

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Ма Юйцзяо

УДК 784.3.071.2(510)+78.071.1"17/18"Моцарт, Гендель(430)(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОПЕРИ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА ТА ГЕОРГА
ФРІДРІХА ГЕНДЕЛЯ: ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА
СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ СПІВАКІВ**

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

_____ *Ма Юйцзяо*

Науковий керівник

Давидова Оксана Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Ма Юйцзяо Опері Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя: виконавська специфіка сучасних китайських співаків. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Актуальність. XVIII століття стало визначною епохою в історії оперного мистецтва, яке не лише характеризується розмаїттям жанрів, стилів та композиторських технік, а й своїм новим підходом до трактування оперних співаків. Видатні композитори цього періоду, насамперед Вольфганг Амадей Моцарт і Георг Фрідріх Гендель, заклали основи оперної традиції, яка залишається актуальною і сьогодні. Проте проблема виконавської інтерпретації цих творів у контексті сучасного китайського вокального мистецтва досі залишається недостатньо дослідженою. Синтез європейської та китайської музичних традицій у виконавській практиці відкриває нові перспективи для музикознавчих досліджень та практичної підготовки вокалістів.

Постановки опусів цих двох титанів оперного мистецтва відзначаються складними музичними структурами, багатогранними сценічними рішеннями та високими вимогами до виконавців. Китайське оперне мистецтво, що має глибокі національні традиції, поступово інтегрується у світовий оперний простір, зокрема через адаптацію європейських оперних творів. Дослідження особливостей виконання знакових опер Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя сучасними китайськими вокалістами дозволяє виявити характерні риси цього процесу, що робить тему дисертації актуальною та важливою для сучасних музикознавчих розвідок.

Мета дослідження – встановити вокально-сценічну специфіку сучасного китайського оперного мистецтва у контексті інтерпретації оперних творів Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя.

Об’єкт дослідження – опери Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя у китайському оперно-вокальному виконавстві.

Предмет дослідження – особливості втілення оперних творів Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя у творчості сучасних китайських співаків.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає у практичному внеску до галузі музикознавства, у вивченні оперного жанру в цілому та у комплексному підході до вивчення взаємодії європейської опери XVIII століття із сучасним китайським вокальним мистецтвом. Серед ключових факторів наукової новизни роботи можна виділити музикознавче осмислення жанру опери в контексті китайського вокально-сценічного мистецтва; перше музикознавчо-інтерпретаційне осмислення оперних опусів Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя століття крізь призму сценічних виконань на головних оперних сценах китайськими сучасними вокалістами, практичне втілення результатів дослідження у навчальному процесі, адже дослідження виявляє маловідомі аспекти впливу західних музичних форм на китайських виконавців, що допомагає глибше зрозуміти процеси культурного обміну та адаптації у сфері музики.

Результати дослідження. У першому розділі дослідження «Формування та розвиток китайської вокальної школи на перетині європейської та китайської виконавських традицій» розглянуто важливі аспекти становлення китайського академічного вокалу у контексті європейської та китайської виконавських шкіл. Підкреслено складність цього процесу, що відбувався під впливом соціокультурних факторів.

У підрозділі 1.1. «Вокальне мистецтво XVIII століття у процесі формування китайського академічного співу» акцент зроблено на історичному

контексті. Аналізується вплив музичних традицій XVIII століття на розвиток китайського академічного співу. Виокремлено перехідний період, коли китайська музична сцена адаптувала європейські музичні традиції. Проаналізовано історичні аспекти взаємодії китайської музичної культури з європейською. Зокрема, охарактеризовано початкові контакти між китайськими музикантами та європейськими місіонерами, що вплинули на сприйняття та поступове впровадження європейських елементів у китайську виконавську традицію. Визначено етапи адаптації, включаючи період Реформ, коли європейська академічна музика почала системно викладатися у консерваторіях Китаю. Також окреслено важливу роль перших поколінь китайських вокалістів, що здобували освіту за кордоном і передавали здобутий досвід вітчизняним виконавцям і педагогам. У підрозділі 1.2. «Розвиток вокальної педагогіки та оперно-театральної справи в Китаї» розглянуто розвиток вокальної педагогіки та оперної театральної справи в Китаї. Відзначено взаємний вплив традицій, що сприяв формуванню унікальної вокальної школи. Висвітлено становлення китайської вокальної школи на стику з європейською технікою бельканто. Досліджено вплив італійської, французької та німецької вокальних шкіл на методику підготовки китайських співаків. Показано, як інтегруються у педагогічну практику китайські традиційні методи звуковидобування, особливо в аспекті дикції, дихання та сценічного руху. Окрему увагу приділено ролі китайських консерваторій і театрів у створенні нової моделі оперного артиста. У підрозділі 1.3. «Дослідницькі тенденції у вивченні академічного вокального мистецтва Китаю» окреслено коло наукових праць, що аналізують трансформації у виконавському мистецтві Китаю. Визначено проблематику та наукові підходи, пов'язані з інтерпретацією європейських класичних творів. Зазначено, що в дослідженнях останніх років значно зросла увага до культурологічного підходу, що дозволяє вивчати явище вокальної інтерпретації в широкому

соціокультурному контексті. Описано сучасні дослідження, що відображають зростаючий інтерес до цього явища.

У другому розділі «Оперне мистецтво XVIII століття та китайська культура» розглянуто, як європейська оперна традиція взаємодіє з китайською культурною спадщиною. Вивчено особливості адаптації та інтерпретації оперних сюжетів у Китаї.

У підрозділі 2.1. «Теми та сюжети Дальнього Сходу в музично-театральних творах XVIII століття» досліджено теми та сюжети Дальнього Сходу в музично-театральних творах XVIII століття. Простежено зростаючий інтерес європейських композиторів до китайських мотивів. Проаналізовано приклади звернення європейських композиторів до тематики Сходу. Особливу увагу приділено оперним кліше, в яких фольклорні уявлення про Китай трансформовано у витончені, але часто колоніальні, музичні образи. Досліджено вплив цих творів на зворотній інтерес китайських виконавців до європейської опери як до культурного дзеркала. Розглянуто феномен «китайської моди» (*chinoiserie*) в оперному мистецтві XVIII століття та його роль у формуванні екзотичного образу Сходу. У підрозділі 2.2. «Специфіка вокальних амплуа китайських виконавців» висвітлено специфіку вокальних амплуа китайських виконавців. Проаналізовано, як китайські співаки адаптують західну систему амплуа (сопрано, тенор, баритон тощо) з огляду на власні традиції, де вагомим є не тільки вокальний діапазон, а й тип сценічного жесту, міміки, пластики. Проаналізовано типові підходи до виконання головних партій у творах Г.Ф. Генделя та В. А. Моцарта, з урахуванням фонетики, що впливає на артикуляцію. Висвітлено вплив театральних кодів традиційного китайського вокального мистецтва на стилістику виконання оперних творів XVIII століття. У підрозділі 2.3. «Визначні сучасні постановки оперних творів XVIII століття в Китаї» розглянуто визначні сучасні постановки опер XVIII століття в Китаї. Виявлено тенденції до збереження оригінальних європейських традицій та впровадження китайських елементів. Окреслено

соціокультурні тенденції розвитку оперної культури та інфраструктури в Китаї. Приведено приклади яскравих постановок опер Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя століття у центральних оперних театрах та оперних фестивалях Китаю. Визначено художні рішення, що поєднують традиційні китайські сценічні елементи (декорації, костюми, світловий дизайн) з автентичним європейським музичним матеріалом. Доведено, що сучасні китайські співаки демонструють вміння інтерпретувати складні оперні партії XVIII століття через призму китайських вокальних технік, що надає нових смислових і художніх відтінків творам.

У третьому розділі «Особливості виконавських інтерпретацій оперної спадщини XVIII століття китайських вокалістів» досліджено ключові аспекти виконавської інтерпретації європейських опер китайськими вокалістами, акцентуючи увагу на гендерних особливостях виконання.

У підрозділі 3.1. «Втілення жіночих образів опер XVIII століття китайськими виконавицями» аналізується втілення жіночих образів в операх Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя китайськими виконавицями. Описано засоби вокальної експресії, що поєднують європейську манеру співу з китайськими естетичними принципами. Показано, як китайські виконавиці інтерпретують центральні жіночі партії в оперних творах Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя. Зазначено, що завдяки досвіду китайської опери та китайської вокальної школи виконавиці володіють виразними прийомами сценічної пластики. Сучасні виконавиці, зокрема Ін Фан, Цзінцзін Лі, Їн Хуан та Ма Юйцзяо, демонструють високий рівень технічної майстерності та здатність передавати глибокі емоції через вокал. Їхнє виконання поєднує західні вокальні техніки з китайськими естетичними принципами, зберігаючи витонченість і багатогранність сценічного образу. У підрозділі 3.2. «Характерні риси в інтерпретації чоловічих образів китайських виконавців» розглянуто характерні риси інтерпретації чоловічих образів китайськими виконавцями. Виявлено використання

традиційних китайських технік формування звуку, що додає нової виразності класичним європейським операм. Виявлено вплив канонів конфуціанського образу чоловіка на інтерпретацію ролей. Серед провідних виконавців – Ле Бу, Чанйон Ляо та Шенян – які демонструють глибоке розуміння класичних західних оперних стилів, водночас вносячи елементи китайської традиційної музики, такі як стриманість, лаконічність і елегантність. Їхній інтерпретаційний підхід характеризується точністю передачі емоцій через голос з особливою увагою до динаміки та тембру.

Результати дослідження підтвердили, що сучасні китайські виконавці не лише опановують європейську вокальну техніку, а й органічно інтегрують її у власну музичну традицію. Використання китайських вокальних прийомів у виконанні опер Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя збагачує їх емоційне наповнення та сценічну виразність. Дисертаційне дослідження сприяє формуванню нового підходу до інтерпретації оперного репертуару, в якому культурна ідентичність відіграє важливу роль.

Ключові слова: опера XVIII століття, опери В.А. Моцарта, опери Г.Ф. Генделя, китайське вокальне мистецтво, інтерпретація, сценічне втілення, європейська музична традиція, вокальна техніка, культурна адаптація, взаємопроникнення мистецьких традицій, гендерні аспекти вокального мистецтва.

ABSTRACT

Ma Yujiao The Operas of Wolfgang Amadeus Mozart and George Frideric Handel: Specifics of Performance by Contemporary Chinese Singers. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical art” (field of study 02 “Culture and Arts”). — Ukrainian National

P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

Relevance. The 18th century was a remarkable era in the history of opera, characterized not only by a diversity of genres, styles, and compositional techniques, but also by a new approach to the role of opera singers. The outstanding composers of this period, most notably Wolfgang Amadeus Mozart and George Frideric Handel, laid the foundations of an operatic tradition that remains relevant to this day. However, the issue of performance interpretation of these works within the context of contemporary Chinese vocal art remains insufficiently explored. The synthesis of European and Chinese musical traditions in modern performance practice opens new perspectives for musicological research and the practical training of vocalists.

Productions of the works by these two titans of operatic art are distinguished by complex musical structures, multifaceted staging solutions, and high demands on the performers. Chinese opera, which is rooted in deep national traditions, is gradually integrating into the global operatic space, particularly through the adaptation of European opera. The study of the performance features of iconic operas by Wolfgang Amadeus Mozart and George Frideric Handel by contemporary Chinese vocalists makes it possible to identify the characteristic aspects of this process, which renders the dissertation topic both relevant and significant for current musicological research.

Research Aim – to identify the vocal and stage-specific features of contemporary Chinese opera art in the context of interpreting operatic works by Wolfgang Amadeus Mozart and George Frideric Handel.

Object of Study – the operas of Wolfgang Amadeus Mozart and George Frideric Handel as performed in Chinese opera and vocal practice.

Subject of Study – the distinctive features of interpreting the operatic works of Wolfgang Amadeus Mozart and George Frideric Handel in the performances of contemporary Chinese singers.

The scientific novelty of the dissertation research lies in its practical contribution to the field of musicology, particularly in the study of the operatic genre and its interdisciplinary approach to exploring the interaction between 18th-century European opera and contemporary Chinese vocal art. Key contributions include the musicological interpretation of the operatic genre within the context of Chinese vocal-stage practice; the first scholarly interpretation of Wolfgang Amadeus Mozart and George Frideric Handel operatic works as performed on Chinese theatrical and festival stages and in the global context; and the implementation of research results in the educational process. The study reveals lesser-known aspects of Western musical influence on Chinese performers, thereby providing deeper insight into cultural exchange and adaptation in music.

Research results. Chapter One, “The Formation and Development of the Chinese Vocal School at the Intersection of European and Chinese Performing Traditions”, addresses the establishment of Chinese academic singing in the context of both European and Chinese performance schools. It highlights the complexity of this process, shaped by sociocultural influences.

Subsection 1.1, “Vocal Art of the 18th Century in the Formation of Chinese Academic Singing”, focuses on the historical context, analyzing how 18th-century musical traditions influenced the development of Chinese academic vocalism. It outlines the transitional period in which the Chinese musical scene began to adapt European traditions. The section examines historical interactions between Chinese musicians and European missionaries, which impacted the perception and gradual introduction of Western elements into Chinese performance practices. The adaptation process is traced through key stages, including the Reform era, when European classical music began to be systematically taught in Chinese conservatories. The contribution of the first generations of Chinese vocalists trained abroad is also emphasized. Subsection 1.2, “Development of Vocal Pedagogy and Opera Theatre in China”, investigates the development of vocal pedagogy and operatic theatre in China, underscoring the mutual influence of traditions that led to the emergence of a

unique vocal school. It details how Chinese singing techniques integrated with European bel canto traditions and how Italian, French, and German vocal schools influenced Chinese vocal training. It also analyzes how traditional Chinese vocal methods, particularly in diction, breath control, and stage movement, are incorporated into pedagogical practices. Special attention is given to the role of Chinese conservatories and theatres in shaping a new model of the opera performer. Subsection 1.3, “Research Trends in the Study of Chinese Academic Vocal Art”, outlines scholarly work examining the transformation of Chinese vocal performance. It identifies major problems and methodological approaches in the interpretation of European classical works. Recent studies demonstrate an increasing focus on cultural approaches, allowing vocal interpretation to be studied within a broader sociocultural context.

Chapter Two, “18th-Century Opera and Chinese Culture”, examines the interaction between European operatic traditions and Chinese cultural heritage, focusing on the adaptation and interpretation of operatic plots in China.

Subsection 2.1, “Far Eastern Themes and Plots in 18th-Century Music Theatre”, traces the growing interest of European composers in Chinese motifs. Examples of orientalist themes in 18th-century opera are analyzed, with attention to the transformation of folkloric views of China into refined, though often colonial, musical imagery. The influence of these works on the reciprocal interest of Chinese performers in European opera is explored, as is the role of *chinoiserie* in shaping an exotic image of the East. Subsection 2.2, “The Specificity of Vocal Roles among Chinese Performers”, explores how Chinese singers adapt the Western vocal classification system (soprano, tenor, baritone, etc.) to fit their own traditions, where vocal range is considered alongside stage gesture, facial expression, and movement. The interpretation of leading roles in the operas of Handel and Mozart is examined with particular focus on phonetics and articulation. The influence of traditional Chinese theatrical codes on the performance style of 18th-century European opera is also addressed. Subsection 2.3, “Notable Contemporary Productions of 18th-Century

Opera in China”, reviews major modern productions in Chinese opera houses and festivals. Trends toward preserving original European traditions while incorporating Chinese elements are identified. Examples include artistic choices combining traditional Chinese staging (costumes, set design, lighting) with authentic European music. It is shown that contemporary Chinese singers successfully interpret complex operatic roles from the 18th century using Chinese vocal techniques, adding new semantic and artistic nuances.

Chapter Three, “Peculiarities of Performance Interpretation of the 18th-Century Operatic Heritage by Chinese Vocalists”, explores core aspects of how Chinese performers interpret European operas, with a focus on gender-specific approaches.

Subsection 3.1, “The Portrayal of Female Characters by Chinese Performers”, analyzes how Chinese female vocalists bring 18th-century operatic heroines to life. It describes expressive vocal techniques that blend Western singing styles with Chinese aesthetics. Performers such as Ying Fang, Jingjing Li, Ying Huang, and Ma Yujiao are highlighted for their technical excellence and ability to convey deep emotions, combining Western vocal methods with the elegance and nuance of traditional Chinese stagecraft. Subsection 3.2, “Interpretative Features of Male Characters by Chinese Performers”, investigates the stylistic traits of male role interpretations. It reveals the use of traditional Chinese sound production methods that lend new expressiveness to classical European opera. The influence of Confucian ideals of masculinity on role interpretation is noted. Leading performers such as Le Bu, Changyong Liao, and Shenyang are recognized for their sophisticated understanding of Western operatic styles, while also incorporating Chinese musical values of restraint, clarity, and elegance. Their approach is marked by precise emotional delivery and nuanced control of dynamics and timbre.

The results confirm that contemporary Chinese vocalists not only master European singing techniques but also integrate them organically into their own musical tradition. The use of Chinese vocal practices in performing Wolfgang

Amadeus Mozart and George Frideric Handel operas enriches their emotional content and stage expression. This dissertation contributes to the development of a new interpretative model of the operatic repertoire in which cultural identity plays a key role.

Keywords: 18th-century opera, Wolfgang Amadeus Mozart operas, George Frideric Handel operas, Chinese vocal art, interpretation, stage embodiment, European musical tradition, vocal technique, cultural adaptation, intercultural artistic synthesis, gender aspects of vocal performance.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ

ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові

(категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Ма Юйцзяо. Роль вокально-оперного мистецтва XVIII століття у формуванні китайської академічної школи співу. *Музичне мистецтво і культура*, 2021. Вип. 1(32). С. 371–379.
2. Ма Юйцзяо. Стан вокальної педагогіки та концертно-театральної справи в Китаї першої половини XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 66, том 2. С. 84–89
3. Ма Юйцзяо. Місце китайських академічних співаків у соціокультурному просторі України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 73, том 2. С. 157–160

Наукові праці апробаційного характеру

Ма Юйцзяо. Китайська легенда про принцесу Турандот в європейській опері XVIII століття. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2023. Вип. 6, С. 232–236.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ НА ПЕРЕТИНІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТА КИТАЙСЬКОЇ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ	23
1.1. Вокальне мистецтво XVIII століття у процесі формування китайського академічного співу	23
1.2. Розвиток вокальної педагогіки та оперно-театральної справи в Китаї	33
1.3. Дослідницькі тенденції у вивченні академічного вокального мистецтва Китаю	54
Висновки до розділу 1	66
РОЗДІЛ 2. ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО XVIII СТОЛІТТЯ ТА КИТАЙСЬКА КУЛЬТУРА	69
2.1. Теми та сюжети Дальнього Сходу в музично-театральних творах XVIII століття	69
2.2. Специфіка вокальних амплуа китайських виконавців	85
2.3. Визначні сучасні постановки оперних творів XVIII століття в Китаї	102
Висновки до розділу 2	123
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ОПЕРНОЇ СПАДЩИНИ XVIII СТОЛІТТЯ КИТАЙСЬКИХ ВОКАЛІСТІВ	126
3.1. Втілення жіночих образів опер XVIII століття китайськими виконавицями	129
3.2. Характерні риси в інтерпретації чоловічих образів китайськими оперними співаками	158
Висновки до розділу 3	169

ВИСНОВКИ	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	175
Додаток А	196
Іконографічні додатки	196
Додаток Б	205
Список публікацій та відомостей про апробацію результатів дисертаційного дослідження	205

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Історичний період розвитку оперного мистецтва у XVIII столітті – є одним із ключових етапів у становленні європейської музичної традиції, що заклала базис сучасного оперного мистецтва. Саме цей період характеризується формуванням класичних оперних форм, стилів та жанрів, які продовжують впливати на виконавські традиції донині. Дослідження інтеграції цього репертуару у вокальну практику сучасних китайських виконавців є не лише музикознавчим завданням, але й культурологічним феноменом, який дозволяє розкрити нові аспекти глобалізації, інтеркультурного діалогу та адаптації європейської класичної спадщини в контексті іншої культурної традиції.

Утім, дослідження виконавської специфіки, яка була б звернута до інтерпретаторського розуміння оперних опусів XVIII століття, зокрема оперних опусів Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя, попри активну наукову зацікавленість музикознавців – є відкритим і перспективним питанням, адже потребує ретельного вивчення не лише зі сторони дослідників-мистецтвознавців та музикознавців, а й насамперед виконавців-вокалістів, які є активними учасниками створення нової сценічної комунікації композитор-виконавець-глядач. Показово, що нині саме сучасні китайські вокалісти займають провідні позиції на світовій оперній сцені, демонструючи високий рівень вокальної сценічно-виконавської майстерності та здатність органічно поєднувати технічну досконалість із глибоким проникненням у стильові особливості європейської музики будь-якого періоду, XVIII століття зокрема. Одночасно з цим вони зберігають свою культурну ідентичність, що виявляється у своєрідному, авторському інтерпретаційному вокальному прочитанні європейського репертуару, оперних опусів В. А. Моцарта та Г.Ф. Генделя у тому числі.

Як відомо, XVIII століття в Європі характеризується розквітом опери як музично-театрального жанру. Саме в цей період з'являються численні оперні стилі та національні композиторсько-виконавські школи. Показово, що національні оперні школи породжують виникнення особливих оперних жанрових форм, таких як італійська опера серія, французька комічна опера, німецький зінгшпіль тощо. Саме в цей період працюють видатні композитори, серед яких – Вольфганг Амадей Моцарт та Георг Фрідріх Гендель. Розробка проблематики інтерпретації опер цих двох титанів оперно-вокального мистецтва у виконавській творчості сучасних китайських вокалістів визначає **актуальність** та інноваційний статус дисертаційної роботи.

