röminsche Brunnen, слова Конрад Фердінанд Меєйєр (Conrad Ferdinand Meyer). - III. Der Schmetterling, слова Й. Гьоте Д. Лігеті, сл. Ф. Хьольдерлін (Friederich Hölderlin). «Der Sommer» Й. Брамс. « Lerchengesang», Op.70, No.2 К. Дебюссі. «Green» Й. Штраус. Frühlingsstimmen Walzer,op.410 Р. Штраус. Ich wollt ein Sträußlein binden Op.68 No.2

	Е. Гріг. «Пісня Сольвейг» А. Рейман. «Gib Mir Den Apeel»
Сунь Цзясинь孙家馨	Р. Штраус. «G'schichten aus dem Wienerwald»,Walzer op.325 (китайська версія) Л. Деліб. «Девушки Кадиса» (китайська версія) С. Рахманінов. «Здесь хорошо» (китайська версія) М. Римський-Корсаков. «Соловей та роза» (китайська версія) Е. Гріг «Пісня Сольвейг»
Ланг Юйсю郎毓秀	В. А. Моцарт. «Alleluia»
Ху Йонг霍勇	В. ді Кьяра. «La spagnola» Р. Роджерс. Edelweiss (китайська версія)
Лю Бінь I 刘秉义	М. Мусоргський. «Пісня про блоху», «Над серебряной рекой, на златом песочке» П. Грубоччі. Вот мчится тройка почтовая
Лян Нін梁宁	Ф. Шуберт. «Nacht und Traume» А. Дворжак. «Die Lieder, die meine Mutter mich gelehrt hat» Бах-Гуно. Ave Maria
Чжэн Юн郑咏	Й. Штраус. « One day when we were young» «La Spagnola» (китайська версія)
Ван Цзеши王洁实	Hugo Ferret. «Olle» (ірландська пісня) «Harvest Song»
Ха Хуэй哈辉	Дж.Уільям Газер. «Because he lives» (китайська версія)
Дільбер Юнус迪里拜尔	Ф. Мендельсон. «Auf Flügeln des Gesanges» Й. Штраус. Frühlingsstimmen Walzer, op.410 Дж. Джіордані. «Caro mio ben» Ф. Шуберт. «Блаженство», «Аве Марія», «Ти – мій спокій», «Der Hirt auf dem Felsen» Й. Брамс. «О, коли я сплю» («O! Quand Je Dors») Р. Штраус. «Ich Wollt' Ein Strausslein Binden», «Meinem Kinde», «Ich Schwebe», «Morgen», «Amor» М. Регер. «Колискова Марії» Л. Деліб. «Красуні Кадиксу» Ф. Ліст. «Oh, quand je dors» Ш. Гуно. «Si mes vers avaient des ailes» Р. Ан. «Si mes vers avaient des ailes!» А. Башелє. «Chère nuit» Г. Форе. «Nell» Дж. Россіні. «Una voce poco fa»

	С. Рахманінов. «Тут добре», «Не співай, красуне, при мені», «Вокаліз» М. Равель. «Vocalise-étude en forme de Habanera» А. Аляб'єв. «Соловей» О. Меріканто. «Pai, pai paitaressu» Е. Мелартін. «Mademoiselle Rococo» І. Ханнікайнен. «Miksi laulat lintuseni» іспанські народні пісні
Ву Біся (Wu Bi Xia吴碧霞)	А. Скарлатті. «Le violette» П. Чайковський. «Is was in the early spring» О. Алябев. «Соловей» Дж. Каччіні. «Amarilli»
Мейлі Лі	Н. Порпора. «Alto Giove» Дж. Дауленд. «Flow, my tears» Г. Пьорсел. «Music for a while», «Sweeter than roses», «'In der Fremde'», «O solitude, my sweetest choice» Р. Хан. «A Chloris» Дж.Дауленд. «Weep you no more, sad fountains"» Г. Гендель. «Mi palpita il cor» (з бароковим ансамблем), «Oblivion soave» (з лютнею), «Mi palpita il cor»; «Se un di m'adora» from HWV 132c (харпсіхорд)
Йао Йао (Yao Yao)	Р. Штраус. «Ich wollt ein Sträußlein binden» Op.68 No.2
Яйце Чжан (Yaije Zhang)	М. Крюс. «Luna ne quidem Luna» К.Дебюссі. «Romance» «Feldeinsamkeit» Op.86 No.2 К. Шуман. «Er ist gekommen in Sturm und Regen Op.12» Й. Брамс. Unbewegte laue Luft op. 57 no. 8 Х. Вольф. «Ich esse nun mein Brot nicht trocken mehr» К. Дебюсі. «Chevaux de bois» Ч. Айвз. «Ann Street» Й. Брамс. «Der Jäger» op. 95 no. 4, «Feldeinsamkeit» op. 86 no. 2 Ч. Айвз. «Autumn» В. Кільмайер. (Wilhelm Killmayer) «Wissen» К. Дебюссі. «Romance» М. Равель. «Sur l'herbe», «Vocalise-étude en forme de habanera» Х. Вольф. «Mignon. Kennst du das Land?» https://www.youtube.com/watch?v=OoqjEq3YVhU
Гуаньцюнь Ю (Guanqun Yu)	Р. Штраус. «Morgen», Op. 27 No. 4, Cäcilie, Op. 27 No. 2 Е. Саті. «La statue de bronze»,«La diva de l'empire» К. Дебюсі. «Nuit D'étoiles», «Mandoline»