Ще одним аспектом, що підкреслює актуальність теми, є глобалізація та її вплив на сучасне музичне мистецтво. У процесі взаємодії різних культурних традицій виникає новий художній синтез, який вартий уваги з точки зору теорії виконавства. Дослідження виконання опер В.А. Моцарта та Г.Ф. Генделя сучасними китайськими співаками може слугувати яскравим прикладом цього процесу, демонструючи, як не лише західна музична спадщина інтегрується у світовий культурний контекст, а й як східна виконавська культура активно виборює домінантне місце у сфері одного з найзахідніших атрибутів високої культури – оперному театрі.

Об'єкт дослідження – опери Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя у китайському оперно-вокальному виконавстві.

Предмет дослідження – особливості втілення оперних творів Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя у творчості сучасних китайських співаків.

Мета дослідження – встановити вокально-сценічну специфіку сучасного китайського оперного мистецтва у контексті інтерпретації оперних творів Вольфганга Амадея Моцарта та Георга Фрідріха Генделя.

Поставлена мета зумовила виконання таких **завдань**:

- дослідити основні стильові особливості оперного мистецтва XVIII століття;

- простежити етапи формування китайської академічної вокальної традиції та її інтеграції в контекст європейського оперного мистецтва;
- виявити специфіку виконання оперних творів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя сучасними китайськими співаками, враховуючи їхній підхід до вокально-сценічної інтерпретації, технічної майстерності та емоційного вираження;
- проаналізувати, як естетичні принципи та національні традиції Китаю впливають на художню реалізацію оперних творів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя у виконанні сучасних китайських співаків;
- осмислити появу нових підходів до інтерпретації оперного репертуару XVIII, на прикладі опусів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя століття у китайському виконавському мистецтві;
- продемонструвати авторське розуміння інтерпретації оперного репертуару на базі опусів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя в умовах інтеркультурного та інтернаціонального діалогу;
- довести значення творчості сучасних китайських співаків у популяризації опер В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя на міжнародній сцені та їхній вплив на світові виконавські традиції.

Для досягнення поставленої мети та вирішення визначених завдань у роботі застосовано комплекс методів історичного та теоретичного музикознавства та мистецтвознавства, серед яких:

- історичний метод – для дослідження еволюції опери XVIII століття, вивчення її стильових та жанрових особливостей у контексті тогочасної музичної культури;
- компаративний метод – для зіставлення особливостей європейської оперної традиції XVIII століття з сучасною китайською виконавською практикою, що дозволяє виявити взаємовпливи та відмінності;
- метод музичного аналізу – для детального аналізу вокально-сценічної специфіки творів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя у виконанні сучасних

китайських співаків, включаючи аспекти технічної майстерності та інтерпретаційних підходів;

- системний метод – для комплексного розгляду феномена китайського оперного мистецтва у взаємозв'язку історичних, культурних, музикознавчих та виконавських аспектів;
- емпіричний метод – для узагальнення особистого досвіду та виконавського сучасних китайських оперних співаків;
- метод теоретичного узагальнення.

Аналітична база дослідження включає нотний матеріал і відеозаписи постановок таких опер як «Весілля Фігаро», «Чарівна флейта», «Дон Жуан» Вольфганга Амадея Моцарта та «Ксеркс», «Юлій Цезар у Єгипті» та «Альчіна» Георга Фрідріха Генделя.

Теоретичну базу поданого дисертаційного дослідження становлять наукові роботи з питань китайського й світового оперного мистецтва, а також суміжні гуманітарні дослідження. Серед цих праць можна виділити такі напрямки наукових розробок:

- музикознавчі дослідження присвячені вивченню оперного жанру (М. Черкашина-Губаренко [74–75], Ж. Закрасняна [22], В. Жаркова [19–20], Л. Кияновська [27], Ю. Чекан [70–71], Л. Шиленко [80], Т. Івамото [116] тощо);
- наукові розвідки, пов'язані з аналізом оперних вистав XVIII століття, у тому числі опер В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя (Р. Расбріджер [55], Сінь Юань [57], С. Балантін [90], Д. Барроус [94], Д. Кеїрнс [95], А. Камейо [96], Д. Чейлі [97], В. Хільдесхаймер [113], І. Кіркендол [121], Ма Ю[134], Ж. Джін [18] та інші);
- музикознавчі та культурологічні дослідження китайського музичного мистецтва (Ван Дон Мей [7], Кунь Ло [28], Лімін Вей [33], Ян Чжеюй [85], Жанг Тіей [152] тощо);

- історичні дослідження, у яких висвітлюються аспекти функціонування оперного мистецтва в Китаї (Ван Юй [9], Жень Шуай [21], Лі Мін [29], Мяо Че [47], П. На [49], М. Хаїлі [111], Х. Ма [132] та інші);
- праці гуманітарного профілю, присвячені соціокультурним аспектам китайського музичного мистецтва (Чень Ін [71], Лю Чан [36], Ю. Мателешко [43], С. Джордано [109] тощо);
- дослідження пов'язані з теорією інтерпретації (В. Москаленко [45], І. Борко [6], І. Гринчук [12], Л. Гаврильчик [10], Л. Давидович [13] та інші).

Окрім цього, до теоретичної бази дослідження залучено рецензії, опубліковані у періодичних виданнях та електронних ресурсах, які висвітлюють критичне сприйняття окремих постановок, програми оперних сезонів та оперних фестивалів, які слугують не лише джерелом інформації про репрезентацію творів у публічному просторі, а й відображають актуальні тенденції у сфері культурної політики та кураторських стратегій, інтерв'ю (як у друкованій пресі, так і у відео-блогів) з виконавцями, режисерами та іншими учасниками мистецького постановочного процесу. Ці матеріали надали можливість реконструювати авторські виконавські інтенції, а також виявити внутрішні механізми створення, презентації й реценції оперного культурного продукту.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає у практичному внеску до галузі музикознавства, у вивченні оперного жанру в цілому та у комплексному підході до вивчення взаємодії європейської опери XVIII століття, зокрема опусів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя із сучасним китайським вокальним виконавським мистецтвом. Серед ключових факторів наукової новизни роботи можна виділити музикознавче осмислення жанру опери в контексті китайського вокально-сценічного мистецтва; одне з перших музикознавчо-інтерпретаційних осмислень оперних опусів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя крізь призму сценічних виконань сучасними китайськими вокалістами, практичне втілення результатів дослідження у навчальному та

авторському виконавсько-творчому процесах, адже дослідження виявляє маловідомі аспекти впливу західних музичних форм на сучасних китайських виконавців, що допомагає глибше зрозуміти процеси культурного обміну та адаптації у сфері музики і вибудувати більш якісний діалог західної і східної культури.

Практичне значення роботи полягає в можливості застосування його матеріалів у навчальному процесі в межах дисциплін, пов'язаних із історією світової музики, оперного мистецтва та вокального виконавства. Результати роботи можуть бути використані у курсах: історії європейської опери та вокального мистецтва, методики викладання вокалу з акцентом на адаптацію стилістичних особливостей різних культур, сучасних виконавських практик та інтерпретації класичного репертуару тощо. Окрім цього результати дослідження можуть бути корисними для практикуючих вокалістів, режисерів оперних постановок, продюсерів та музикознавців, які досліджують інтеграцію європейського репертуару у сучасне мистецьке середовище Китаю та навпаки інтеграції сучасної вокальної китайської культури у світове оперно-виконавське поле.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі історії української музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського й відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2021–2025 роки, зокрема темі № 6 Тема «Традиції минулого і сьогодення на сучасній оперній сцені» дисертації затверджена на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського – наказ 37-А від 18.03.2021 протокол №6.

Апробація результатів дослідження. Дисертаційна робота обговорювалась на засіданнях кафедри історії української музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні результати дослідження були оприлюднені під час виступах на міжнародних та всеукраїнських конференціях, зокрема:

Міжнародна науково-практична конференція «Музична культура Китаю: форма, традиції, практики» (30-31 березня 2021 року, Київ);

«Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (30-31 жовтня 2021 року, Київ);

Шоста міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (3-4 листопада 2022 року, Київ);

Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (2-4 листопада, 2023 року, Київ).

Публікації. За темою дисертації опубліковані три статті в спеціалізованих наукових збірниках категорії «Б», затверджених Міністерством освіти і науки України, а також одна праця апробаційного характеру.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів та 8 підрозділів, висновків, списку використаних джерел, який налічує 197 позицій, та додатків. Загальний обсяг роботи – 206 сторінок, з них основного тексту – 179 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ НА ПЕРЕТИНІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТА КИТАЙСЬКОЇ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

1.1 Вокальне мистецтво XVIII століття у процесі формування китайського академічного співу

Професійне вокальне мистецтво в Китаї у своєму формуванні та розвитку має особливості національного та історичного характеру. Це молода галузь у порівнянні з європейською та американською школами. Академічний спів розвивався в країні за умови, коли відбувалось розгалуження пісенних напрямів, серед яких виділялись академічний вокал, заснований на традиціях італійського бельканто та німецької фонетичної школи співу, народний спів, який активізувався з появою фольклорних досліджень, джазовий (блюзовий) вокал, який за декілька років пройшов стрімку еволюцію разом з удосконаленням звукозаписуючого обладнання тощо.

На етапі становлення китайської академічної вокальної школи сучасні процеси в мистецтві мали найбільший вплив: ті твори, які з'являлись в той час або були популярними серед виконавців (переважно оперна та вокальна музика XIX ст.), ставали основою для формування китайської академічної вокальної традиції; тенденції, які спостерігалися в той час в світі мистецтва, формували генеральний шлях, по якому йшли засновники вокальної школи в країні.

На тлі суспільних змін з'являлись нові форми в різних видах мистецтва, в тому числі в музичному. Музика (в тому числі вокальна) була тісно зв'язана з національним театром. Разом з іншими мистецтвами вона складала синкретиз традиційної Пекінської опери. На початку XX століття багатьма діячами (переважно тими, хто поділяв радикальні погляди на зміну суспільного ладу) вона сприймалася як «рудимент», якого треба позбутися та сформувати новий

тип національного театру: «В аспекті літератури та мистецтва Рух 4 травня дав початок революції в усіх сферах, в тому числі і театральній – від змісту до форми. В цей період з'явилась велика кількість літературних творів сучасною розмовною мовою байхуа (白话), які демонстрували нові ідеї та новий стиль нга відміну від традиційного. Ситуація в театрі склалася достатньо непроста. Китайська драма західного зразку хуацзюй (白话, «розмовний спектакль» західного зразку) з'явилась ще до початку Руху 4 травня та проникла у Китай із Заходу. Ще до Сінхайської революції (1911-1912) в театральних колах вже почався процес реформування традиційного театру, в результаті якого з'єднання „старого” та „нового театру” сприяло появі модернізованої драми (з початку XX століття до Руху 4 травня вона називалася новою драмою на „іноземний лад”)» [21, с. 32–33].

Проте вокальні традиції Пекінської опери, які мали багатовікову історію, зберігалися та мали вплив на сучасні тенденції вокального мистецтва. Паралельно з цими тенденціями Пекінська опера стояла на міцних позиціях та продовжувала розвиватися. Як основний вид національного театру, в Пекінській опері протягом її історичного розвитку сформувалися закономірності побудови драматичного дійства, в якому музика не тільки відігравала велику роль, але була учасником театрального процесу. Пісенні жанри мали чітке місцеположення, використання тих чи інших інтонаційно-мелодичних елементів було прив'язано до характеру та смислу тексту (на кшталт риторичних фігур в бароковій музиці).

Особливістю було синхронізація співу з детермінованою системою жестикуляції (те ж саме стосувалося й танцювальних елементів). Дослідник Ван Дон Мей зазначає, що «до середини XVII ст. в Китаї сформувались чотири види музичного театру, які складали Пекінську оперу. Кожен з них відрізняється не тільки своєю мелодикою, але й оркестровим супроводом та особливо основним музичним інструментом. Опера Куньцзюй, яка виникла в кінці династії Юань – початку Мін (1271-1368), досягла своєї популярності

в кінці династії Мін – початку Цин, сьогодні зберігається в провінціях Цзянсу та Чжецзян» [7, с. 23].

Розгалужена за стильовими ознаками, Пекінська опера мала величезний вплив на сучасне мистецтво, в тому числі на формування музично-театрального середовища в різних містах Китаю. Можна провести паралелі еволюцію традиційного китайського театру з розвитком оперного мистецтва в Європі з позиції закріплення окремих елементів різних рівнів (інтонаційних, інструментальних, жанрових, драматургічних) в музично-театральній композиції.

З розвитком Пекінської опери розвивалась вокальна техніка співаків та формувалась національна вокальна школа, яка мала свої особливості, але мала багато спільного з європейською. Ці типологічні зв'язки були зумовлені сольним характером співу, якому в Європі приділялась надзвичайна увага з появою оперного жанру: «Так, фізична підготовка вокалістів передбачала оволодіння ними зовнішньою технікою співу, що проявлялася в наявності у виконавця відповідних звукових умінь, тобто здатності майстерного виконання низьких і високих, коротких і довгих, швидких і повільних звуків, дотримання необхідної гучності звуків на форте й піано тощо. Крім того, уже в ті часи формулювали чіткі вимоги до дихання, тембру голосу, дикції» [78, с. 51].

Італійська школа сольного співу, перш за все базувалася на диханні, яке дозволяло розвинути діапазон, силу та техніку. В китайській вокальній школі дихання теж було основою всіх методик, але це переслідувало дещо інші цілі, оскільки спів – це «досить складний процес, на рівні з філософією та наукою. В їх [китайській – Ю. М.] школі більшість запозичена з традиційного-театрально-вокального мистецтва. Спів спирався в основному на природний голос, співаки прагнули добитися своїм співом м'якого та ясного звуку» [62, с. 57].

Вплив європейської культурної традиції спостерігається ще у XVIII ст. Але більш міцними культурними зв'язками були азійські, які сягали досить віддалених країн регіону. Торговельний та культурний обмін між азійськими країнами активно використовував Великий Шовковий шлях, який був розгалужений на цілу мережу більш та менш впливових напрямів. Ван Дон Мей звертає увагу, що «Ганьсу, яка розташована на західному кордоні Китайської імперії, стала своєрідними воротами на Великому Шовковому шляху; тут проходили не тільки торгові каравани, а й буддистські паломники, і переселенці з Центральної та Передньої Азії, які приносили із собою різні предмети побуту, матеріальної та художньої культури. В Китаї, завдяки активним культурним контактам на трасах Шовкового шляху, стали широко популярні центральноазійська музична та танцювальна традиції» [7, с. 24].

Музично-театральне мистецтво в Китаї зазнало впливу найближчих сусідів, що сприяло його видозміненню та еволюції, а, головним чином, формування усталених класичних норм: «В Китаї виник інтерес до всього іноземного. Було складено китайсько-тюркський словник; визнання отримала тюркська музика, яку виконував імператорський оркестр. В епоху Тан при дворі китайських імператорів було створено дев'ять «музичних відділів», а точніше ансамблів, з яких п'ять були середньоазійськими (з Турфану, Кучи, Кашгару, Самарканду, Бухари)» [7, с. 19].

Першими європейцями в Китаї, які масово приїздили до країни, були християнські місіонери. Місії різних церков поступово закріплювалися в провінціях та крупних містах, формуючи осередки з комплексом різних функцій: релігійної, освітньої, культурної: «Поява християнських місіонерів в Китаї, які привозили європейські інструменти та познайомили місцевих жителів з основами європейської теорії музики; заснування церковних шкіл – перших навчальних закладів європейського зразку; зародження світської музичної освіти. Саме релігійні контакти залишались основним способом

проникнення європейської традиції в музичний побут Китаю до середини XIX століття» [70, с. 9].

Значна географічна відстань Китаю від країн Заходу ще довго сприяла збереженню місіонерської константи у взаємозв'язку між цими цивілізаціями, тому концертно-гастрольна діяльність європейських музикантів обмежувалась тими, хто був пов'язаний з місіями, проте, відомо, що їх приїзд до Піднебесної активізувався ще у XVIII ст. місії європейських та американських церков теж мали різний характер, направлення та мету.

Ще у XVII ст. європейська музика в тому чи іншому вигляді стала проникати в країну разом з місіонерами, які володіли цим мистецтвом. Так, в ті часи в імператорській родині був клавесин, також є відомості про католицького місіонера Отця Педріні (1671-1746), який викладав музику та точні науки, а також був наставником майбутнього імператора Юнчжена [14, с. 30].

Незважаючи на певні відомості про європейські оперні трупи, які приїздили в Китай у XVIII ст., практично не збереглося фактів про оперні постановки. Проте багатьма дослідниками відмічається постановка опери *buff* Н. Піччіні «Чеккіна», яка давалась при дворі імператора Цянь Лун (1735-1796), але бачити виставу могли тільки члени імператорської родини. Причина, за якою вибір був саме за цією оперою, ймовірно, криється у її надзвичайній популярності в Європі. О. Размадзе зазначає, що ця опера ставилася там, де тільки було можливо [50, с. 427.]. Кожен європейський оперний театр обов'язково брався за постановку цієї опери. Навіть через сто років її популярність не згасла, а її автор мав величезний вплив на розвиток комічної опери у XVIII та XIX століттях, його ім'ям був названий рух партії «піччіністів», які були опонентами «глюкистів». Крім того, історія про цнотливу, слухняну та порядку дівчину Чеккіну резонувала з ментальністю китайців, традиційне виховання яких базувалося на шануванні старшого покоління та влади.

Незважаючи на те, що «Чеккіна» Н. Піччіні була першою оперою, яку в Китаї, не стало традицією ставити європейські опери в імператорському придворному театрі, дослідники навіть наголошують, що опера не мала жодних важливих наслідків на подальше театральне життя в країні.

Інтеграція європейської культури в китайський простір продовжувала здійснюватися християнськими місіями, відтак зміцнювались культурно-релігійні зв'язки. Д. Мартинов наводить слова географа, геолога та мандрівника Фердинанда фон Ріхтгофена, автора терміну «Великий шовковий шлях»: «Німецька протестантська місія значно відрізняється від англо-американських. Вона суворо стежить за освітою своїх послів та відряджає тільки священослужбовців. Діяльність місіонерів розглядається виключно у релігійному дусі; вона повинна базуватися на співчутті до людства, що не пізнало Христа. Проповіддю та духовним словом місіонер прагне врятувати своїх чад. Він нехтує силою світської влади і існує тільки своєю релігією. Це благородна позиція, яка відправила ... Франциска Ксав'є до язичницьких народів. Досконалою протилежністю виглядає практицизм американців, а англійські місіонери перебувають десь посередині. Місії цих націй прагнуть поєднувати вивчення християнської релігії з вивченням західної культури» [42, с. 42].

Проте мета місій була значно ширша за означену Ріхтгофеном. Вони здійснювали інтеграційну політику входження Китаю в простір європейської культури та навпаки, створення соціокультурних умов для європейців в країні. Освіта займала основне місце в цьому процесі, навчальні заклади намагалися охопити якомога більше людей: «Особливе місце серед подібних навчальних закладів займає школа Сюй Хуе – одна з перших, яку було створено європейцями в Китаї. Її було засновано у 1849 році французьким священником Клодом Готтеланом, який втілював в життя ідеї канцлера Сюй Гуанци, ім'я якого носила школа. В школі вивчали китайську мову, літературу, фізику, живопис, музику, іноземні мови (французьку, англійську, латину). У 1862 році

в школі буї створений оркестр, який виступав на релігійних святах та який мав успіх у публіки. Якісна музична освіта тією особливістю, яка відрізняла школу Сюй Хуе від інших» [71, с. 55]. В школі працювали китайські та французькі педагоги, освіта була спрямована на європейський тип та розподілена на середню та вищу ланки. Таким чином, учні могли обирати рівень своєї освіти та предмети для вивчення, адже до школи приходили люди різного віку.

Щодо музичного супроводу християнських богослужінь, то немає повної картини, яка могла би надати уявлення, які твори були в основі. Є відомості про систематизацію духовних текстів, в якості прикладу Чень Ін наводить видану у 1807 році Робертом Моррісоном (1782-1834) «Збірку духовних текстів», яка містила духовні гімни та молитви, перекладені китайською. Через широке розповсюдження протестантських місій в Китаї можна припустити, що використовувалась німецька та англійська духовна музика, в числі творів могли бути кантати та хорали Й. С. Баха.

Вплив протестантської церкви особливо поширився у XIX ст., стрімко розширюючи свою географію, як зазначає В. Дацишен, «В цілому, в кінці XIX століття відмітився значний ріст протестантів в Китаї. Якщо у 1889 р. в країні налічувалось 37 тис. китайців-протестантів, то до 1890 р. їх число досягло 85 тис. чоловік. Можна відмітити, що до початку XX століття в Китаї працювало 3,5 тис. протестантських місіонерів (в чотири рази більше, ніж католицьких), а їх паства налічувала лише в Китаї 100 тис. китайців (всім разів менше за католиків)» [14, с. 74]. Дослідник також наводить данні, які містяться в роботі Е. Гессе-Вартега «Китай та китайці», згідно яким в Китаї працювало 40 різних протестантських осередків, діяльність яких розповсюджувалась на всі провінції імперії. Число місіонерів-європейців досягало 1300 чоловік, включаючи 700 жінок, а також 1657 місіонерів-китайців. Крім англійців та американців, несли Божественне слово шведи та німці. Чисельність китайців-протестантів досягала 50 тис. чоловік.

У своїй дисертації «Оперне мистецтво Китаю та Європи» Ля Мін зазначає: «З 40-х рр. XIX ст. європейське оперне мистецтво починає поступово розповсюджуватися на території Китаю. В той період чимала кількість іноземців – дипломатів, підприємців, місіонерів, музикантів та інших діячів з різних країн (Франції, Великої Британії, США, Німеччини, Португалії та Японії) перебувають в китайських містах. Це перш за все було пов'язано з підписанням договорів після Першої опіумної війни (1840–1842), зокрема Нанкінського договору (1842) між Китаєм і Великою Британією, Вансяського (1844) між Китаєм та США, а також Хуанпуського договору (1844) між Китаєм та Францією. Згідно із зазначеними договорами, ці країни посилювали свій вплив на окремі китайські міста (Шанхай, Нанкін, Гуанчжоу, Нінбо та ін.), що суттєво позначилося на подальшому розвитку їх торговельно-економічної, культурної й інших сфер» [29, с. 118–119].

На початку XX ст. серед протестантських місіонерів опинилося подружжя Віант. Вони зробили значний внесок в музичну освіту, зокрема вокальну. Блісс Мітчел Віант здобув диригентську освіту, був висвячений в сан Конференцією старійшин методистської єпископальної церкви. Блісс азом із дружиною Мілред прибули в Пекін у вересні 1923 року. Перший рік вони присвятили вивченню мови, згодом він був запрошений викладати в *Янцзинський університет* на кафедрі теології. Разом з ним викладали три китайці, які отримали освіту в Америці, два англійця, ірландець, швейцарець та троє американців. Б. М. Віант заснував музичний факультет у *Янцзинському університеті*, а його дружина Мілред викладала вокал та давала власні сольні концерти. Віант шукав класичні та народні китайські мелодії, щоб з'єднати їх з китайськими текстами задля створення оригінальних гімнів у богослужіннях китайських християн.

У жовтні 1932 року десять студентів *Янцзинського університету* займалися музикою, що було в два рази більше у порівнянні з минулим роком. Вісімдесят студентів брали приватні уроки гри на фортепіано та вокалу, так у

М. Віант з'явилися перші десять студентів. Своєю основною метою подружжя Віант бачило розповсюдження кращої духовної хорової музики західних композиторів. Вони влаштовували постійні концертні виконання кантатно-ораторіальних творів та залучали якомога більше людей. Так, 18 травня 1928 року у методистській церкві Есбері в Пекіні було вперше виконана «Месія» Г. Ф. Генделя силами студентського хору та оркестру. Учасники події настільки були захоплені твором великого німця та творчим процесом, що багато з них згадували про це виконання як про власну приналежність до проголошення християнського Євангелія у своїй громаді. Твір виконували кожен рік, і з кожним разом музиканти відчували власну роль в здійсненні таїнства. Найбільша кількість учасників у виконанні ораторії Г. Ф. Генделя була у 1938 році (200 чоловік), а у 1936 році у виконанні ораторії брала участь видатна китайська співачка Лан Юйсю. Такі богослужіння тривали до 1951 року.

Серед творів студентський хор та оркестр також виконували ораторію «Створення світу» Й. Гайдна (в якій одною з солісток була майбутня зірка китайської опери Хуан Юкуй), Пасхальну ораторію «*Kommt eilet und lauffet*» та кантату «*Lobet Gott in seinen Reichen*» Й. С. Баха, «Гімн хвали» Ф. Мендельсона, «Реквієм» Й. Брамса. Подружжя Віант більшу частину свого життя присвятили місії в Китаї та розвитку музичного виконавства. Після останнього відвідування батьківщини, в липні 1947 року Віант повернулися в Пекін, як раз в момент, коли головою музичного факультету Янцзинського університету стала учениця Б. М. Віанта Сюй Юнь Сан, а вже через рік він став виконуючим обов'язки президента навчального закладу. Проте в січні 1949 року китайські комуністи зайняли Пекін, змінилися умови перебування західних місіонерів, і в квітні 1951 року Віанти покинули Китай назавжди.

Перші китайські оперні співаки отримували освіту саме у школах різних християнських місій. Так, одна з перших виконавиць, легенда китайського оперного мистецтва Чжоу Сяоянь (кolorатурне сопрано) отримала середню

освіту в шанхайській римо-католицькій школі. Знання європейських мов, які викладалися у цій школі, дозволили співакці в майбутньому безперешкодно інтегруватися в європейське мистецьке середовище. Свою першу професійну освіту вона отримала в щойно відкритій першій консерваторії в Шанхаї, а її першим викладачем був Володимир Шушлін, білоруський бас, який більше тридцяти років віддав вокальній освіті Китаю. Саме він порадив своїй учениці продовжити навчання в Європі, рекомендувавши її сину свого вчителя М. М. Черепніна Олександр Миколайовичу. У приватній франко-російській консерваторії Сергія Рахманінова, яку в кінці 30-х рр. очолював О. М. Черепнін, Чжоу Сяоянь перед вступом у заклад студіювала вокал в приватному навчальному закладі «Нормальна школа музики» Альфреда Корто. Знаючи європейський оперний репертуар, вона швидко вивчала партії та виконувала їх мовою оригіналу. Значний обсяг її репертуару складали партії оперних творів композиторів XIX ст., а також камерної музики композиторів постромантичного періоду (К. Дебюссі, Г. Форé). Незважаючи на те, що в репертуарі видатної виконавиці не було вокальної музики XVIII ст., вона вчила своїх учнів на зразках барокової опери та опери епохи класицизму (Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта). Її учениця Фан Ін висловила, що викладач давала репертуар з творів Г. Ф. Генделя, завдяки чому з'явилась можливість проявляти винахідливість, імпровізувати та самостійно додавати характерність музиці.

Оперні твори композиторів XVIII ст. в репертуарі китайських вокалістів та на сценах китайських театрів з'явилися не одразу, хоча перші опери китайських композиторів західного зразку спирались на традиції оперної класики саме цієї доби. Традиційна Пекінська опера займала провідні позиції в театральномистецькому житті країни, хоча еволюціонувала і мала типологічні зв'язки з європейською оперою та сольною вокальною музикою. Проникнення європейської культури в Китай довго було пов'язано з різними християнськими місіями, які були осередками духовного життя та освіти.

В рамках цих місій відбувалися мистецькі події, і музичні твори Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Й. Гайдна звучали на святкуванні Різдва та Великодніх свят.

У першому навчальному закладі, де викладали музичні дисципліни, зокрема вокал, *Янцзинському університеті в Пекіні американські місіонери Блісс Мітчел та Мілред Віант у викладанні спиралися на китайську музику (яку збирали та адаптували до богослужінь) та ораторіальні твори композиторів XVIII ст. У концертних виставах брали участь перші випускники вокального факультету Шанхайської консерваторії – Лан Юйсю та Хуан Юкуй. Концертно-театральна та особливо викладацька діяльність видатної китайської виконавиці Чжоу Сяоянь були спрямовані на європейську оперну та камерно-вокальну класику, своїм учням вона прищеплювала любов до барокової опери та опери епохи класицизму, саме завдяки їй в репертуарі китайських вокалістів з'явилися твори Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта та інших композиторів XVIII століття.*

1.2 Розвиток вокальної педагогіки та оперно-театральної справи в Китаї

Формування класичної вокальної школи в Китаї було пов'язано зі зміною державного управління. Суспільно-політичні процеси початку XX століття спричинили появу нової альтернативної культурної парадигми, яка повністю відрізнялась від національної традиційної, в центрі якої була китайська опера, яка вирізнялась своєю яскравістю і видовищністю. Треба відмітити, що була повністю реформовано освітня система (спеціальна і загальна) на всіх ланках. В загальноосвітніх школах обов'язковим предметом був хоровий спів, причому, дітей вчили на зразках власного пісенного фольклору, сучасних популярних вокальних творів. Принципи нової китайської музики були обґрунтовані в роботах Цзен Чжеміня ще в XIX столітті. Вони будувались на інтеграції національного досвіду і європейського впливу, таким чином виникла нова гібридна культурна форма,

яка поєднала, здавалось би, кардинально протилежні щодо музичного мистецтва, музичної педагогіки та виконавства, причому європейський досвід прилаштовувався під національний і став по суті інструментом збагачення китайської культури. Класичні засади вокальної педагогіки в Китаї ювелірно вбудовували європейські традиції в свою систему, яка, перш за все, базувалась на тисячолітніх традиціях співу. «На початку XX ст. в систему китайської музичної освіти проникли європейські тенденції, які стали поштовхом для активного розвитку інструментального виконання, що давало композиторам змогу писати концертні твори для конкретних колективів та сольних виконавців. Шанхай став центром музичної освіти в 20-ті роки XX ст. В школах впроваджували уроки музики, спочатку хорового співу» [85, с. 82].

Відомий музикознавець-синолог А. Трешер та його колеги вважають початок XX століття вже третьою хвилею в реформі музичної сфери і зазначають західний вплив як раз у розбудові мережі освітніх та науково-дослідницьких закладів. Кульмінацією цієї хвилі були 20-ті роки, коли консерваторії, музичні коледжі, проводилась дослідницька робота з вивчення музичного фольклору. Обов'язковими предметами освітніх програм були спів та гра на національних інструментах (за вибором). У вищих навчальних закладах студенти розпочали вивчати мистецтво та історію музики західного стилю, дисципліна з історії китайської музики була організована на кшталт західноєвропейської [150].

Після подій «4 травня» 1919 року незворотні зміни в державному управлінні вплинули на всі галузі соціального устрою. Європейський вплив, який не одне десятиліття точково проникав в китайське суспільство і спостерігався в основному в портових містах, остаточно закріпився в багатьох професійних галузях, у тому числі музичній.

У композиторські творчості використовувались форми і жанри європейської музики, деякі стильові риси, які накладались на місцевий фольклор. Велику частку виконавської галузі складали хорові концерти, на

початку XX століття розвинулась професійна і самодіяльна пісенна культура та швидко набула вражаючих масштабів: більшість китайського суспільства володіла навичками сольного чи ансамблевого або хорового співу. Одним з чинників популярності співів була популярність європейської камерно-вокальної творчості, як академічної, так і масової. Аранжування народних пісень здійснювались за європейськими лекалами, що зміцнювало зв'язок китайської та європейської музики.

У розвитку професійної вокальної педагогіки велике значення мав т.зв. «рух шкільних пісень» – тотальне розповсюдження співу у загальній освітній системі. Перші педагоги-вокалісти Лі Шутун, Шень Сінгун, Цзен Чжимінь своєю діяльністю займались не в звичному або класичному розумінні. Вони були багатогранними особистостями, займались філософією, релігією та різними мистецтвами.

Шень Сінгун (1870–1947), як і Лі Шутун, деякий час провів в Японії, у 1905 році видав збірку «Навчання співу у початковій школі», яка містить китайські, японські та європейські пісні, багато народних мелодій (переважно з німецького фольклору) були адаптовані з китайським текстом. Поєднання німецької *lied* з китайською поезією дало поштовх для розвитку «художньої пісні», їх виконання передбачало володіння європейськими вокальними техніками, в тому числі бельканто, які поєднувались з традиційними китайськими вокальними техніками, притаманними для виконання у пекінській опері. Велике значення мала звукова гнучкість та фонетичні особливості китайської мови, виконувались ці пісні у супроводі фортепіано та традиційних китайських інструментів.

Цзен Чжимінь (1879–1929) був не тільки педагогом, а ще й теоретиком вокального мистецтва. Також деякий час перебував в Японії та привніс багато японських рис у свою творчу та педагогічну практику. Згадуючи японські роки, він підкреслював, що часто відвідував концерти та студіював у місцевих вчителів, зрештою переконався, що японська музика дуже відрізняється від

китайської, але це його приваблювало, і він був від неї в захваті [184, с. 85]. Творча та педагогічна діяльність тісно зв'язана з його учнем Лі Шутуном. Повернувшись в Китай у 1903 році, Цзен Чжимінь відкрив курси співу в початковій школі, всіляко впроваджував жанр «шкільної пісні»

Лі Шутун (1880–1942) був свідком тектонічної зміни в китайському суспільстві, народжений за часи останньої династії, бачив її крах та розбудову зовсім нової держави після 1911 року. Завоював популярність як художник, драматург і музикант та творив під псевдонімом Лі Ао-Лі. Працюючи деякий час в Японії як виконавець пекінської опери, заснував «Товариство весняної верби», на базі якого здійснювались постановки його п'єс, а також зарубіжних у його власному перекладі [138].

У 1906 році покинув його, присвятивши час живопису та музиці, його педагогічна кар'єра (як художника та музиканта) у 1912 році в Шанхаї – викладав музику і співи для дівчат у східному районі міста, а вже через рік став директором Чжецзянської школи. Багатогранна натура майстра проявилась також у тому, що він відкрив та очолив музичний журнал в Китаї, де була опублікована біографія Л. Бетховена [179].

Схильність до традиційної філософії та релігії привели його до монашества, але він не припинив педагогічну діяльність, більш того стояв на позиціях інтеграції з західною системою у вокальній педагогіці. В той час багатьма педагогами нової генерації вважалось, що впровадження західної естетики та стилістики сприяє розбудові нового суспільства, очищеного від застарілих протиріч та відвертих суспільних атавізмів, Лі Шутун видав «Збірку класичного вокального співу». Шкільна пісня в методиці Лі Шутуна була одною з засадничих, він синтезував буддійські принципи, народний мелос та західну музичну стилістику.

Цзянь Цзяцянь (нар. у 1935) – відомий тенор, який отримав освіту за кордоном. Його методика співу базувалась на поєднанні традиційної техніки гаоцян (висока нота) та італійського бельканто. Він зробив вагомий внесок у

розвиток камерно-вокального виконавства, а нетрадиційний підхід до співу дав початок нового вокального стилю, що в подальшому спричинило появу нової музичної галузі (напр., сучасної китайської опери ян-бан-ши). Відомий баритон Ін Шан Нен (1902–1974) також поєднував фонетичні особливості китайської мови та італійського бельканто, роблячи акцент на артикуляцію та віддаючи перевагу поетичному змісту музичного твору.

Концертна та музично-театральна галузі почали свій активний розвиток у другій половині XIX століття і були пов'язані з іноземними антрепризами. Європейські трупи приїздили та здебільшого демонстрували своє мистецтво для мешканців конгрегацій портових міст, проте довгий час ця практика існувала у доволі замкнутому соціальному просторі. Але незважаючи на це, вона мала вплив на китайське суспільство, перше покоління китайських співаків і вокальних педагогів відвідували концерти та театральні вистави.

На «оперному ринку» лідирували італійські компанії А. Кальї та Е. Корті, конкуренцію їм складали англійці, які пропонували глядачам в більшості італійські опери. Симптоматичним є те, що більшою популярністю користувалась опера XIX століття, яка на відміну від опери XVIII століття була більш зрозумілою і китайському слухачу. Історія з піччівською «Чекіною», яка першою перетнула китайський кордон, закінчилась показами для імператора Цянь Луна, який просто закохався в цей твір та наказав облаштувати спеціальне приміщення для показу цього спектаклю [188, с. 82]. Але китайська публіка, яка звикла до традиційної опери, не розуміла тих тем і ідей, які лежали в основі сюжетів європейських опер. І тільки в процесі інтеграції з китайськими професіоналами стало можливо просування європейської музики на місцеві сцени та концертні зали.

Так, королівська трупа Г. Вернона користувалась особливою популярністю, вперше приїхала до Шанхаю в 50-ті роки XIX ст., артисти декілька разів повертались в Китай та відвідали майже всі великі портові міста, незважаючи на вражаючу відстань між деякими. Для деяких представників

компанії Китай став другою батьківщиною – у 1919 році разом з трупою приїхав італійський диригент М. Пачі, який став співорганізатором найдавнішого в Китаї Шанхайського симфонічного оркестру, який до нього був муніципальним духовим оркестром. Пачі доклав зусиль, щоб оркестр розширився до симфонічного, рівень майстерності оркестрантів значно зріс, оркестр став відомим за межами країни (звісно, переважно завдяки розголосу серед членів концесії та європейських гостей, які відвідували місії по релігійній або дипломатичній лінії). Оркестр став першим професійним колективом Сходу в класичному розумінні [192, с. 301].

Колектив оркестру складався з емігрантів, тому виникла потреба в створенні музичного закладу в місті, яке випускало би кадри, що задовольняли би культурні потреби одного з визначних центрів країни. Але перед створенням такого закладу, треба було створити умови для національних кадрів, так з'явилась практика студіювання китайських музикантів за кордоном. В японських, американських та європейських музичних закладах вчилось перше покоління китайських музикантів-професіоналів, які могли би впроваджувати класичні методики співу та гри та інструментах, повернувши після навчання.

Чжоу Шуан – одна з перших вокальних педагогів, яка студіювала набувала професійної майстерності за кордоном, вона перша з китайських вокалістів отримала науковий ступень, також була диригентом і композитором. У 1919 році вона почала вчитись у Нью-Йоркській консерваторії, а ступень бакалавра отримала в Гарвардському університеті. Після повернення на батьківщину, почала викладати в Гаундунському жіночому педагогічному коледжі та приватній школі у Шанхаї, до повторного від'їзду до Америки, викладала спів і диригування в Сяменському університеті. Продовжила стажування в інституті Пібоді в Балтеморі у завідуючого вокальним факультетом Менеді. Після повернення продовжила

роботу у щойно відкритій Шанхайській консерваторії у 1928 році, де обіймала посади викладача та завідуючого вокальним відділенням [178].

Чжоу Шуан була одною з засновниць сучасної китайської вокальної школи, впроваджувала класичну техніку та манеру виконання, вчила студентів на зразках західної музики (особливо доби бароко та класицизму). Вела дослідницьку діяльність, опублікувала низку науково-методичних праць. За часи своєї педагогічної кар'єри виховала нове покоління китайських співаків, серед яких були Ю Ісян, Чжан Цюань, Лан Юйюй, які слідували принципам свого педагога та стояли на початку шляху сучасної славетної китайської вокальної традиції.

Чжан Вей у своєму дослідженні особливостей вокальної педагогіки в Китаї зазначає, що у 20–30 роках ця галузь стрімко розвивається і наводить чинники, які сприяли цьому процесу: масове навчання китайських вокалістів за кордоном припадає на початок століття, а як раз в 20 та 30 роки вони також масово повертаються і розпочинають діяльність в освітніх закладах різних рівнів, тобто розвивається національний педагогічний потенціал, що було невід'ємно пов'язано з відкриттям нових установ, в яких впроваджували західні вокальні методики, інтегруючи їх з існуючими традиціями співу. А також приїзд іноземних спеціалістів, діяльність яких була націлена саме на вокальну освітню систему [179].

В системі вищої освіти перший вокальний факультет було відкрито у Пекінському педагогічному інституті для жінок у 1920 році, який згодом став структурним підрозділом Пекінського державного університету. Найдавнішим вищим професійним музичним закладом є Шанхайська консерваторія, яку було засновано у 1927 році, в період, коли ректором був Сяо Юмей (1884–1940), заклад прийняв до себе молодих викладачів, які щойно повернулись із закордонних студій, саме там розпочала свою педагогічну діяльність Чжоу Шуан, яка вже з 1930 року стала завідуючою вокального факультету. В це десятиліття сформувалась потужна вокальна школа, яку представляли Ін Шан

Нен, який також навчався сольному співу в США, Чжао Бомей, який після повернення з Бельгії обійняв посаду декана факультету.

Хуан Цзи, який очолив композиторській факультет, зробив внесок у створення сучасної вокальної літератури. Щоправда, він належав до націоналістичних сил Китаю, основним політичним опонентом яких була комуністична партія. «Праві поступово зішли зі сцени історії. Це стосувалося Хуан Цзи, якого керівники країни, на жаль, вважали правим переважно через його досвід навчання за кордоном, з якого він привніс західні ідеї у свою роботу. Навіть Шанхайська музична консерваторія, де викладав Хуан Цзи, вважалася буржуазним осередком. Буржуазія була принизливим і навіть небезпечним терміном у Китаї з 1940-х до 1980-х років. Особа, на яку наклеєний ярлик буржуазії, вважатиметься ворогом нації та з нею суворо поводитимуться. Як наслідок, широка критика Хуана та, відповідно, його учнів, тривала протягом цих десятиліть, навіть після смерті Хуанга в 1938 році» [152, с. 3–4].

Сяо Юмей був другим ректором закладу, але він вважається його засновником, оскільки впровадив основні його педагогічні та освітні принципи, які діють і донині. Він перший почав європейські форми навчання, у вокальній педагогіці був прихильником італійського бельканто, але вважав, що традиційних спів, який використовується у китайській опері, мав свої переваги, тому намагався інтегрувати різні методики задля отримання самобутнього результату. Професійну музичну освіту майбутній ректор, видатний громадський діяч та відомий філософ отримав у токійській школі музики, саме там до нього прийшла ідея, що модно поєднати східний і західний стилі співу [197, с. 12–13]. Вищу освіту здобув в Японському Імператорському університеті як музичний педагог. Впровадження європейської системи музичної освіти Сяо Юмей почав із себе, поступивши в Лейпцігську консерваторію та університет водночас у 1909 році, там же захистив дисертацію з філософських наук, а повернувшись на батьківщину, очолив

посаду керівника «Асоціації музичних досліджень», а в 1927 році очолив посаду ректора Шанхайської консерваторії.