Лю Є (Lu Ye)	Ф. Шуберт. «Ave Maria»
Чжан Ліпін Zhang Liping	Ш. Гуно. «Серенада»
Ісюань Хан (Yixuan Han韩艺璇)	Р. Штраус. «Ruhe, meine Seele», «Cäcilie», «Morgen» С. Барбер. Цикл пісень «Despite and Still» - “In the Wilderness” - "My Lizard" - “A last song” - “Solitary Hotel” - "Despite and Still" К. Дебюсі. “Green” Ф. Пуленк. Цикл «Fiançailles pour rire» - "Fleurs" • "Dans l'herbe" • "Violon" • “Il vole” • “La dame d'André”
Ши Іцзе石倚洁	Л. Гастальдон. «Musica Proibita» Е. де Кьотіс. «Torna a Sorrento» П. Турко. «Funiculi, Funicula» «Santa Lucia»
Лян Нін	А. Лотті «Pur dicesti, o bocca bella», Г. Дюпарк, «Елегія», «Сумна пісня» П. Масканьї. «Ave Maria», Ф. Ліст. «Liebesträume», К. Дебюсі. «Apparition», Ф. Мендельсон. «Abschiedslied der Zugvögel», «Herbstlied», «Volkslied», «Maiglöckchen und die Blümelein», Дж. Россіні. «La Pesca», Дж. Мейєрбер. 18 романсів Дж. Верді. Романси та пісні

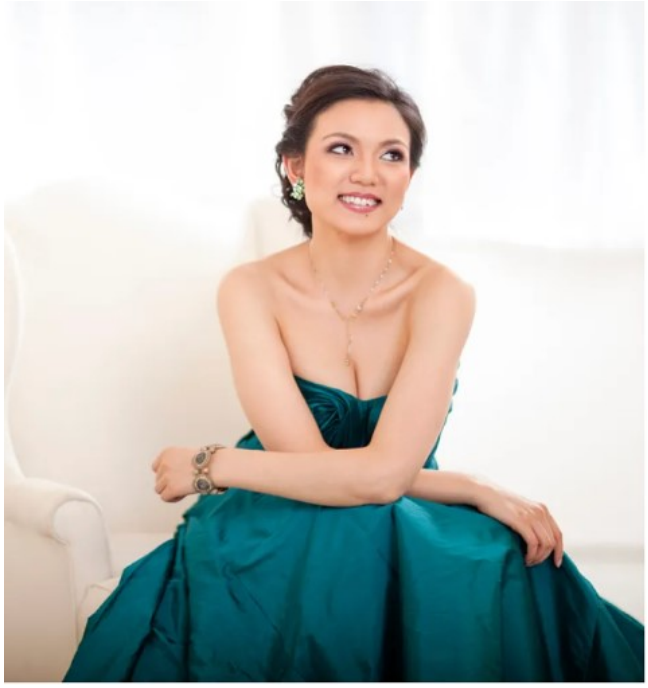
ДОДАТОК Б

Фото

Приклад 1
Дільбер Юнус

Приклад 2
Лян Нін

Приклад3
Лей Сюй



Приклад4
Мейлі Лі

Приклад 5
Ісюань Хан

Приклад6
Аманда Вань Інь Лі

Приклад 7
Ліні Гонг

Приклад 8
Концертний зал Пекіну

Приклад 9
Шанхайський концертний зал східного мистецтва

Приклад 10
Концертний зал Сінхаю

Приклад 11
Камерний зал Шанхайської симфонії

Приклад 12

Концертний зал Сіан

Приклад 13
Концертний зал «Cadillac Shanghai Concert Hall»

ДОДАТОК В

Відомості про апробацію результатів дослідження

Публікації

1. 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. DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.321
2. Чжу Лін. Творчість Лей Сюй у контексті проблеми історично інформованої виконавської інтерпретації європейської камерно-вокальної музики в Китаї // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 22. С. 400–415. DOI: https://doi.org/10.33287/222154
3. Чжу Лін. «Im wunderschönen monat mai» Р. Шумана в інтерпретації Лей Сюй, Х. Шефер та Б. Бонней // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 52–60. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.524

Публікації у закордонних фахових виданнях:

4. Чжу Лин. «L'Esule» Дж. Верди в исполнении Лян Нин: особенности интерпретации // European Journal of Arts, №1, 2021. С. 20–27. DOI: 10.29013/EJA-21-2-20-27

Праці у наукових зарубіжних виданнях

1. Чжу Лин. «L'Esule» Дж. Верди в исполнении Лян Нин: особенности интерпретации. *European Journal of Arts,* 2021. № 1. С. 20–27. DOI: 10.29013/EJA-21-2-20-27

Участь в конференціях

1. Творчество Лэй Сюй в контексте современного камерно-вокального исполнительства Китая // Заочная международная научная конференция «Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов» (26 листопада 2020 р., Мінськ);’
2. Досвід вивчення інтерпретацій європейської музики китайськими співаками: німецька пісенна лірика у виконанні Дільбер Юнус // XVI Міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» (17–18 листопада 2020 р., Рівне);
3. Романси Дж. Верді у виконанні Нін Лян: особливості виконавської інтерпретації // Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (4-6 березня 2021 р., Харків);
4. Історіографія китайського камерно-вокального виконавства: події та постаті // XVII Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи» (18–19 листопада 2021 р., Рівне);
5. Особливості виконання музики сучасних європейських композиторів китайськими співаками // XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних пандемічних викликів та війни» (17–18 листопада 2022 р., Рівне).