Ши Вейчжен аналізує освітні факультету програми того часу і доходить висновку, що там впроваджувалась повноцінна вокальна освіта з належною кількістю годин сольного, ансамблевого, камерного та оперного співу [176]. На базі американської християнської місії у 1929 році було відкрито музичний факультет в Янцзи, його першим керівником була М. Вайт. Разом зі своїми колегами Т. Сміт та А. Саеллі формувала репертуар із зразків класичної вокальної літератури та церковних піснеспівів [189]. В тому ж році музичний факультет відкрився в Худзянському університеті в Шанхаї, де викладачем співу був англієць Г. Кер. В приватному Шанхайському інституті мистецтв у 1930 році було відкрито вокальний факультет, де викладав Чжао Бомей та Ху Жань, в приватному університеті Шицзячжуана провінції Хебей для жінок викладали Юй Ісюань та Лао Цзинсянь, вокал і хоровий клас були основними дисциплінами У Пекінському державному інституті мистецтв, який веде свою історію з 1918 року, у 1928 відкрились театральний і музичний факультети, через 20 років був об'єднаний з музичним факультетом Хуабейського університету, на базі чого була відкрита Центральна консерваторія в Пекіні.

У витоків нової вокальної школи в Китаї стояло перше покоління композиторів, яке створювало музику, інтегруючи традиційний спів, класичний вокальний стиль та засади новітньої композиції. Серед них найбільш відомими є Хуан Цзи, Хе Лютін, Лю Сюеань, Цзянь Дінсянь, Лінь Шенсі, Цянь Ренькань, Тань Сяолінь.

Хуан Цзи (1904–1938), співак, композитор, музикознавець, каліграфіст. Народився в родині інтелігентів, навчаючись в університеті Цінхуа в Пекіні, виграв стипендію для продовження освіти в Америці в консерваторії Оберліна, де він опанував класичну гармонію, композицію, гру на декількох музичних інструментах [172, с 9]. Через деякий час перевівся у Єльський університет, де отримав ступень бакалавра музики. Повернувшись на батьківщину, остаточно

вирішив присвятити себе музиці і у 1930 році отримав посаду професора та декана Шанхайської консерваторії. На початку своєї педагогічної діяльності розпочав просвітницьку діяльність, займався не тільки з професійно орієнтованими студентами, а також з дітьми і молоддю, склав та видав збірник пісень «Фусін», це стало початком його видавничої діяльності. Видавнича організація, яку він створив, тиражувала художню та музичну літературу, цільовою аудиторією якої було підростаюче покоління китайців. Хуан Цзи також заснував та очолив «Музичний журнал», був членом міністерської комісії з музичної освіти. Хуан Цзи можна вважати засновником камерно-вокального жанру нового типу. Його вокальна творчість поділяється на два напрями: героїчний, заснований на стародавньому епосі («Пісня про південну країну», «Підйом на вежу»), та ліричний, заснований на китайській поезії («Туга за домом», «Західне озеро після дощу»).

Хе Лютін (1903–1999), композитор-пісняр, погляди якого формувались під впливом національно-визвольної боротьби з японськими загарбниками (японсько-китайська війна 1937–1945), його пісні відображають спротив звичайних людей загарбникам. За своє тривале життя Хе Лютін став свідком доленосних подій для країни, зазнав популярності, в часи підсилення комуністичної ідеології доби правління Мао його переслідували, нищили його твори. Але він, переживши страшні часи, знов повернувся до музичної творчості, залишаючись вірним власним ідеалам. Багато років був президентом Шанхайської консерваторії (1949–1984) та підтримував концепції нової китайської музики, яка використовує закони класичної. У 1951 році заснував середню музичну школу при Шанхайській консерваторії. Його промова 1979 року «Наше завдання – створити нову національну музичну культуру, гідну великого народу Китаю... Нехай нова китайська музика буде значною частиною скарбів світових музичних культур» [193, с. 7] стала концентрацією його поглядів як громадянина та офіційної особи.

Лю Сюеань (1905–1985), композитор та громадський діяч. Його творчість також розпочалась на тлі національно-визвольної боротьби, в молодості він заснував музичний журнал «Бойова пісня», де публікував свої твори («Трилогія вигнання», «Пісня повітряних сил», «Подаруйте зимовий одяг» та ін.). також популярність здобув як інструментальний та кінокомпозитор [175]. Його пісні з кінофільмів були дуже популярні серед молоді, на них зростало не одне покоління. В часи Культурної революції був ув'язнений на 20 років, але не втратив віру у свободу та справедливість. Вийшовши на волю незабаром до своєї смерті, продовжив писати пісні.

Цзянь Дінсянь (1912–2000) присвятив педагогічній справі понад 60 років, був завідувачим кафедри та віце-президентом Центральної консерваторії музики (1961–1984) [189, с. 72]. В своїй пісенній творчості зазнав впливу романтизму (особливо пісень Шуберта та Шумана), одною з новаторських рис його творчості є розширення вокального діапазону, що вимагало від виконавців ґрунтовної професійної підготовки.

Лінь Шенсі (1914–1991), гонконгський композитор, який створив понад 350 вокальних та хорових творів, життя присвятив освіті, викладаючи музику і спів в різних початкових школах Гонконгу та на Тайвані з 1935 по 1973 роки. Він вважав, що «музична освіта була справою, яка тривала все життя, і що її вплив на суспільство був далекосяжним» [187]. Досліджував новітні композиторські техніки та застосовував їх у власній творчості, музична мова його вокальних творів різноманітна та складна, і він продовжував експериментувати багато років.

Цянь Рень (1914–2013) був науковцем та методистом, який опублікував низку робіт з методики музичного виховання, перекладав з давньокитайської мови та адаптував стародавній нотний запис до сучасного. Є одним з перших авторів нової китайської опери (ян-бан-ши), автором понад 70 вокальних творів. Свого часу Ін Шан Нен висловився про його музику: «Його пісні

виражали найглибші почуття в найефективніший композиційний спосіб» [190, с. 47].

Тань Сяолін (1911–1948) здобув освіту у консерваторії в Шанхаї, а згодом в Америці – у коледжі Оберліна у Н. Локвуда та Єльському університеті у професорів Р. Донавана та П. Хіндемита [195]. Його захоплення музичним авангардом надало нового подиху китайській музиці. У 1946 році, повернувшись на батьківщину та очолив композиторський відділ в Шанхайській консерваторії. Вокальні твори композитора (близько 20 пісень) поєднують новітні на той час композиторські техніки та китайський пісенний фольклор, що надає їм унікальності та відкриває подальші перспективи у вокальній композиції.

У розвитку професійної вокальної галузі перша третина ХХ століття відзначилась не тільки стрімким становленням вокальної педагогіки, а й ще створенням розгалуженої концертної мережі. Лі Мін Зазначає, що «з 30-х рр. ХХ ст. в Харбіні спостерігається помітне зростання інтересу публіки до європейського оперного мистецтва, значною мірою детерміноване високопрофесійною майстерністю оперних виконавців, які запрошувалися з інших китайських міст й із-за кордону, а також суттєвим поповненням оперного репертуару, в якому були представлені різні за жанром твори. Досліджуючи проблему поширення європейської музики в Харбіні з кінця ХІХ до початку 60-х рр. ХХ ст.» [29, с. 126].

Вокальні педагоги, які формували національну школу сольного співу, також вели доволі активну концертну діяльність, також залучаючи до неї своїх студентів. Популярність у місцевої публіки швидко завоювали Чжоу Шуан, Хуан Юкуй, Чжоу Саоянь, Ху Жань, І Шан Нен, Юй Ісюань, Лан Юйсуй, Чжао Мейбо та ін. Так, Чжан Голян, досліджуючи засоби масової інформації 30-х років, виділяє Чжоу Шуан, яка давала сольні концерти, а також організовувала спільні зі своїми студентами заходи. В середині 30-х І Шен Нен організував групу студентів Шанхайської консерваторії, з якою здійснив гастрольний тур

по різних містах і провінціям Китаю, серед яких були Гонконг, Гуанчжоу та ін. в рамках навчальних концертних проєктів, які були чудовою практикою для молоді, в першій половині 30-х років в Шанхайській консерваторії було організовано близько 50 заходів різного рівня [180, с. 14–18].

У першій половині XX століття було закладено підвалини для подальшого розвитку вокальної виконавської культури та вокальної педагогіки. Незважаючи на суттєвий прогрес у цих напрямках, все ж переважна більшість китайців не була охоплена та задіяна в ньому, навіть не мала доступу до якісної освіти. З остаточним становленням КНР у 1949 році розпочалась системна робота у сфері освіти і культури, під наглядом держави відкривались і функціонували навчальні заклади, концертні установи та театри, зрештою цей рух перетворився на культурну революцію, яка тривала десятиліття з 1966 по 1976 роки.

Державна машина на чолі з Мао була влаштована таким чином, що всі члени суспільства повинні були працювали на розбудову комуністичної країни, в усіх сферах чинився жорсткий контроль, в усіх галузях, особливо культурі, яка була пропагандистським інструментом, не допускалось ніякого самоврядування, відмінних від основної ідеологічної лінії думок. Наслідки культурної революції відгукуються й донині. Тих, хто був незгодний, репресували, доходило до фізичного знищення, багато культурних діячів, які визначали культурних рух у попередні роки, було ув'язнено. Декого публічно «перевиховували», віддавши на осуд натовпу.

З огляду на те, що багатьох представників прогресивної частині суспільства, які були професіоналами у своїх галузях, репресували, якась частина з них виїхала у вимушену еміграцію, рівень освіти різко впав. Траплялись випадки, що в невеликих громадах не було звичайних вчителів. Закривались вищі, зокрема музичні, молодих людей закликали не до освіти та побудови успішної кар'єри в успішній країні, а до боротьби з невидимим ворогом, для того, щоб молоді люди отримали дозвіл на навчання у вишах,

треба було представити довідку про роботу на виробництві, колгоспі або службі в армії впродовж трьох років.

Одну з найвідоміших виконавиць та вокальних педагогів Чжоу Саоянь (1917–2016) спіткала складна доля, злети та падіння в кар'єрі, переслідування, забуття, повернення та повторний тріумф. В цілому, можна сказати, що її супроводжувала щаслива доля, бо вона змогла уникнути жорстких репресій. Швидке просування по професійному шляху було зумовлено обставинами народження співачки, положенням її родини та оточенням. Її батько, який вчився в Америці та був відомим економістом, віддав доньку в місіонерську католицьку школу, перші професійні кроки вона зробила в Шанхаї: в тодішньому культурному середовищі були найбільш сприятливі умови для розвитку творчої особистості. Змалечку Чжоу була знайома з європейською музикою і мистецтвом в цілому. В Шанхайську консерваторію вона поступило до професора В. Шушліна. Японсько-китайська війна (1937–1945) була причиною перерви в освіті співачки, але й поштовхом до набуття освіти за кордоном, за рік до Другої світової війни вона потрапила до Франції, поступивши в приватну консерваторію, де вона вчилась в класі Дж.Бернарді. Європейський період відзначився концертною діяльністю, вона брала участь в різноманітних концертних заходах в різних країнах, її голос став впізнаваним серед поціновувачів вокального мистецтва. Репертуар в основному складався з оперних номерів, які вона завжди виконувала мовою оригіналу.

Після повернення на батьківщину, на початку кар'єра співачки складалась добре, вона викладала Центральній музичній, а згодом – в Шанхайській консерваторії, крім педагогічної діяльності паралельно займалась концертною, гастролювала по всій країні, а також в сусідніх країнах. Чжао Саоянь була прихильницею західних вокально-педагогічних методик, незважаючи на дискусію, яка точилась навколо цього питання серед професійної спільноти в той час, вона твердо відстоювала свої ідеї, сперечалась з колегами та наражала себе на критику: прихильники національної традиції

вважали, що особливості мови та її артикуляції зовсім не підходять для округлої манери вокального звуковидобування, притаманного бельканто.

Ті, хто дотримувався протилежних ідей, вважали, що традиційний спів немає своєї системи та погано згодом впливає на стан голосу співаків. Чжоу Саоянь вважала, що китайські пісні (народні, традиційної китайської опери, новітні, нової китайської опери ян-ба-ши) треба виконувати згідно норм звуковидобування та звуковедення бельканто, вбачала у такому підході можливість більшої вокальної виразності краси та натуральності водночас, чому і навчала своїх учнів [181].

На початку 50-х розпочалась реформа вищої освіти, впродовж року було відкрито нові музичні виші та 15 окремих музичних факультетів в різних університетах, основою яких була вокальна підготовки, відтак близько двадцяти вишів надавали професійну вокальну освіту. Особливістю цієї системи було те, що по закінченню випускник не отримував вузької кваліфікації і міг пробувати свої сили в різних напрямках: музичному театрі, концертній діяльності, педагогіці тощо. Звісно, ще була перехідна модель, яка потребувала вдосконалення, Чжоу Саоянь відстоювала класичні методи, які як раз і дозволяли виховати універсального співака.

У своїй дисертації «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю» Сун Яньін наголошує, що «на шляху інтеграції європейської музики в Китайську Народну Республіку перед китайськими музичними діячами постало складен завдання – визначити курс становлення та оновлення національного музичного мистецтва, яке багате своїми традиціями та має специфічні особливості. Слід відмітити, що світова оперна культура досить повільно адаптувалась у Піднебесній. Перший оперний театр було відкрито в Пекіні лише у 1952 році, який мав назву “Китайський експериментальний театр опери та балету”. Всі постановки у ньому були національними та виконувались китайською мовою... Одною з причин несприйняття в Китаї європейської опери була зовсім інакша інтонаційна мелодична природа, яка

відрізнялась від китайської. Через чотири роки після відкриття в Пекіні “Китайського експериментального театру опери та балету” він у 1956 році розділився на дві структури – Китайський театр опери та балету, який продовжував виключно національний розвиток оперного мистецтва, та Китайський центральний театр опери та балету» [59, с. 30–31].

Педагогічна кар’єра на батьківщині на початку розвивалась плідно – з утворенням КНР багатьом діячам культури здавалось, що відкриваються нові можливості. Чжоу Саоянь розпочала викладати у рідній Шанхайській консерваторії, створила потужний вокальний клас, привчала своїх студентів до професії, залучаючи їх до концертної діяльності, а, головне, була першою з китайських педагогів, яка впроваджувала класичні принципи бельканто, звертаючись до музичних зразків у навчанні, які були базовими, щоб набути необхідних вмінь та навичок: майстерність її учнів відшліфовувалась на бароко та класицизму, таким чином, відпрацьовувались технічність та гнучкість голосового апарату.

Різка зміна в її житті та у ставленні до неї сталась на передодні оголошення Культурної революції: «Одного разу в 1965 році Чжоу Саоянь прибула до розграбованої Шанхайської консерваторії та побачила, що її ім’я змальоване великими розмірами та перекреслене червоною фарбою. Близький друг її батька Чжоу Еньлай, який був міністром закордонних справ, допоміг родині Чжоу уникнути репресій та переїхати у провінцію, де її ніхто не знає, але родина була змушена виживати, розводячи курей та свиней. «День смерті Чжоу Еньлай був “чорним днем”, але вона ніколи не втрачала віри в те, що «китайський народ не дозволить чотирьом людям знищити нашу культуру. Наприкінці того похмурого періоду вона була надзвичайно щаслива, за її словами, побачивши, що була осквернена “банда чотирьох”, ліва політична фракція, що складається з чотирьох чиновників Комуністичної партії, які стали відомими під час Культурної революції» [153].

Повернувшись до викладання в Шанхайській консерваторії на початку 70-х років, Чжоу Саоянь напівлегально впроваджувала західні методики оперного співу у своєму класі. Оскільки оперний спів був заборонений, замість нього просувалась нова китайська опера ян-бан-ши з відповідними революційними або псевдонародними сюжетами, вона також була основою освітнього процесу в музичних навчальних закладах. Незважаючи на це, професор змогла таємно вчити своїх студентів на зразках італійської опери, ставлячи їм записи, привезені нею з Європи. Саме в ці часи в її класі навчався прославлений тенор Вей Сун, який за період свого навчання в консерваторії зміг вивчити італійську мову. Художні смаки Чжоу Саоянь були сформовані оперою XIX ст., однак своїх студентів вона вчила на вокальній літературі переважно XVIII ст. (пізнє бароко, класицизм), оскільки вона вважала, що здобути навички бельканто можна тільки на зразках оперної музики цього періоду: набути рухливості, гнучкості голосу, максимально опанувати та розширити власний діапазон, навчитись музичній фразеології тощо.

Визначною подією міжнародного рівня були виступи її учнів на Третьому Міжнародному конкурсі співаків імені Ганса Габора «Бельведер» у 1984 році Чжан Манхуа (меццо-сопрано) та Чжан Цзеї (тенор), які розділили першу премію. Задум та концепція конкурсу полягає в тому, що він має бути всеєвропейською платформою для молодих співаків з усього світу, міжнародною біржею співаків. Його база знаходиться в німецькому Дортмунді, але впродовж декількох десятиліть конкурсні змагання проводяться в містах різних країн, куди з'їжджаються стейкхолдери та спостерігають за учасниками з метою подальшої співпраці. У 1984 році конкурс проводився у Відні. За його умовами, учасники, які пройшли відбіркового тур, на основних мають обрати запропоновані твори для подальшої участі. Переважна більшість цих творів складають оперні арії музики XVIII століття.

Отже, Чжан Манхуа здобула перемогу з арією Керубіно «*Voi che sapete*» з опери В.А.Моцарта «Весілля Фігаро», а Чжан Цзеї – з арією дона Оттавіо «*Dalla sua parte*» з опери В.А.Моцарта «Дон Жуан»: «Двоє китайських оперних співаків сьогодні обійшли 250 суперників, більшість яких були з Європи, щоб отримати першу премію на міжнародному оперному конкурсі Бельведер. Переможці Чжан Цзеї, тенор, і Жан Маньхуа, меццо-сопрано, розділили приз у розмірі 2750 доларів. Це був перший випадок, коли китайські співаки домінували на міжнародному оперному конкурсі» [109]. Це було перше визнання китайської вокальної школи на міжнародному рівні, що свідчить про непересічну роль професора Чжоу Саоянь у її формуванні, саме вона заклала підвалини сучасної вокальної галузі в Китаї.

Успіх учнів надихнув Чжоу Саоянь утворити унікальний структурний підрозділ на базі Шанхайської консерваторії «Центр стажування молодих оперних співаків» у 1988 році. Це експериментальний оперний театр, де студенти та молодь могли набути професійних навичок. В перші роки в ньому було здійснено кілька оперних постановок. Зважаючи на прихильність професора до європейської опери ХІХ століття, в репертуарі театру поступово почали з'являться опери ХVІІІ століття, перші з яких були «Дон Жуан» та «Чарівна флейта» В.А.Моцарта.

Серед видатних китайських співаків, випускників класу Чжоу Саоянь, крім згаданих, треба відмітити тенорів Гу Піна, Лю Цзяньліня, Цзяна Бікуна, Ханя Пэна, баритонів Ляо Чанюна, Яна Сяюна, Чжана Фена, баса Шеня Яна, сопрано Вань Шаньхун, Го Сен, Лю Сюїн, І Сіхен, Інь Фан, меццо-сопрано Чжу Цюлін, Яо Юань, Ю Гуанцюнь. За часи існування оперного центру, було налагоджено взаємозв'язки з багатьма оперними установами світу, наприклад багаторічна співпраця з вокалістами та диригентами Метрополітен-опера дозволила багатьом молодим китайським вокалістам навчатися за програмами обміну в Джульєррдській школі та Нью-Йоркській консерваторії.

Засновником вокального стилю «китайське бельканто» є тенор Шень Сян (1921–1993). У 18 років переміг на вокальному конкурсі у Тяньцзіні, чим привернув увагу музичних педагогів. Але першу освіту здобув в Йенчінгському університеті в Пекіні на факультеті англійської філології, там же факультативно відвідував музичні курси та почав серйозно займатись вокалом. У 1941 році поступив до Шанхайської музичної консерваторії в клас професора Су Ши Ліна. Після інциденту з відмовою співати на концерті на підтримку японської армії був виключений з закладу і продовжив приватне навчання у М. Пачі, і вже у 1944 році його сольний концерт в шанхайському театрі Лансеум. Також сольні виступи відбулись в Тяньцзіні та Пекіні, а у 1947 році Шень Сян розпочав свій педагогічний шлях на музичному факультеті Пекінського педагогічного університету. Маючи талант педагога з народження, він швидко став відомим – його запрошували інші навчальні заклади – з 1949 року співак викладає на музичному факультеті Пекінської академії мистецтв та музичному факультеті Йенчінгського університету, які були об'єднані в Центральну музичну консерваторію, де було організовано кафедру вокальної музики.

У своїй професійній діяльності він намагався поєднати засади традиційного співу, які йдуть від фонетичних особливостей китайської мови, з класичним італійським бельканто, і він довів таку можливість своєю педагогічною практикою. Він вважав, що мова співу сприяє створенню унікального художнього образу: голосні звуки як основа потоку звуку, їм він приділяв особливе значення [185].

Крім роботи з молодим поколінням Шень Сян давав майстер класи для професіоналів та проводив курси підвищення кваліфікації для педагогів-вокалістів. Зараз його методика широко використовується в китайських профільних навчальних закладах. Він турбувався про систему викладання вокалу в Китаї в цілому, тому постійно працював з різними категоріями співаків, підвищення грамотності вчителів він вважав запорукою успіху їх

учнів. Він виділив чотири характеристики, які мають бути притаманні вокальному педагогу. По-перше, це загальний рівень культури, знання літератури, мов, вміння логічно мислити. По-друге, здатність людини до викладацької діяльності, гнучкість методів викладання, знання різних методик та вміння застосовувати їх на практиці. По-третє, знання історії вокальної педагогіки, старих і нових методик, їх еволюцію, переваги та недоліки кожної. По-четверте, моральна сторона особистості, прагнення до вдосконалення власного професіоналізму, служіння мистецтву [182, с. 8].

Симптоматично, що Шень Сян вважав, що власний педагогічний досвід кожного вчителя співу є унікальним та безцінним. Викладачі можуть звертатись до власних спогадів, щоб увійти в положення своїх учнів. Їх здібності є різними, і завдання педагога викликати у них бажання вчитись та професійно зол стати, бути ініціативними. Менше теорії і більше практики на уроках, оскільки теоретична база складається самостійно, а на уроках вокалу треба надавати практичні навички. Але, в той же час, викладач повинен навчити своїх учнів думати та чути, тобто давати поштовх до самостійного розуміння. На його думку, учень має до багатьох висновків власним розумом [194, с. 36].

Також Шень Сян наголошував, що співак повинен комплексно підходити до музичного образу твору: спостерігати, аналізувати, щоб розуміти контекст та почуття героїв твору, розбиратись в особливостях музичного мовлення, засобів виразності, точно передавати емоції. Для цього потрібно грамотно використовувати свої знання, вміння та навички, це є запорукою його успіху не просто як вокаліста, а ще як і митця [186, с. 107]. Отже, важливим у цьому контексті є інтелектуальна спрямованість вокально-сценічної інтерпретації, яка є характерною саме для китайської вокальної школи.

На початку 60-х років Шень Сян декілька років присвятив голосовій терапії та працював з пацієнтами лікарні Темплі, серед яких були оперні співаки. В результаті цієї терапії та роботи з видатним педагогом їх стан

покрасився, вони одужали та змогли повернутись до своєї професії. Зліт кар'єри різко перервався, востаннє він публічно співав у 1962 році. Десятиліття Культурної революції відбилися негативно на його долі – його будинок обшукали та вилучили і знищили його записи всіх років. Його звинувачували у підбуренні студентства, закрили у слідчому ізоляторі на три роки, намагаючись пред'явити звинувачення у контрреволюційній діяльності, навіть приписували йому розумові розлади та застосовували до нього психічну терапію.

Повна реабілітація Шень Сяна відбулась у 1972 році, а після правління та смерті Мао, у 1976 році співак виїхав до Ханчжоу, а через два роки був призначений директором оперного факультету Центральної музичної консерваторії. У 80-х роках здобув довгоочікуване визнання: у 1982 році йому присвоїли звання професора, з 1983 року став завідуючим кафедри оперного співу, з 1985 року був головою Асоціації китайських музикантів. Серед його учнів, які отримали міжнародне визнання, є Го Шужень, Лі Цзінъвей, Ян Пітер, Лян Нін, Ділі Баєр, Ін Сюмеї, Лю Юе.

Інтеграція західного типу музичної освіти в Китаї відбувалась на різних рівнях: залучення закордонних фахівців, як педагогічної, так і виконавської сфери, навчання китайських мистецьких кадрів в Японії, Європі та Америці, формування національної мережі мистецьких освітніх закладів, в яких працювали іноземні спеціалісти та нове покоління китайських педагогів, які володіли західноєвропейськими методиками. Важливу роль у формуванні нових підходів у музичній, зокрема вокальній, педагогіки зіграли митці, які виховувались у традиційній системі та сповідували інтеграцію з різними культурами як необхідну умову для розвитку: Лі Шутун, Шень Сінгун, Цзен Чжимін, Впродовж десятиліття з 20 по 30 роки було відкрито близько десяти вищих навчальних заклади різного рівня та підпорядкування. Серед нової генерації митців та педагогів виділяються Ін Шан Нен, Чжоу Шуан, Сяо Юмей, Чжао Бомей, Хуан Цзи, Ху Жань, Юй Ісюань, Лао Цзинсянь, Лан Юйсуй, Чжао Мейбо та ін.

Буремні роки середини XX століття були непростими для вокальної освіти та мистецтва в Китаї. Становлення КНР у 1949 році стало можливістю для багатьох музикантів інтегруватись в світову музичну культуру, але десятиліття правління Мао та його Культурна революція 1966–1976 не просто загальмували цей процес, а були фатальними для багатьох прогресивних діячів культури, доля багатьох з них і досі залишається невідомою. Репресій зазнали видатні вокальні педагоги Чжоу Саоянь та Шень Сян, вони змогли зберегти ті здобутки, які допомогли їм відродити свою справу після проведення реформ Дена Сяопіна. 80-ті роки вважаються культурним відродженням в Китаї, тоді почали налагоджуватись міжнародні мистецькі зв'язки, завдяки яким сучасна китайська вокальна школа є одною з провідних у світі.

Одна з останніх учениць Чжоу Саоянь блискуче сопрано Фан Ін, ще у часи свого студентства наголошувала, що музика бароко дає співаку додаткові можливості та завдячувала своїй вчительці: «Гендель дає вам можливість бути вокально винахідливим, тому я люблю прикрашати музику, прикрашати її й надавати характеру. Мадам Чжоу допомогла мені знайти впевненість, щоб зробити це» [153]. Показово, що у своїй вокально-сценічній інтерпретації опер Г. Ф. Генделя співачка активно буде використовувати означений прийом.

1.3. Дослідницькі тенденції у вивченні академічного вокального мистецтва Китаю

Вивчення академічного вокального мистецтва Китаю займає одне з центральних місць серед осмислення китайської культури в цілому. Поміж центральних зон дослідження опиняються: історичний розвиток, багатогранність китайської вокальної культури, потужна виконавська інтерпретація тощо.

Чисельна група робіт присвячена вивченню соціокультурних тенденцій розвитку китайського академічного вокального мистецтва. Сюди можна включити аналіз культурних контекстів, в яких розвивається академічне

вокальне мистецтво Китаю, дослідження значення вокальної музики у китайській культурі, її роль у вираженні ідентичності та спільноти, а також вплив глобалізації на китайську музичну сцену.

Поміж корпусу робіт цього спрямування можна виділити дослідника Чен Япінг (Chen Yaping), котрий у своїй статті «Тенденція розвитку китайського вокалу Музика нової ери» («The Development Trend of Chinese Vocal Music in the New Era») [165] аналізує розвиток китайської вокальної музики з трьох точок зору: розвитку наукової форми знання, розвитку науково-технічної форми і розвитку науково-культурної форми [165, с. 81–82]. Важливим для концепції поданого дисертаційного дослідження є виокремлення науковцем інноваційного тренду розвитку, адже «в умовах інноваційної тенденції розвитку творці вокального музичного мистецтва Китаю почали активно змінювати форму та зміст вокального музичного мистецтва» [165, с. 84].

У подібній науковій призмі розглядає академічне вокальне мистецтво Китаю Ю Чжоу (Yu Zhou) у своїй розробці «Дискусія про тенденції розвитку китайської національної вокальної музики» («Discussion on the Development Trend of Chinese National Vocal Music») [172], де розглядає між іншим оперний жанр як «унікальний вид мистецтва в Китаї, яскраве вираження традиційної оперної експресії та інноваційний розвиток національної культури у часовому просторі» [172, с. 69].

Окремим напрямком дослідження є вивчення історичного розвитку академічного вокального мистецтва в Китаї, починаючи від давніх часів і до сучасності. Сюди можна включити етапи розвитку вокальних жанрів, вплив європейської оперної культури тощо. Так, група дослідників Панг Ї (Pang Yi), Джаренчай Чонпайрот (Jarernchai Chonpairot) та Уаракорн Сейо (Warakorn SeeYo) у статті «Дослідження історичного розвитку та знання. Рекомендації з сучасної вокальної музики Гуансі в Китаї» («Investigation of the Historical Development and Knowledge. Guidelines of Contemporary Guangxi Vocal Music

in China») [167] виділяють синтетичне начало китайської вокальної музики: «базуючись на місцевих музичних матеріалах, вона поглинає, зливає або прищеплює іноземні музичні елементи, щоб твори не лише демонстрували притаманні їм місцеві культурні особливості, але й оптимізували свою якість, демонструючи потужну життєву силу» [167, с. 251]. Саме акцент на синтетичні складові є надзвичайно важливим для розуміння особливостей не лише розвитку китайського академічного вокального мистецтва, а й для усвідомлення його успішної інтеграції в загальноєвропейський і світовий культурний контекст.

Важливими напрямками дослідження китайського академічного вокального мистецтва є вивчення методів та підходів спрямованих на розвиток вокальних навичок, осмислення ефективних педагогічних стратегій, програм навчання тощо. Серед робіт такого роду варто виділити статтю Джи Лу (Ji Lu) «Дослідження та аналіз викладання вокалу. Практика у ВНЗ на основі концепції освіти STEAM» («Research and Analysis of Vocal Music Teaching. Practice in Universities Based on the Concept of STEAM Education») [128]. У цій науковій розробці підкреслено важливість культурної інтеграції Китаю у світ і віддано домінантне місце саме вокальній музиці «вокальна музика – це експресивне мистецтво, яке використовує людський голос як засіб вираження музики, вираження думок і почуттів і відображення соціальної реальності» [128, с. 284]. Показово, що академічний вокал виступає не лише як мистецький феномен, а й як потужний інструмент міжкультурного діалогу, що сприяє взаємозбагаченню китайської та світової музичної традиції.

Науковці Хун Чжу (Hong Zhu) та Цзисюань Су (Zixuan Su) у роботі «Аналіз моделей вищої музичної освіти в Китаї» («An Analysis on Higher Music Education Models in China») [173] пропонують власний науковий погляд на диверсифіковану систему освіти. Окрім цього ними висвітлюється історичний контекст становлення професійної музичної освіти, у якому для даного дисертаційного дослідження важливою є позиція, що «у контексті культурних

релятивістських музичних цінностей необхідно встановити та практикувати концепцію “мультикультурної музичної освіти”, яка базується на китайській традиційній музиці, поглинаючи видатну світову музичну культуру» [173, с. 109]. Ця концепція «мультикультурної музичної освіти» набуває особливої актуальності в умовах глобалізаційних процесів, які безпосередньо впливають на систему академічної музичної освіти в Китаї. Орієнтуючись на інтеграцію традиційних національних музичних практик із досягненнями світової музичної культури, китайські вищі музичні навчальні заклади формують унікальну методологічну базу для підготовки фахівців високого рівня.

Важливо підкреслити, що сучасний підхід до музичної освіти в Китаї передбачає не лише механічне засвоєння європейських стандартів, але й адаптацію їх до культурно-історичних особливостей країни. Це проявляється у впровадженні інноваційних педагогічних методів, що поєднують європейську академічну систему з традиційними китайськими музичними принципами, такими як специфічна вокальна техніка, стилістика народного співу та використання традиційних музичних інструментів.

Симптоматично, що саме вокальна музика стає потужним елементом вищої освіти. Так, Цзюнься Лю (Junxia Liu) у розробці «Дослідження ефективності викладання художніх пісень для спеціальностей вокального співу в університетах» («Research on the Effectiveness of Art Songs Teaching for Vocal Singing Majors in Universities») [171] осмислює важливість включення до системи вищої освіти китайської вокальної музики і виділяє певну сучасну хронологію музичної освіти: «музична та мистецька освіта сформувалася ще в 1970-х роках, а з кінця 1990-х вона стала музичним факультативним курсом в університетах» [171, с. 6]. Саме модель вищої музичної освіти в Китаї демонструє тенденцію до синтезу традиційного і сучасного, локального та глобального, що сприяє не лише збереженню національної культурної спадщини, але й розширенню можливостей для міжнародної співпраці та

діалогу між різними музичними традиціями. Це, у свою чергу, відкриває нові перспективи для академічного вокального мистецтва, роблячи його важливим елементом світового музичного процесу.

Дисертаційна робота Ван Лінфена (Wang Linfeng) «Джазова освіта в материковому Китаї: історичні та сучасні перспективи» («Jazz education in mainland China: historical and contemporary perspectives») [155] хоч і не присвячена питанням розвитку академічного вокального мистецтва, все ж висвітлює певний контекст і оперної музики: «що стосується опери, то виконавці і педагогі, через підтримку національної політики та історичні фактори належали до елітного класу Китаю. Як і джаз, опера також потрапила до Китаю із Заходу, але вона швидко інтегрувалася в китайську систему вищої музичної освіти та стала основним предметом вивчення вокальної музики в Китаї з 1950-х років» [155, с. 143].

Слід зауважити, що протягом останніх років в українському мистецтвознавстві посилились також з'явилася низка наукових досліджень, увага яких сфокусована саме на академічному вокальному мистецтві Китаю.

Серед таких робіт варто виділити наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту Сяо Хуївен «Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннань “Жаль за минулим”)» [64] у якому у жанрово-стильовому аспекті репрезентовано передумови виникнення китайської опери за європейським зразком і доведено, що «у складному поєднанні західних композиційних прийомів та багатой фольклорної спадщини народився унікальний феномен сучасної китайської опери європейського типу, який наразі не лише активно розповсюджується у світі, але й створює яскраві жанрові прецеденти» [64, с. 68].

Окремі питання розвитку академічного вокалу осмислює Чжу Лін у дисертації «Європейська камерно-вокальна музика в сучасній китайській виконавській практиці: кроскультурні взаємодії» [79]. Важливою ідеєю

науковця, яка пояснює нову хвилю розвитку вокального мистецтва є така: «у першій половині XX століття китайська професійна вокальна музика була ще в зародковому стані» [79, с. 41]. Симптоматично, що розвиток наукової думки також припадає на цей час.

Дослідник Чжоу Ї у статті «Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю» [77] аналізує феномен китайської вокальної культури і констатує, що саме «мова стала визначальним фактором у розвитку китайського вокального мистецтва, котре довгий час переважно розвивалося в пісенних жанрах, а згодом вплинуло на феномен “Пекінської опери”, що існує вже понад 200 років і є вершиною розвитку декількох сфер китайського мистецтва – театру, музики, хореографії, живопису тощо [77, с. 147].

Методологічно важливими для дисертаційного дослідження є виділення етапів розвитку китайського вокального мистецтва, які презентує Чжан Ляньхун (Zhang Lianhong) у науковій розвідці «Розвиток вокальних традицій в Китаї та Україні: історичний контекст» («Development Of Vocal Traditions In China And Ukraine: Historical Context») [127]. Спираючись на методи діахронно-порівняльного та синхронно-порівняльного аналізу дослідником виділено аж дев'ять етапів розвитку вокального мистецтва у Китаї, до кожного з яких він подає хронологічні межі:

- «1 етап (II тис. до н. е. – XIII ст. до н. е.) – народження;
- 2 етап (XIV–XI ст. до н. е. – XIII ст. н. е.) – формування;
- 3 етап (XIV – кінець XIX ст.) – традиційний;
- 4 етап (поч. XX ст. – 20–30-ті рр. XX ст.) – масовізація;
- 5 етап (1937–1949) – професіоналізація;
- 6 етап (1949–1965) – інституалізація;
- 7 етап (1966–1976) – занепад;
- 8 етап (1976–1990) – реформування;
- 9 етап (з 1990 р. – по теперішній час) – сучасний етап» [127, с. 501–502].

Виходячи з названого поділу розвитку вокального мистецтва – можна підтвердити думку про перебування оперного мистецтва XVIII століття саме на одному з найпотужніших етапів функціонування – традиційному.

Одним із популярних напрямків дослідження академічного вокального мистецтва Китаю стає його порівняння із європейською оперною традицією, яка безперечно мала неабиякий вплив на розвиток оперного мистецтва Китаю. Серед подібних робіт компаративного типу опиняється стаття Ван На «Взаємодія традицій європейської опери та китайської національно-культурної парадигми: до проблеми діалогу культур» [48] у якій автор слушно зауважує головну відмінність західної і східної оперних традицій: «історія європейської опери – це втілення ідеї авторства та особистісного початку у мистецтві через композиторське тлумачення музичних форм і засобів виразності. Історія ж китайської опери є історією сценічних втілень та виконавської інтерпретації зразків китайського театру, що охоронялись і усно зберігались у вигляді оповідань» [48, с. 84].

Співставлення вокальних традицій України і Китаю презентоване у дисертаційні праці Хань Кай «Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний аспекти» [25]. Центральною ідеєю дослідження стала авторська концепція історичного підходу до осмислення періодизації розвитку камерно-вокального жанру. Дослідником визначено і охарактеризовано «чотири періоди розвитку камерно-вокального виконавства КНР: I період (1920-ті рр.) – позначений освоєнням європейських канонів академічної вокальної школи та формуванням жанрових ознак камерної вокальної музики у композиторській діяльності <...> II період (1930-ті рр.) характеризується модифікацією традицій європейського музичного романтизму (передусім - німецького) в китайську національну культуру <...> III період (1940-і рр.) – вирізняється збагаченням жанрово-стильового простору <...> IV період (1980-і рр. – дотепер) – характеризується поширенням полістилістики та поліжанровості

у камерній вокальній творчості» [25, с. 10]. Зазначена автором концепція має потужний потенціал для розширення цієї ідеї і на класифікацію не лише за хронологічним, а й за тенденційними параметром оперного вокального мистецтва.

У цьому ж компаративному русі написана дисертація А. Гудаму «Вокальне мистецтво внутрішньої Монголії в контексті розвитку китайської музики XX – початку XXI століть» [1]. Важливими ідеями цієї роботи, які видається за потрібне екстраполювати у представлене дисертаційне дослідження стають осмислення ідеї національної адаптації техніки *bel canto* та виокремлення в окремий тип китайського *bel canto*. Дослідник зауважує, що «розвиток мистецтва *bel canto* у Китаї забезпечувався активним процесом взаємодії світової та національної культур у царині композиторської творчості, результатом якого стало формування нового вокального стилю на основі синтезу настанов європейської вокальної школи, вокальної техніки Пекінської опери та китайського народного співу» [1, с. 105]. Ця ідея китайського *bel canto* є надзвичайно важливою для сучасного академічного вокального мистецтва Китаю, оскільки вона демонструє не лише запозичення західних технік, а й їхню глибоку адаптацію до національного культурного простору. Формування цього унікального вокального стилю відбувалося поступово, проходячи крізь складний процес інтеграції традиційного китайського вокального мислення з канонами європейської оперної школи.

Зокрема, китайське *bel canto* вирізняється використанням специфічної манери звукоутворення, яка поєднує плавність і кантиленність європейського вокалу з характерною для китайської музики артикуляцією та інтонаційною виразністю. Важливим аспектом є також вплив вокальної техніки Пекінської опери, що виявляється у контролі над тембровими варіаціями, виразній дикції та застосуванні орнаментальних елементів, властивих традиційному китайському співу.

Симптоматично, що розвиток китайського *bel canto* можна розглядати як один із найяскравіших прикладів синтезу світової та національної вокальної культури. Це не лише підкреслює здатність китайського музичного мистецтва до адаптації та інновацій, а й відкриває нові перспективи для його подальшого розвитку. У контексті сучасних досліджень академічного вокального мистецтва Китаю важливо відмітити, що саме цей синтетичний стиль стави таким, що впливає не лише на методику викладання вокалу, а й на виконавську практику.

Важливі історичні постаті, які змінили хід розвитку вокального мистецтва також стають об'єктами наукового осмислення. Так, І. Матковський у науковій розробці «Цінь Тіелін, як представник сучасних глобалізаційних процесів модернізації вокальної освіти» [44] розглядаючи діяльність Цінь Тіелін робить контекстний огляд китайських академічних вокалістів і констатує, що «педагогічні принципи, методи і прийоми вокального навчання, які пропонує Цінь Тіелін, мають позитивний результат. Його учні представлені такими видатними в Китаї артистами, наприклад, Лі Гуї. Співачка комбінувала у своєму співі народні традиції та естрадну манерність. Зокрема, Донг Венхуа використовувала типовий європейський спів “на опорі” при виконанні китайських вокальних хітів. Ву Біксіа презентувала синтез європейської школи *bel canto* із можливістю співу китайських народних пісень» [44, с. 95].

Роботою портретного типу є дисертація Чень Менмен «Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва XX століття» [73]. Окрім осмислення життєтворчості Хуан Цзи, у цій роботі важливою стає репрезентація соціокультурного ландшафту китайської академічної вокальної музики. Так, автор зазначає, що провідні китайські музиканти і артисти «здобувши професійну академічну освіту на Заході, повернулися на батьківщину з тим, щоби закласти основи розвитку національної музичної культури майбутнього, в якій єдність європейської і

китайської традиції утворили би основи майбутнього плідного розвитку» [73, с. 23]. Саме така інтеграція європейської школи вокального академічного мистецтва стала важливим для зміни соціокультурної парадигми розвитку академічного вокалу в Китаї.

Потужного розвитку набуває вивчення музичних традицій Китаю із, включенням різноманітних вокальних техніки, стилів, і що важливо для дисертаційного дослідження – репертуарної політики.

Практичні питання у сфері мистецької педагогіки підіймає Хайе Лян у роботі «Сутнісні характеристики та особливості вокальної підготовки студентів у вищих педагогічних закладах України і Китаю» [66] в якій основну увагу дослідника зосереджено на роботі із голосовим апаратом «китайські викладачі орієнтують на застосування переважно головного та носового резонаторів, які надають особливої “металевої” сили і пронизливого тембру як чоловічим, так і жіночим голосам. Проте сьогодні вокальні педагоги в Китаї достатньо ефективно використовують методики розвитку усіх резонаторів (грудного, носового, черепного та ін.) співаків» [66, с. 97].

У схожій науковій призмі вокальне мистецтво презентується в дисертаційній роботі Юй Хенюань «Формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору» [83]. Серед суто педагогічних питань, дослідником осмислюються також питання збереження китайської національної ідентичності, яка в умовах глобалізації, може поступово втрачати свою потужність. Автор зауважує, що «попри зацікавленість у засвоєнні здобутків світового вокального мистецтва, важливо не загубити національні духовні цінності, в яких відбиваються світогляд народу, традиційні соціальні й моральні настанови, ставлення до природи, а також розуміння ролі й функцій музичного мистецтва в життєдіяльності особистості, суспільній свідомості і національній культурі» [83, с. 108].

Виконавські традиції китайського вокального мистецтва у контексті практики та виконавських технік презентовані у дисертаційній роботі Вей Лімін «Формування вокальної культури майбутнього вчителя музики на основі традицій Китаю та України» [32]. Автор дослідження презентує важливі методологічні особливості китайського вокального мистецтва. Серед центральних елементів дослідницької концепції опиняються ідеї щодо лінгвістичних особливостей підвалин вокального академічного мистецтва: «на відміну від музичної мови європейських народів, мелодія яких виникає, головним чином, в емоційній сфері, у китайській мові мелодія проявляється свідомо, для виразу певного значення. Тому в китайському мистецтві існує нерозривний зв'язок між словом і музикою. Звідси єдність поезії і музики» [32, с. 21]. Саме такий погляд на вокальне мистецтво Китаю, крізь призму слова призводить до нових підходів його осмислення.

Частково ці питання осмислює Анна Бойко у дисертаційному дослідженні «Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів» [5]. Так, дослідниця акцентує увагу на китайському вокальному мовленні. Важливими знахідками цієї праці є виокремлення домінантних фонем і методичні поради, щодо їх виконання: «для китайської мови загалом притаманний складовий характер, тобто, на один склад припадає один ієрогліф. Наприклад, у складі “fan” (“фан”) передньоязичний носовий елемент фіналю “n” слід вимовляти з носовим призвук, а також необхідно слідкувати за тим, щоб промовити цей склад нібито на “посмішці”, що тим самим забезпечить горизонтальне положення губ і, відповідно, близьке звучання. Під час вимови складу “guang” (“гуан”) також зберігається носовий призвук, при цьому задньоязичний носовий елемент фіналю “ng” вказує на те, що звучання буде дещо більш далеким і глибоким, ніж при вимові передньоязичного носового елемента фіналю “n”, тому форма губ прийматиме вертикальне й округле положення» [5, с. 66–67].

Ці виконавські рекомендації щодо вокального виконання можуть бути абсолютно доречними і під час оперного академічного виконання.

Естетичну сторону вокального академічного мистецтва розкриває Сюй Сінчжоу у дисертаційній праці «Формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки» [61]. Дослідник репрезентує компоненти художньо-естетичного досвіду серед яких можна виділити: ціннісно-мотиваційний, художньо-когнітивний та творчо-праксіологічний [61, с. 83]. Симптоматично, що саме естетичні параметри часто стають визначними для китайської національної вокальної академічної школи, яка поєднує глибокі культурні коди, емоційність та філософське осмислення музичного твору. У цьому контексті концепція художньо-естетичного досвіду, запропонована Сюй Сінчжоу, є особливо значущою, оскільки вона розкриває багатовимірність підготовки вокаліста не лише як технічно вправного виконавця, а й як носія художньої традиції та міжкультурного посередника.

Ціннісно-мотиваційний компонент визначає глибинне усвідомлення вокалістом значущості мистецтва, що формує його виконавську ідентичність і спрямовує професійний розвиток. Художньо-когнітивний аспект сприяє осмисленню стилістичних особливостей китайського академічного вокалу, його взаємозв'язку з традиційною оперною та народною музикою. Водночас творчо-праксіологічний компонент дозволяє майбутнім виконавцям не лише вдосконалювати технічні навички, а й розвивати власну інтерпретацію музичних творів у межах китайської вокальної традиції.

Таким чином, акцент на естетичному досвіді у вокальній підготовці сприяє не лише вдосконаленню технічної майстерності, а й формуванню глибшого розуміння емоційної, філософської та культурної природи музики. У контексті розвитку китайського академічного вокального мистецтва це набуває особливої актуальності, оскільки дозволяє інтегрувати національні

традиції у сучасний світовий музичний простір, зберігаючи при цьому автентичність та культурну спадкоємність.

Отже, названі дослідження сприяють глибшому розумінню академічного вокального мистецтва в Китаї та сприяють його розвитку як важливої складової культурної спадщини країни.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У першому розділі поданого дисертаційного дослідження з'ясовано історико-культурні передумови, соціальні та мистецькі чинники, котрі обумовили формування китайської вокальної школи на перетині європейської та національної традицій. Особливу увагу зосереджено на багатовекторності процесу становлення академічного вокалу в Китаї, який виявився не простим механічним перенесенням західних технік співу, а складним діалогом культур, що передбачав як запозичення, так і трансформацію й інтеграцію нових методів у контекст власної художньої системи.

Методологічною основою дослідження стали історико-культурний, компаративний та системний підходи, що дало змогу розглядати становлення школи китайського академічного вокалу як безперервний динамічний процес, який будувався на міцному базисі багаторівневих міжкультурних комунікацій. Саме використання цих підходів дозволило простежити як зовнішні чинники, серед яких насамперед потрібно виділити потужний європейський вплив, появу нових педагогічних методик, розвиток театральних та навчальних інституцій, так і внутрішні механізми адаптації та трансформації у китайському мистецькому вокально-оперному соціокультурному середовищі.

У підрозділі 1.1. простежено мистецькі процеси XVIII століття, які стали підґрунтям для майбутнього розвитку китайського академічного вокалу. Виявлено, що саме цей період позначився появою перших спроб адаптації

європейських вокальних практик до китайського культурного середовища. Саме вони, стали одним із чинником для формування відомої нині сучасної гібридної моделі оперного виконавства та вокального мистецтва у цілому. Симптоматично, що у цьому контексті китайська оперна сцена продемонструвала високу відкритість до інновацій, водночас зберігаючи тісний зв'язок із власними традиційними формами співу, які є унікальними та самобутніми.

У підрозділі 1.2. наукову увагу акцентовано на розвиткові вокальної педагогіки та оперно-театральної справи в Китаї, що стало важливим етапом інституціоналізації академічного вокалу. Продemonстровано, що процес взаємодії культур був двостороннім, адже з одного боку, китайські виконавці-вокалісти активно переймали європейські методики постановки голосу, роботи над технікою дихання та сценічної майстерності, яка включала західно-європейські акторські методики, а з іншого – надавали їм нового змісту, зумовленого естетикою китайської театральної традиції. Саме ця взаємодія сприяла виникненню особливого синтетичного стилю, який визначає обличчя сучасної китайської вокальної школи.

У підрозділі 1.3. систематизовано сучасні дослідницькі підходи до вивчення академічного вокального мистецтва Китаю. Встановлено, що науковий інтерес до цієї проблематики має стійку тенденцію до зростання, що відображається як у внутрішньокитайських дослідженнях, так і в міжнародному науковому дискурсі, у тому числі і серед українських дослідників. Окреслено актуальні напрями вивчення: історико-культурний аналіз, проблеми педагогіки вокалу, порівняльні студії європейської та китайської традицій.

Узагальнюючи викладене, можна зробити висновок, що формування китайської вокальної школи є результатом тривалого процесу міжкультурної комунікації, у якому поєднано традиційні національні художні практики та здобутки європейської академічної культури. Вивчення цих процесів дозволяє

не лише глибше зрозуміти специфіку становлення китайського академічного вокалу, а й виявити загальні закономірності розвитку музичного мистецтва у глобальному вимірі.

РОЗДІЛ 2

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО XVIII СТОЛІТТЯ ТА КИТАЙСЬКА КУЛЬТУРА

2.1. Теми та сюжети Далекого Сходу в музично-театральних творах XVIII століття

Музично-театральне мистецтво XVIII століття було дуже різноманітним і відзначалося великим розмаїттям стилів і жанрів, серед останніх головуюче місце займала опера. Як відомо, опера, походячи від італійського слова «opus» – «твір», являє собою синтетичний музично-театральний жанр, в якому поєднуються музика, слово, образотворче мистецтво, сценічне виконання, акторська гра, пластика та іноді залучається хореографія.

Походження перших опер пов'язане переважно з літературними експериментами, ніж з музичними. Опера як жанр виникла в кінці XVI століття в Італії, на межі Ренесансу та Бароко. Цей період характеризується зростанням інтересу до античних форм мистецтва та відродженням античної драми, що включала поєднання музики та театральної дії.

Спроба відродити давньогрецьку трагедію, яка була недосяжним ідеалом гуманістів, призвела до створення нового жанру, відомого як «dramma per musica», який став прототипом майбутньої опери. Першим визнаним автором оперного твору став Якопо Пері (Jacopo Peri 1561–1633) з оперою «Еврідіка» («Euridice»). Якопо Пері був активним учасником Флорентійської камерати (яка була ще відома як Camerata de' Bardi). Камерата являла собою групу музикантів, поетів і мислителів, які прагнули відродити давньогрецьку трагедію. Вони шукали спосіб поєднання музики та тексту таким чином, щоб досягти максимального драматичного ефекту. Збережені листи та теоретичні праці Я. Пері¹ та інших членів Флорентійської камерати свідчать про свідоме

¹ Зокрема можна назвати його працю «Ai Lettori. Introduzione a “Le Musiche sopra l'Euridice”»

прагнення до створення нової форми мистецтва, яка б поєднувала музику та драму.

Прем'єра «Еврідіки» відбулася 6 жовтня 1600 року у Флоренції на весіллі королеви Марії Медічі та Генріха IV Французького. Як відомо, це була друга опера Я. Пері після «Дафни», але перша, що зберіглася повністю і була представлена у завершеному вигляді. Вже у цій опері можна простежити глибинний рівень взаємодії музики і тексту, що буде характерним для оперного мистецтва в цілому. Вплив цієї опери – безмежний, адже саме тут закладені основи жанру, включаючи структурний рівень. Так, митець використовував поєднання речитативів і аріозо, що було новаторським підходом на той час, а домінантним параметром став безперервний наратив.

Дослідниця історії західної музики В. Жаркова зазначає: «У XVII столітті розширюється сфера діяльності професійного *Homo Musicus*. Поряд із двома традиційними центрами професійного музичного життя в Європі (церква та аристократичний двір) виникає новий простір реалізації *Homo Musicus* – музичний театр. Його народження на початку Нового часу позначало нову функцію музики: для слухання, для співпереживання. Закономірно, що саме театру судилося відіграти головну роль у формуванні прийомів втілення афектів у музиці, а новий жанр опери став справжньою „лабораторією” нової музичної мови [19, с. 364].

Саме протягом XVII століття оперний жанр активно розвивається і набуває популярності як серед композиторів і музикантів, так і публіки. Це призвело до відкриття численних оперних театрів та розвитку оперно-театральної інфраструктури. Оперним центром Європи стала Венеція, адже саме там, 1637 року, було відкрито перший публічний оперний театр, Сан-Кассіано (Teatro San Cassiano), що зробило мистецтво опери ще більш доступним для широкої аудиторії.

Саме відкриття публічних оперних театрів перетворило оперу на, свого роду, комерційне підприємство, бізнес, масштаби якого зростали кожного року

«про те, наскільки народження публічного музичного театру відповідало особливостям світосприйняття італійців та їхнім духовним потребам, свідчить те, що лише за період від 1637 до 1699 року у Венеції (у різний час і з різною життєздатністю) було відкрито шістнадцять оперних театрів» [19, с. 415]. Продаж квитків забезпечував фінансову підтримку не лише театрів, лібретистів, композиторів та виконавців, а й перших оперних продюсерів. Така зростаюча популярність жанру сприяла зростанню кількості постановок та різноманітності оперного репертуару.

У цей час, популярним оперним комерційним жанром стає опера-пастіш (opera-pasticcio). Це вистави у яких змішувалися як паштет, звідси і назва, музичні номери з різних опер. Такі постановки були популярні у XVIII столітті, адже дозволяли театрам економити на композиторських витратах, а також привертати глядачів за рахунок виконання популярних мелодій та арій. Дослідники, зокрема Гіанлука Стефані (Gianluca Stefani) зазначають, що «на початку XVIII століття у Венеції pasticcio існували переважно, з точки зору бізнесу і були стратегією імпресаріо, щоб впоратися з вимогами театральної рутини. Ці постановки здебільшого не були результатом стандартного театрального плану, а натомість виникли внаслідок випадкових подій, а також у шалених ритмах венеціанського споживчого театру (і частково внаслідок бажання співаків, які прагнули отримати вигоду від успіху своєї “прощальної арії з валізою”» [146, с. 391].

Тим не менш, важливим аспектом розвитку оперного мистецтва стало меценатство, яке активно функціонує в фінансовій інфраструктурі оперних театрів і до сьогодні. Серед прикладів активного меценатства можна назвати діяльність короля Франції Людовика XIV (Louis XIV), який не просто активно підтримував оперну діяльність, а й став ініціатором відкриття Королівської академії музики (l'Académie royale de musique) у 1661 році. Утім, французька опера довгий час не була демократичним мистецтвом, а радше свідченням монархічної влади. Фелісіті Моран (Felicity Moran) демонструє на прикладі

оперної інфраструктури: «сидіння в оперному театрі підтверджували твердження про монархізм, оскільки розташування демонструвало вплив і багатство. Наприклад, люди, які займаються політикою, мали ложі найближче до сцени, де вони були дуже помітними для решти аудиторії» [138, с. 45].

Для забезпечення безперебійної діяльності оперних театрів була створена розвинена інфраструктура. Це включало будівництво спеціальних приміщень для вистав, організацію трупі співаків, танцівників, оркестрів, художників-декораторів та інших спеціалістів. Саме потужний розвиток оперної інфраструктури став потужним імпульсом до вдосконалення театральної техніки. Так, XVII століття стало періодом значних технічних новацій у театральному мистецтві. Вдосконалення сценічного обладнання, освітлення, механізмів зміни декорацій сприяли створенню вражаючих візуальних ефектів, що підвищувало привабливість оперних вистав.

Були розроблені складні механізми для підйому та опускання декорацій, акторів, а також для створення різних ілюзійних ефектів, таких як льодяні, димові та вогняні ефекти. У цей період було винайдено та почало широке використання різних сценічних механізмів, таких як виїзні платформи, обертові сцени та рухомі механічні частини сценічних декорацій. Ці новації дозволяли створювати більш складні та вражаючі сценічні образи.

У XVIII столітті також відбувалися значні покращення в технологіях освітлення. З'явилися нові джерела світла, такі як газові лампи та нафтові ліхтарі, які замінили традиційні свічки. Це дозволило створювати більш яскраве та реалістичне освітлення на сцені, що покращило естетичний вигляд вистав.

Переломним моментом стало занепадання мистецтво кастратів, яке на початку XVIII століття досягло свого піку популярності. Так, зміна філософії та естетичних пріоритетів спричинила критику мистецтва кастратів. Поступово ця виконавська практика стала занепадати.

У той самий час, вокальна та інструментальна майстерність також досягали нових висот, а теорія барокових афектів стала основою для оперної музики. Важливо, що теорія афектів, яка відома також як доктрина афектів (*Affektenlehre*) у бароковій музиці, зокрема і в жанрі опері, базується на філософських, естетичних і музичних принципах. Ця теорія передбачає, що музика здатна виражати та викликати конкретні емоції, або ж афекти у слухача. Наукове обґрунтування теорії афектів у бароковій опері включає розгляд історичних, філософських і музикознавчих аспектів.

Теорія афектів бере свої корені у філософських поглядах на природу емоцій. Наприклад, Рене Декарт (*René Descartes*) у своїй праці «Пристрасті душі» (*Les Passions de l'âme*) 1649 року класифікував основні людські емоції та визначив їх фізіологічний вплив на тіло. Основними позиціями стали:

- *Admiration* (Захоплення);
- *Amour* (Кохання);
- *Haine* (Ненависть);
- *Désir* (Бажання);
- *Joie* (Радість);
- *Tristesse* (Сум) [100].

Саме ці ідеї Р. Декарта вплинули на музикантів та композиторів, які намагалися відобразити ці емоції в музиці за допомогою засобів музичної виразності, що включали ладо-тональні, гармонічні та ритмічні елементи, динамічні контрасти та темброву палітру інструментів. Наприклад, струнні інструменти часто використовувалися для створення ліричних та меланхолійних звучань, тоді як духові інструменти могли передавати урочистість або тривогу. Головним чином афекти були відображені в аріях, адже у речитативах виражався сюжет і діалоги між персонажами.

Кінець XVII – початок XVIII століття був часом першої кризи в оперному жанрі, що призвело до появи так званої «*opera seria*», яка на довгі роки визначила структуру академічної опери з чітким розподілом ролі слова та

музики. Поява стилю «bel canto», інструменталізація вокального мистецтва та домінування кастратів стали центральними характеристиками якості опери.

Зрозуміти історичний контекст кожної оперної епохи дозволяє праця «Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття» [24]. Автори цієї роботи І. Іванова, Г. Куколь, та М. Черкашина створюють комплексне зображення історичного розвитку жанру опери, зосереджуючись на різних етапах його формування. Особлива увага приділяється розгляду місця опери у соціокультурних та загальнохудожніх процесах Європейського мистецтва. Важливим елементом роботи є визначення жанрово-стильових характеристик кожної музичної епохи.

У другій половині XVIII століття відбулися реформи в оперному мистецтві. Відомою стала реформа Крістофа Вілібальда Глюка, який впровадив нові вокальні амплуа та театральні інновації. Реформа опери К. Глюка включала в себе кілька ключових параметрів, що змінили характер та спосіб виконання оперних постановок.

Першої черги, композитор відмовився від складних орнаментів та великої кількості мелізматики у музиці, надаючи перевагу простим, лаконічним мелодіям, що дозволяло максимально збільшити виразність та емоційність в музиці та виконанні. Це дозволяло глибше відчувати драматичні сюжети та переживання персонажів, а також дозволило зосередити увагу слухачів на тексті та виразності виконання.

По-друге, реформа передбачала збільшення кількості діалогових частин у опері за рахунок зменшення кількості арій. Це сприяло більшому натуральному вираженню сюжету та персонажів. По-третє, збільшилася роль речитативів. Центральним аспектом реформи став її синтетизм. Так, К. Глюк об'єднав в своїх оперних творах елементи італійської оперної школи з французькою драматургією, створюючи унікальний «мистецький сплав», що зміцнив оперний жанр.

Інакшою стала реформа Вольфганга Амадея Моцарта, який поєднав стильові елементи опер *buffa* і *seria* в своїх творах. Він почав індивідуалізувати характери персонажів, впроваджувати принципи симфонізму у сюжетну лінію, створювати складні ансамблі та застосовувати сонатну форму в аріях.

Дослідники також виділяють аналогічні названим двом оперні форми із, які в різних країнах отримали різні прояви: «у Великій Британії – баладна опера (прообраз – “Опера жебраків” Дж. Пепуша), в Іспанії – сарсуела, пізніше тонаділья (С. Дурон, А. Літерес, Р. де Іта, Л. Міссон), у Німеччині й Австрії – зінгшпіль (К. Нефе, К. Діттерсдорф та ін., вершина – “Викрадення із сералю” і “Чарівна флейта” В.-А. Моцарта)» [24].

Французька опера цього періоду відзначилася залученням балету як обов’язкового елемента оперного жанру, що призвело до створення нових версій опер. Що стосується української опери, то серед оперних творів XVIII століття можна виділити «Демофонт» (1773) Максима Березовського, яка є взірцем класичної опери-*seria*, а також оперу-*seria* «Алкід» (1778) та лірико-комічну оперу «Сокіл» (1786) Дмитра Бортнянського.

Поширення опери Європою сприяло і культурним обмінам між країнами, а також збагаченню тем і сюжетів опер, які почали розширювати свій інтерес у бік тематики неєвропейських країн. Ці нові сюжетні ідеї збагачували оперний жанр та сприяли його розвитку. Однією з особливостей музично-театральних творів XVIII століття стало звернення до тем і сюжетів Далекого Сходу. «Погляди ці зароджувались як поверхнєве захоплення китайською екзотикою у XVIII столітті, пройшли стадія активного неприйняття, а згодом до глибокого інтересу до виражальних можливостей китайської музики» [71, с. 17].

Це було спричинено не лише культурними, а й геополітичними чинниками. Важливим аспектом буття стала взаємодія між західною та східною культурами в цей історичний період. Можна відмітити численні подорожі західних митців та дослідників до країн Далекого Сходу, зокрема Індії, Японії та, звісно, Китаю. Варто наголосити на тому, що композитори

активно намагалися відобразити образи екзотичного Сходу у своїй оперній творчості. Підтвердженням чого стають такі оперні опуси як: «Викрадення із Сералю» («Die Entführung aus dem Serail» Вольфганга Амадея Моцарта, «Двоє жадібних» («Les Deux Avarès») Андре Гретрі, опера-балет «Галантна Індія» («Les Indes galantes») Жана-Філіппа Ф. Рамо, утім «в самій музиці цих опусів практично немає східних рис» [24, с. 279].

Цей період також ознаменувався розвитком торговельних шляхів, що було політикою розширення наявних на той час імперій. У XVIII столітті Європа переживала період Великого Відкриття, коли світ здавався більш доступним і відкритим для дослідження і завоювання. Безумовно це сприяло активній появі у культурному полі теми колоніалізму, яка тоді була абсолютною нормою. Сьогоденне суспільство вже прийняло і активно пропагує, що відображення впливу західних європейських країн на східне суспільство є важливою проблематикою, яка безперечно вплинула і на розвиток культури між іншим. Саме тому, можна з впевненістю зазначити, що сприйняття композиторами того часу тем Далекого сходу саме як екзотики напряду пов'язано з колоніалізмом, а їх прояви в західно-європейській музиці майже неминуче відображають заступницьке ставлення колонізаторів до колоній, що і часто відображається у творах митців.

Наразі, ці теми набувають широкого зацікавлення серед музикознавців, які вивчають взаємовпливи культур колонізаторів із їх колоніями. Серед робіт такого типу можна назвати дисертаційну працю Есмеральди Роха (Esmeralda Monique Antonia Rocha) «Imperial Opera: The nexus between opera and imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833–1901» [146] у якій частково осмислюються і проблеми функціонування аматорської європейської музики за межами Європи «у вісімнадцятому столітті англо-індійська музична культура майже повністю була приналежністю аматорських і військових оркестрів <...> наприкінці вісімнадцятого століття до Британської Індії щороку імпортувалося від сорока до шістдесяти клавірних інструментів разом

із кількома меншими інструментами, такими як флейти, скрипки та валторни, які були для любителів» [146, с. 53].

Не менш серйозною проблемою, яку зараз активно вивчають мистецтвознавці стає расизм. Дійсно, расизм у оперних опусах XVIII століття – це складна тема, що відображає соціальні та культурні реалії свого часу. Так як цей період був позначений європейським колоніалізмом, рабством та іншими формами дискримінації, то звісно, вони знайшли відображення в мистецтві, не виключаючи і один з найпопулярніших музично-театральних жанрів того часу – оперу.

Оперні композитори XVIII століття часто використовували стереотипні образи людей інших рас. Африканці, азіати, американські індіанці та інші неєвропейські народи зображувалися як екзотичні та часто підкорені народи. Навіть позитивні зображення неєвропейців часто були патерналістськими і відображали колоніальні уявлення про «благородних дикунів», які потребують європейського керівництва і цивілізації. Такі образи підкріплювали ідею європейської переваги. Саме тому, на разі потрібне сучасне розуміння таких творів, що, звісно, вимагає критичного підходу, адже дозволяє нам побачити, як мистецтво може відображати і підкріплювати соціальні стереотипи та несправедливість свого часу.

Одним із яскравих прикладів названих тенденцій є опера Вольфганга Амадея Моцарта «Чарівна флейта» (*Die Zauberflöte*) прем'єра якої відбулася в 1791 році. Хоча дія опери не відбувається виключно на Далекому Сході, опера містить елементи східного містицизму, зокрема через образ Зарастро, який був первосвящеником єгипетського братства. Королівство Зарастро зображене як місце мудрості та просвітлення, спираючись на орієнталістські ідеї про східну духовність і містику. Разом з тим, персонаж Моностатоса, африканського раба, відображає расові стереотипи, поширені в європейському суспільстві того часу.

Глибше ці питання у названому оперному творів осмислює група американських Кеседі Вільт'єр (Cassidy Wiltjer), Анна Він (Anna Winn) та Лінеа Йохансен (Linnea Johansen). Так, у статті «Часи змінюються: боротьба з расизмом і сексизмом у “Чарівній флейті”» [160] дослідники зазначають, що «Велика частина расизму, яка трапляється в „Die Zauberflöte”, оточує характер Моностата, раба Зарастро. Моностатос класифікується як „мавр”, що було принизливим терміном, який використовувався в період бароко в Німеччині для позначення темношкірих осіб африканського чи східноазіатського походження. Спосіб зображення цього персонажа відображає спільність расизму в той період, коли була написана опера, і це вкраплено в оперу як тонкими, так і очевидними способами. Один із випадків расизму можна побачити в арії, яку співає Моностатос про своє невмируще кохання до Паміни, “Alles fühlt der Liebe Freuden”, у якій він нарікає, що його любов ніколи не буде взаємною через колір шкіри. Некомфортні тексти пісень, які прямо стверджують, що “чорний чоловік потворний... білий прекрасний”, роблять ясним висновок, що Паміна є бажаною для Моностатоса, тому що вона біла, підкріплюючи расистську ідею про те, що білі переважають чорних» [160, с. 3].

Дещо інакше висвітлювалися історичні події. Так, протистояння османського султана Баязида і самаркандського еміра Тимура відобразилися у опері Георга Фрідріха Генделя «Тамерлан» («Tamerlano»), яка була написана 1724 року. У цій опері-серія репрезентовано полон османського султана та приниження, яких зазнав він та його родина.

Говорячи про оперні сюжети, варто звернути увагу на оперне лібрето та його творців. Лібрето, як необхідний елемент будь-якої опери, включає кілька важливих аспектів, таких як літературна сюжетна лінія, вербальна драматургія і вплив на музичні інтонації. У вокальному мистецтві існують «зручні» і «незручні» голосні, що враховуються в процесі створення лібрето.

Часто лібретист використовує літературні джерела, перетворюючи їх відповідно до потреб оперної драматургії.

Цікавою, щодо функції лібрето, є думка О. Щетинського: «гарне лібрето, доки воно не втілилося в оперу, несе в собі моменти незавершеності, відкритості (назвемо це "драматургічними люфтами"), аби дати композитору більше свободи у побудові музичної форми як продовження форми літературної» [81]. У випадку з оперними лібрето XVIII століття, така практика також спрацьовує, адже на одне готове лібрето писали опери різні композитори, і всі робили це по-своєму.

У рамках дисертаційного дослідження видається необхідними приділити увагу трьом найпопулярнішим і найвпливовішим лібретистам XVIII століття П'єтро Метастазіо (Antonio Domenico Bonaventura Trapassi), Раньєрі де Кальцабіджі (Ranieri de' Calzabigi) і Лоренцо да Понто (Lorenzo da Ponte). П. Метастазіо встановив стандарти для опери-серія, Л. да Понто розширив межі комічної опери та драматичного лібрето, а Р. Кальцабіджі, спільно з К. Глюком, реформував оперний жанр. Кожен з них відіграв ключову роль у формуванні музичної та театральної культури свого часу.

Одним з найпродуктивніших лібретистів можна назвати П'єтро Метастазіо у доробку якого 27 оперних лібрето. Їх особливість полягала у тому, що вони являють собою синтез багатьох реформістських та ідеологічних течій XVIII століття. Дослідник творчості митця Давид Адам Кіркпатрік (David Adam Kirkpatrick) зазначає, що «він брав якості, які йому подобалися, від усіх, з ким він зустрічався, і асимілював їх у своєму власному стилі. Від Гравіні він дізнався про давньогрецьку трагедію, Арістотеля та Декарта, кожен з яких вплинув на його творчість. Від аркадців і католицької церкви він навчився зображувати чесноту привабливою, а гріхи – жахливими. Від французів він навчився усувати статичний хор у грецькому стилі. Спираючись на роботу Зенона, Метастазіо формалізував стандартизовану структуру для своїх драм, що складаються з трьох актів, кожна з яких

складається з серії арій і речитативів. Усі ці впливи привели Метастазіо до його зрілого стилю» [122, с. 40].

Серед відомих лібрето митця на тематику східної сюжетики можна назвати легенду про Семірамиду, відому за міфологією легендарну асирійську царицю, яке П'єтро Метастазіо написав 1729 року. Воно отримало шалену популярність у XVIII столітті. На цей текст П. Метастазіо свої оперні твори написали Леонардо Вінчі (Leonardo Vinci) у 1729 році, Нікола Порпора (Nicola Porpora) 1729 року, Ніколо Джомеллі (Niccolò Jommelli) 1741 року, Джовані Батиста Лампунані (Giovanni Battista Lampugnani) 1741 року, Йоган Адольф Хезе (Johann Adolph Hasse) 1744 року, Доменек Терадалес (Domènec Terradellas) 1746 року, Бальтасар Галуппі (Baldassare Galuppi) 1749 року, Джовані Марко Рутіні (Giovanni Marco Rutini) 1752 року, Джоакіно Коччі (Gioacchino Cocchi) 1753 року, Андреа Бернасконі (Andrea Bernasconi) 1765 року, Йозеф Мислівічек (Josef Mysliveček) 1766 року, Антоніо Сальєрі (Antonio Salieri) 1782 року.

Найвідомішим у наш час варіантом є опера К. Глюка у трьох актах «Визнана Семіраміда» («*La Semiramide riconosciuta*»), яка була написана 1748 року. Симптоматично, що у творчості К. Глюка є й інші опери на східну тематику: «Китаянки» («*Les Chinoises*») 1754 року та «Обдурений Каді» («*Le cadi dupé*») 1761 року.

Дещо іншою стала роль Раньєрі де Кальцабіджі, який спільно з К. В. Глюком розробив і реалізував ідеї оперної реформи, що мали на меті спрощення сюжету та зосередження на музичному і драматичному аспектах. Цікавим аспектом, стає частковий мовний бар'єр, який існував між двома митцями. Так, «розуміння Глюком італійської мови, за словами Р. Кальцабіджі унеможлиблювало для нього “зрозуміле декламування навіть кількох рядків”» [136, с. 13].

Іншим, важливим для європейського оперного світу, лібретистом був Лоренцо да Понте. Найбільш продуктивною колаборацією композитора стала

робота з Вольфгангом Амадеєм Моцартом. Разом вони створили три знакові опери, які залишаються основою оперного репертуару: твори: «Весілля Фігаро» («Le nozze di Figaro»), «Дон Жуан» («Don Giovanni») і «Так чинять усі» («Così fan tutte»). Л. да Понто відіграв важливу роль у розвитку комічної опери та лірико-драматичного жанру.

Варто зазначити, що у своїх сюжетних пошуках лібретисти XVIII століття часто зверталися до сюжетів з давньогрецької та римської міфології, а також з античної історії. Ці теми давали можливість показати благородство та трагізм людської природи. Не менш важливе місце займали комедійні та драмакомедійні елементи, що ставали базою багатопарових та динамічних сюжетів. Потужного розвитку зазнала тематика соціальної та інтернаціональної сатири. Саме в останніх, часто проявлялися расистські бачення європейців, які могли висміювати звичаї та моральні норми представників інших культур. У пошуках урізноманітнення сюжетної оперної політики, лібретисти і композитори почали активно звертатися і до, нової для них, сюжетики Далекого Сходу.

Особливою країною, яка захоплювала своєю культурою, традиціями та новим інтонаційним образом світу безумовно став Китай. У європейському театрі та музиці цього часу можна побачити наявність творів, які містять екзотичні образи, які надихалися ідеями і розумінням про Китай, який часто сприймався як містична та екзотична країна.

Відомим є факт, що вже починаючи з XVII століття європейська культура відчувала вплив китайської імперії через єзуїтів, які передавали та інтерпретували китайський культурний матеріал. Саме їх позитивне уявлення єзуїтів про Китай знайшло відображення у європейській літературі, театрі, орнаментиці та дизайні.

Композитори епохи бароко та раннього класицизму були прихильниками ідеалізованого уявлення про Китай. Серед головних сценічно-театральних атрибутів які б апелювали до китайської традиційної культури стало

використання елементів китайської музики, мови, костюмів та інших символів для створення атмосфери східної екзотики.

Не менш потужними було і звернення до релігійно-філософських тем Китаю, таких як конфуціанство та буддизм, які теж були свого роду екзотикою для християнізованої Європи XVIII століття. Зображення Китаю в театральних і музичних творах часто відображало панівне європейське сприйняття країни як давньої та свого роду позачасової цивілізації. Саме таку мистецьку позицію можна побачити у п'єсі Вольтера (François Marie Arouet) «Китайська сирота» («L'Orphelin de la Chine»), яка написана 1755 року. Ця п'єса, як відомо, створена під враженням Вольтера, від китайської п'єси XIII століття авторства Цзі Цзюньсяна (Ji Junxiang) «Сирітка з родини Чжао» («L'Orphelin de la famille Zhao»). Саме через роботу Вольтера та інші роботи подібного інтерпретаційного характеру, європейська аудиторія мала можливість ознайомитися з конфуціанськими ідеалами, даоськими принципами та іншими аспектами китайської культури.

Це зображення Китаю як сховища стародавньої мудрості та традицій сприяло побудові орієнталістських наративів у європейському культурному просторі. Утім це був двосторонній рух, адже імперія Китаю також цікавилася європейською культурою і створення Пекінської опери в кінці XVIII століття не було випадковістю.

Східна культура, зокрема китайська, цікавила європейських композиторів впродовж багатьох століть, в музичному мистецтві це яскраво проявилось в творчості оперних композиторів, які використовували сюжети Далекого Сходу в контексті інтересу до екзотичної тематики. Музикознавиця А. Вард дослідила китайську тематику в європейському оперному мистецтві та підсумувала, що близько 70 опер містять китайський сюжет, композиторами яких є А. Філідор, Ж.-Б. Мато, Ф. Гаспаріні, Ж.-К. Жільє, А. Кальдара, Ж.-Ф. Рамо, А. Скарлатті, Г. Пуньяні, Г. Агріколі, Й. Гассе, Б. Галюппі, Д. Чімароза.

Важливим для сюжетики оперних творів стали китайські міфи, легенди, історії про імператорів, драконів та інших міфічних істот. Центральним сюжетом стала історія про китайську принцесу Турандот. Як відомо, оригінальна історія вперше надрукована у збірці на східну тематику «Тисяча і один день: Перські оповідання» («Les Mille et un jours, contes persans»), яка була опублікована між 1710 і 1712 роками французьким сходознавцем Франсуа Петісом де ля Крюа (François Pétis de la Croix).

Історія про жорстоку китайську принцесу мала великий вплив на європейську культуру і стала прикладом культурної трансмісії та адаптації. З перської казки він перетворився на європейську драму, а потім і на оперні шедеври. Така еволюція демонструє здатність літературних сюжетів інтегруватися в різні культурні контексти та жанри, зберігаючи свою актуальність і привабливість.

Першим, хто звернув увагу на китайський сюжет про жорстоку принцесу Турандот в музичному театрі, був французький драматург А.-Р. Лесаж. У співпраці зі своїм колегою Ж.-Ф. д'Орневалем він написав «Китайську принцесу», яку поставили у паризькому Ярмарковому театрі у 1729 році. Цікаво, що дослідники і до сьогодні віднаходять нові приховані історичні факти про цю першу постановку. Ванг Юй у своїй дисертації оприлюднив відомості про оцифрування архіву театру Сен-Лоран: «Нещодавнє оцифрування архівів Театру Сен-Лоран дозволило не лише детально вивчити саму п'єсу з усіма “музичними ремарками”, але й сприяло оприлюдненню вокальних та інструментальних зразків першого музичного прочитання сюжету про китайську принцесу, яка, як виявилось, не носить імені Турандот, натомість названа у цій п'єсі Діамантовою Принцесою Китаю. Так, п'єса в трьох актах “La Princesse de la Chine” з зазначеними ініціалами Лесажа та

д'Орневаля вміщає у VII томі і об'ємні нотні додатки, що дозволяє розглянути власне музичне першопрочитання сюжету Турандот» [9, с. 61].²

Звісно, всеєвропейську популярність історія про Турандот отримала після опублікування 1762 року Карло Гоцці (Carlo, Count Gozzi) п'єси «Турандот», яка вперше була поставлена того ж року у театрі Сан-Самуеле у Венеції. Незважаючи на те, що дії п'єси К. Гоцці розгортаються в Китаї, варто зазначити, що його зображення китайської культури є надзвичайно фантастичним і часто мало схоже на реальність. Тим не менш, саме «Турандот» К. Гоцці стала взірцем європейського захоплення культурою Далекого Сходу у цей період.

Саме протягом XVIII століття з'являються оперні твори на китайську тематику, або такі, де використано елементи китайської культури. Серед таких творів опиняється комічна опера в одному акті «Китаянки» («Les Chinoises») Крістофа Віллібальда Глюка, написана в 1754 році. Цей твір є прикладом французької опери-комік, яка поєднує в собі музичні номери з розмовними діалогами, створюючи легку та розважальну атмосферу. Детально цю оперу, у контексті тлумачення орієнтальної тематики осмислює Лі Мін у дисертаційному дослідженні «Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень» [29]. Важливим дослідницьким відкриттям стало презентування цієї опери у «контексті стильових ознак рококо (в жанровому аспекті цей твір є втіленням комічної опери-серенади)» [29, с. 202].

Іншою комічною оперою названої тематики є опера-buffa «Китайський ідол» («L'idolo cinese») Джованні Паїзіелло, написана 1766 року. Опера була створена в період великого інтересу до східних тем в європейському мистецтві, що відбивалося у вигадках про Китай та інші далекі краї. Комічні ситуації виникають через культурні непорозуміння та адаптацію героя до нових умов.

² Окрім цього, у додатку своєї дисертації дослідник вперше опублікував український переклад тексту з усіма нотними ремарками та прикладами

Опера підкреслює гумористичні аспекти зіткнення різних культур, що було популярною темою того часу.

У XVIII ст. в європейському музичному мистецтві поступово формується окремий стильовий напрям шинуазрі (*chinoiserie*), в рамках якого композитори намагались наслідувати відомі для себе елементи китайської традиційної музичної культури. Цей напрям почав розвиватись ще в кінці XVII століття, а в наступному XVIII досяг значного рівня та завоював популярність серед європейських композиторів. Лі Хуасінь відзначає, що «одним із перших музичносценічних втілень китайської теми стала семиопера Генрі Перселла “Королева фей” (1692). У п’ятому акті сцена раптово перетворюється на китайський садок, що символізує Едем, в якому і завершується дія. Образ прекрасного саду, який, проте, ніхто достовірно не бачив, став своєрідною відправною точкою музичного шинуазрі» [30, с. 279].

Отже, теми та сюжети Далекого Сходу в музично-театральних творах XVIII століття, першої черги в оперному жанрі відображають складну взаємодію культурного обміну, художньої уяви хоча, частково, у колоніальних наративах. Презентовані оперні твори попри романтизацію східної культури, також дають уявлення і про сприйняття Далекого Сходу в цей період європейським суспільством

2.2. Специфіка вокальних амплуа китайських виконавців

Дослідження вокальних амплуа в контексті музичного мистецтва є надзвичайно важливою науковою проблематикою, якою займаються як виконавці-вокалісти, так і дослідники-мистецтвознавці. Саме поняття «вокальне амплуа» використовується в оперному та академічному співі для класифікації голосів співака чи співачки відповідно до їх діапазону, тембру, сили та технічних можливостей. Власне вокальне амплуа допомагає визначити,

які ролі в опері або інших музичних творах найбільше підходять для конкретного співака.

Як відомо, система вокальних амплуа є динамічною і продовжує еволюціонувати разом з музичними стилями і вимогами до виконавців. Розвиток цієї системи відображає зміни в музичних смаках, технологіях і техніках співу, а також велику різноманітність виражальних можливостей людського голосу, яка щоразу розширює свої горизонти, створюючи вокаліста універсального типу.

Утім, особливістю означеного в дисертації аспекту дослідження стає національний орієнтир, адже вокальні амплуа сучасних китайських виконавців, як і в інших культурах, мають свої особливості та традиції, які відображають національні музичні стилі та жанри. Саме тому видається доречним розглянути дві системи класифікації вокальних амплуа – специфіковано національні китайські та загальні, які широко використовуються у контексті світової оперної практики.

Як вже було заявлено у першому розділі дисертації, головним центром розвитку опери в Китаї стала Пекінська опера. Симптоматично, що виконавці у національній китайській опері поділялися за типом персонажів, а не лише за вокальним амплуа, що є характерним для європейської традиції. Існує п'ять домінантних вокальних амплуа:

- Шенг (Sheng – 生) – герой, вчений, воїн, який належить до когорти шляхетних джентльменів;
- Ден (Dan – 旦) – категорія жіночого амплуа;
- Джінг (Jing – 淨) – герой середнього віку, який сильний голос і дуже сильний характер;
- Мо (Mo – 末) – чоловічий персонаж;
- Чоу (Chou – 丑) – комічний персонаж.

Детальніше ці вокально-сценічні амплуа аналізує Чжан Цзунжуй у дисертаційному дослідженні «Національно-культурні традиції вокально-сценічного мистецтва Китаю XX – початку XXI ст. на прикладі Пекінської опери» [76], де виділяє, що «основоположні амплуа, між якими зазвичай й проходили динамічні стосунки мали ще додатковий розподіл. Так шен поділяється на вень (文) – цивільні та у (武) – військові; а по віку – на лаошен (老生), тобто вікові, старі та сяошен (小生) – молоді. Серед чоловічих ролей було викормлено також амплуа цзін чи дахуалянь (大花旦) – характерні ролі, позитивні та негативні. Останні були рушійною силою для формування сюжету та розвитку концепції твору» [76, с. 80].

Попри наявність жіночих амплуа, традиційно всі ролі в Пекінській опері виконують чоловіки. Так, персонаж Ден повинен не тільки співати високим жіночим голосом, але й жестами гіперболізувати свою жіночу природу. Науковці активно вивчають питання чоловічого виконання жіночого амплуа в пекінській опері. Дослідник цього питання Кунінг Ванг (Qunying Wang) у статті «Дослідження чоловічого Дена в китайській Пекінській опері та Кастрата в італійській опері» [156] зазначає, що «ролі оперного Дена залучають велику кількість фальцетів, які не є природними для повсякденного життя людини. Саме вони є найважливішим фактором формування звуку у виконанні ролей Дена. Насправді фальцет – це некрасиво, але щоб він відповідав вимогам вокальної пластики, чоловік-Ден повинен посилити голосову напругу під час інтерпретації фальцету, тримаючи голосові зв'язки напівзамкненими, щоб злам голосу міг звільнитися від голосові зв'язки, тим самим виробляючи вібрацію, яка є відмінною від тієї, що виробляється під час звичайного співу. Чоловічий фальцет використовує цю перевагу, роблячи оригінальну глибоку та широку вимову голосу тоншою та крихкішою, що є ефектом, створеним закритими голосовими зв'язками» [156, с. 64–65]. Зрозуміло, що в наш час ці партії можуть виконувати жінки, утім частково

це впливає і на автентичність виконання ролей, які були розраховані виключно на можливості чоловічого фальцету.

Утім, фальцет не єдина, хоча і домінантна у той час, вокальна техніка китайської вокальної школи. Дослідники традиційного китайського вокалу виділяють що, «осовною технікою є фальцет (58%), також використовуються змішані техніки (21,2%), вібрато (13,2%), обертонний спів (6,1%), глісандо (1,5%). У популярному співі ключовим прийомом є розщеплення (33,6%), також використовуються: субтон (20,2%), вібрато (17,7%), драйв (12,1%), глісандо (11,1%), вокальний фрай регістр (9,2%), фальцет (3,3%), обертонний спів (2%)» [160, с. 1]. Це дає змогу зрозуміти, наскільки відмінним є підхід до звукоутворення в китайській музиці від європейського оперного вокалу.

Варто також враховувати, що вимоги до цих амплуа полягали не лише у своєрідній вокальній манері виконання, адже кожен з цих персонажів повинен співати і навіть говорити певним чином, а й у сценічній репрезентації – персонаж мав стояти на сцені і позувати відповідно традиції. Все це дає змогу створити картину традиційних китайських вокальних амплуа. Утім, з часом європейська оперна і вокальна традиція набули активного розповсюдження у Китаї, а отже провідними для вокального мистецтва став поділ оперних вокальних амплуа відповідно світової системі.

Другим типом оперного традиційного мистецтва в Китаї є Юе – одна з найважливіших видів китайської опери, що виникла у провінції Чжецзян на сході Китаю. Цей вид опери має багатовікову історію і вважається однією з основних регіональних оперних форм Китаю. Музика цього типу опер має виразний мелодійний стиль, який поєднує традиційні китайські музичні елементи з унікальними місцевими мелодіями. Вокал характеризується чітким і чистим звучанням, часто виконуваним у високих регістрах. Як і в Пекінській опері костюми в Юе є дуже барвистими і деталізованими, відображаючи соціальний статус і характер героїв. Грим також має важливе значення, допомагаючи виразити емоції та риси персонажів. Сюжети цих опер зазвичай

базуються на народних казках, історичних подіях та класичних романах. Вони часто розповідають про любовні історії, боротьбу за справедливість та моральні дилеми.

Наразі існує фундаментальне дисертаційне дослідження Дін Боюй «Семантичні функції жіночих образів у драматургії китайської опери» [15] у якому охарактеризовано основні вокально-сценічні амплуа опери Юе. Дослідниця зазначає, що «усі ролі в опері Юе поділяються на шість основних категорій: Сяодань, Сяошен, Лаодань, Лаошен, Клоун і Даміан. В даний час більша частина репертуару опери Юе базується на амплуа Сяошен і Сяодань, які домінують на сцені» [15, с. 106]

Звертаючись до загально-європейського історичного розвитку системи вокальних амплуа варто зауважити, що класифікація голосів має давню історію, яка починається з античності, еволюціонуючи разом із розвитком музики та вокальної техніки.

У давньогрецькій та римській культурах музика займала важливе місце, але специфічна класифікація голосів була менш розвинута порівняно з пізнішими періодами. Більшість античних джерел більше акцентувалися на музиці як частині поезії та драматичного мистецтва, ніж на конкретних вокальних категоріях. О. Стахевич у статті «Спів і мовлення як дзеркало античної культури» [58] пише, що «Спів у цю епоху був імпровізаційним і не мав фіксованого звуковисотного рівня розвитку мелодії. Тому класифікація співацьких голосів (високих, низьких) нам невідома» [58, с. 3].

У середньовічній Європі розвиток хорової музики в християнських церквах значно вплинув на класифікацію співацьких голосів:

- Cantus – високий голос;
- Altus (від лат. altus – високий) – середній голос, який пізніше трансформувався у сучасний альт;
- Tenor (від лат. tenere – тримати) – голос, який вів мелодію середньовічних розспівів;

- Bassus – найнижчий голос.

Протягом XVII-XVIII століть, у час, коли відбувалося формування і кристалізація головних показників жанру опери, відбулися суттєві зміни у процесі уточнення та стандартизації класифікації голосів. Зокрема, значним став вплив композиторів XVIII століття на розвиток вокальних амплуа. Як зазначає Б. Гнидь у монографії «Історія вокального мистецтва» [11]: «у всіх тогочасних теоретичних працях з вокалу наполегливо наголошується на виробленні однорідного звучання голосу на всьому діапазоні, вміння з'єднати грудний і фальцетний регістр» [11, с. 28].

Варто зауважити, що хоча припущення про фізіологію та тип голосу чітко були присутні у вокальній практиці XVIII століття, утім осмислення цього процесу ще не набуло популярності у роботах тогочасних дослідників. Тим не менш можна виділити працю німецького композитора і диригента Йоганна Хіллера (J. Hiller) «Вказівки до музичного, ніжного співу» («Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange: mit hinlänglichen Exempeln erläutert») [110] в якій основна увага митця хоч і не присвячена вокальним амплуа, проте містить важливі замітки щодо кожного з трьох типів жіночого голосу, що розширило загальну уяву про розуміння понять класифікації жіночих голосів.

Центральною ж моделлю класифікації оперних голосів є німецька система Фаш (Fach) яка об'єднує ролі за параметрами – характер героя і вокал. Точне визначення типу голосу разом з надійною вокальною технікою дозволяють співакові вільно інтерпретувати свого персонажа, а також зосередитися на музичній складовій. Наразі існує навчальна література – «Посібник для початківців для розуміння “Fach”» [115] авторства Абігейл Хурд (Abigail Hurd) у якій детально розписано як можна самостійно визначити своє вокальне амплуа і зрозуміти який репертуар є властивим саме для цього типу голосу. Саме ця робота, яка написана 2021 року, стала методично

важливою для дисертаційного дослідження в аспекті сучасної інтерпретації характеристики оперних голосів, зокрема і авторського.

Якщо говорити про новітню класифікацію вокальних амплуа, то можна виділити поділ на первинні та вторинні групування. Первинні категорії для класифікації голосу включають основні групи: сопрано, мецо-сопрано і контральто – для жіночих голосів, тенор, баритон, бас – для чоловічих голосів. Вторинні категорії оперних голосів враховують не лише діапазон голосу, а й тембральні та моторні характеристики голосу, саме тому виникають позначення як ліричний, драматичний голос тощо.

Симптоматично, що наразі відбуваються активні дослідження в області фонетографії, якими займаються фоніатри. Так, можна виділити експериментальну роботу Х'юго Ліке (Hugo Lycke) «Ідентифікація трьох природних голосів групи за фонетографією» («Identification of three natural voice groups by phonetography: A data-driven approach») [131] у якій різними варіантами і науковими методами поділу голосів на групи доведено доцільність поділу голосу жіночого і чоловічого голосу на три групи. Автор у висновках зазначає: «різні параметри VRP здатні дати чіткий поділ на три групи для кожної статі. Такий результат є чудовим, оскільки цього не можна очікувати від біологічних змінних. Можна гадати, чи стародавні композитори вокальної музики мали вроджене відчуття існування трьох природних основних категорій людського голосу» [131, с. 246]. Тобто на сьогоднішній день, поділ голосів на три первинні категорії, не просто виконавська і композиторська практика, а й клінічно доведений факт.

Щодо ролі композиторів у цьому процесі видається важливою думка американської дослідниці Дженіфер Аллен (Jennifer Allen), яка зазначає, що «в епоху бельканто багато видатних композиторів писали свою музику з урахуванням конкретних співаків. У результаті ці голосові категорії стали архетипами драматичних персонажів. Оскільки ці ролі були призначені для конкретних співаків, композитори таким чином обмежилися діапазонами

та звуками, які ці співаки могли створити» [87, с. 8]. Спираючись на цю думку можна припустити, що композиторське і виконавське вокальне мистецтво розвивалися паралельно, адже з вдосконаленням вокальної техніки, збільшенням діапазону і технічних можливостей виконавців змінювався і композиторський підхід до написання вокальних оперних партій.

Важливим аспектом стає розуміння будови голосових зв'язок і того, як анатомія впливає на тип голосу. Дослідниця Н. Дрожжина у підручнику «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика» [16] зазначає, що «найбільш адекватно пояснює механізм голосоутворення при співі сучасне трактування міоеластичної теорії фонації за участі слизової оболонки, яка викриває краї голосових зв'язок, із урахуванням аеродинамічних сил руху повітря в гортані (ефекту Бернуллі). Роль центральної нервової системи полягає в регулюванні акустико-механічних чинників відповідно до конкретних завдань голосоутворення» [16, с. 132–133].

Відомими є певні технічні вимоги до голосів оперних співаків. Серед таких, окрім технічної майстерності можна відзначити гнучкість, тембральна барвистість, природна свобода вокального апарату тощо. Наріжними питанням стає роль дихання у формуванні вокального амплуа. О. Баранова у роботі «Виховання та розвиток вокально-технічних навичок» [3] наводить основні типи дихання: «верхньореберне (ключичне), діафрагмальне (абдомінальне, брюшне), нижньореберно-діафрагмальне (костно-абдомінальне)» [3, с. 6]. Характеризуючи кожен з типів дихання варто відмітити фізіологічні вимоги до оперних співаків. Так, у своїй діяльності вокалісти переважно застосовують нижньореберно-діафрагмальне дихання.

Часто науковцями беруться до уваги суто акустичні параметри вокальних амплуа: частотний діапазон, тембр, сила звук адже у «“проспіваному діалозі”, або ж музичній розмові, важливим засобом персоніфікації поряд з інтонаційним малюнком, манерою і стилем висловлення ставав тембр голосу. Визначені при створенні кожної опери різні

вокальні амплуа забезпечували зв'язок між типом голосу і характером оперного героя» [74, с. 19]. Так, тембр часто є одним з перших показників, за якими визначають тип голосу. Амплітуда вібрації голосових складок, яка залежить від розміру голосового апарату, впливає на забарвлення і тембр голосу. Діапазон і фізіологічні характеристики голосу є двома іншими факторами визначення вокального амплуа.

Безперечно, тембр кожного оперного співака є його, свого роду, звуковою візитівкою, що надає йому оригінального звучання. Науковець Д. Люш у визначенні дефініції «тембр» зазначає, що це «звукове забарвлення голосу, яке залежить переважно від <...> обертонового складу звуку та його інтенсивності» [37, с. 23]. Розвиває цю думку О. Прядко: «основними характеристиками, що складають тембр співацького голосу є блиск та плотність голосу, його густота та об'єм, співацьке вібрато» [53, с. 408].

У цілому приймаючи думку дослідників, все ж варто зазначити, що кожен вокальний голос – це унікальний всесвіт, який, до того ж, має мобільну природу і може змінюватися, у залежності від різних обставин – розвитку, хвороби, зовнішніх факторів тощо. В. Ніколаєнко зазначає, що «творче амплуа оперного виконавця, його артистична манера завжди формується особистісним, індивідуальним, емоційним сприйняттям музичної форми та відповідної сценічної дієвості, що спонукає до пошуку необхідної співочої фонації як забарвлення ефективності оперного співу» [50, с. 232]. Саме тому видається необхідними означити факт, що у вокальній практиці можна спостерігати зміни виконавського вокального амплуа. Можна навести приклад відомої української оперної співачки Соломії Крушельницької, яка не просто змогла розширити вокальний діапазон, а навіть змінити вокальне амплуа з меццо-сопрано на рідкісне, лірико-драматичне сопрано.

Глибоке розуміння важливості фізіологічних параметрів вокального голосу, безсумнівно, призводить до більш точної класифікації оперного амплуа та визначенні того, який оперний репертуар підходить певному співаку чи

співачці. Американський дослідник Джон Капуста (John Kapusta) з цього приводу пише: «я визначаю ідеології типу голосу як комплекс ідей і практик, які керують тим, як люди розуміють типи голосу та їхню відповідність оперному досвіду» [120, с. 3]. Спробуємо в загальних рисах охарактеризувати кожен з названих типів вокальних амплуа, окреслити їх центральні вокальні ролі у оперних творах XVIII століття, у тому числі опусах В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя і представити декілька китайських оперних співаків, які працюють у цих амплуа.

Сопрано – найвищий із типів жіночого голосу, займає важливе місце в порядку вокальних типів. В оперному світі XVIII століття, сопрано майже завжди належить головній героїні. Основними різновидами є колоратурне, ліричне та драматичне сопрано. Колоратурне сопрано виділяється діапазон від «до» першої октави до «фа» четвертої октави, чудовим і напрочуд сильними верхніми нотами, тонким та м'яким тембром і неймовірною рухливістю. Для ліричного сопрано характерним є діапазон від «сі» малої октави і до «до» третьої октави, гарні верхні ноти і витончений тембр голосу. Драматичне сопрано має: діапазон від «сі бемоль» малої октави до «сі бемоль» другої октави, потужну силу звуку, темніше, наскільки суб'єктивно це можна оцінити, забарвлення тембру і здатність відтворювати драматичні кульмінації під час виконання звучання різної динамічної палітри. Серед багатоманітних центральних ролей можна назвати такі як: Ілія з опери «Ідоменей» В. А. Моцарта, Дірсея з опери «Демофонт» К. Глюка, Еврідика з опери «Орфей та Еврідика» та багато інших.

Дослідниця Чжу Лін у своїй науковій статті виділяє іменитих китайських співачок- сопрано, серед яких опиняються «Тан Цзин (谭晶 / Tan Jing), Гао Ман Хуа (高曼华 / Gao Man Hua), Лей Сюй (许蕾 / Lei Xu), Лей Цзя (雷佳 / Lei Jia)» [172, с. 404].

Мецо-сопрано жіночий голос нижнього діапазону. Протягом історії опери мецо-сопрано виконувало різні типи персонажі: від хлопчиків та юнаків, до типів дорослих жінок-матерів, старих жінок, негативних персонажів відьом, циган, але пізніше і головних героїнь. Відомим є поділ мецо на ліричне і драматичне. Для ліричного мецо-сопрано характерним є вокальний діапазон від «ля» малої октави до «сі» другої октави, рівні верхні ноти з м'яким тембром. Драматичне мецо з діапазоном від «соль» малої октави до «сі» другої октави має більш темний і навіть металевий характер звучання.

Дослідник Річард Міллер (Richard Miller) визначаючи різницю між драматичним мецо-сопрано та драматичним сопрано звертає увагу лише на темброву складову голосу: «драматичне мецо-сопрано часто співає так само високо, і не нижче драматичного сопрано, але її тембр демонструє глибину і більш темні кольори, пов'язані з трагедією, інтригами, ревностями, помстою або відвертими злими намірами» [137]. Звісно такий підхід у трактуванні вокального амплуа безперечно можливий, утім видається, що все залежить також від артистичних та технічних навичок вокалістки, особистих преференцій, фізіології тощо.

Серед основних ролей для мецо-сопрано можна назвати низку чоловічих персонажів, таких як Сесто з опери «Милосердя Тіта» В. А. Моцарта, Керубіно з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта тощо. До жіночих ролей можна залучити такі ролі як: Паолучія з опери «Хороша донька» Н. Піччіні, Занаїда з опери «Агіро» А. Вівальді тощо.

До китайських представниць сучасних володарок голосу мецо-сопрано можна долучити таких вокалісток як: Яджі Жанг (Yajie Zhang), Жу Хулінг (Zhu Huiling), Гуан Мукун (Guan Mucun) тощо.

Контральто («contralto», що означає «проти альт») – це найнижчий жіночий голосовий тип, який відзначається такими характеристиками як: діапазон від «фа» малої октави до «фа» другої октави, багатий, густий, теплий і темний тембр, глибокий резонанс. Серед основних ролей в оперних творах

XVIII століття можна назвати як чоловічі персонажі – Готфрід з опери «Рінальдо» Г. Генделя, так і жіночі – Альсіна та Брадаманте з опери «Орландо Фуріозо» А. Вівальді, Лізінга з опери «Китайки» К. Глюка тощо. Сучасною китайською амбасадоркою голосу виступає оперна співачка Кі Лін Чанг (Qiu Lin Zhang).

Чоловічі вокальні амплуа також складають три основні категорії: тенор, баритон і бас. Утім, кожна з цих категорій містить свої підгрупи, окрім вже зазначених раніше ліричний, драматичний тощо. Так, в окрему групу можна виділити вокальне амплуа – контр-тенор – найвищий чоловічий голос, який співає в діапазоні контра-альта або меццо-сопрано і часто використовується в старовинній і бароковій музиці, особливо в операх XVIII століття. До таких ролей можна залучити усі партії кастратів. Першим професійним контр-тенором Китаю можна вважати співака Сяо Ма (Xiao Ma).

Як правило тенор є найвищим класичним із чоловічих голосів і має багато підкатегорій, таких як ліричний тенор і драматичний тенор. Тенор зазвичай виконує романтичні ролі в опері і, як правило, він є головним емоційними героєм в опері. Діапазон голосу від «до» малої октави до «ля» першої октави. До провідних партій цього голосу в оперних опусах XVIII століття можна віднести Базіліо та Дон Курціо з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, Тит Флавій з опери «Милосердя Тита» тощо. Одними з провідних китайських тенорами сьогодення є Мок (Mok), Дай Юкянг (Dai Yuqiang) і Вей Сонг (Wei Song).

Баритон – це чоловічий голос середнього діапазону, що знаходиться між тенором і басом, який є дуже популярним в опері та академічному співі завдяки своєму багатому тембру та широким можливостям виразності. Діапазон голосу зазвичай охоплює ноти від «соль» великої октави до «мі» першої октави. В залежності від репертуару та можливостей співака, цей діапазон може розширюватися в обидві сторони. До провідних ролей баритонів можна віднести Фігаро з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, яка стала

візитівкою оперних співаків з усього світу. До китайських представників баритону можна віднести Шеньянґ (Shenyang), Ляо Чанґйон (Liao Changyong) тощо.

Бас – найнижчий чоловічий голос, діапазон якого може сягати від «мі» великої октави до «мі» першої октави. Звісно існує ще й найнижчий голос бас профундо, найнижчі ноти котрого можуть охоплювати «до» великої октави і навіть нижче. Типовими ролями басів є Публій з «Милосердя Тита» В. А. Моцарта, Герольд з опери «Альцеста» К. В. Глюка тощо. Серед сучасних китайських виконавців можна назвати бас-баритона Ао Лі (Ao Li)

Отже, репертуар і підбір ролей мають великий вплив на кар'єру співака, витривалість голосу, фізичне здоров'я голосових зв'язок тощо. Ретельний і вірний вибір репертуару може визначити успішність виконавця, його професійний ріст та тривалість кар'єри. Як відомо, підбір ролей, що відповідають вокальним можливостям співака, є критично важливим. Виконання занадто складних або не підходящих для голосу партій може призвести до пошкодження голосових зв'язок, ломання голосу і професійного вигорання. Наприклад, тенор, який спеціалізується на ліричних партіях, може мати труднощі з драматичними ролями, які вимагають більшої сили і витривалості голосу.

Вибір ролей також впливає на імідж і репутацію співака. Деякі артисти спеціалізуються лише на певному типі ролей (наприклад, комічних або драматичних), що допомагає їм створити власний «бренд» у світі мистецтва. Успішне виконання кількох ключових ролей може закріпити за співаком певний типаж, що, з одного боку, може бути вигідно, а з іншого – обмежувати його репертуарні можливості. На сьогодні, у час великої конкуренції, кожен співак має бути універсальним виконавцем і не обмежувати себе одним амплуа, стилем чи епохою, утім, безумовно, вибір за кожним індивідуальним співаком та співачкою.

Так, на нашу думку, виконання різних стилів музики та ролей стимулює творчий розвиток, дозволяє експериментувати з технікою, акторською майстерністю та вокально-сценічною інтерпретацією. Це також може збільшити гнучкість і адаптивність співака, що є безцінним у сьогоденному мінливому, в плані трендів, світі музичного мистецтва.

Звісно, деякі ролі є більш комерційно успішними і популярними серед глядачів. Співак, який обирає виконувати подібні затребувані аудиторією ролі, може розраховувати на більшу відомість і навіть фінансову стабільність. Наприклад, виконання головних партій у популярних оперних постановках XVIII століття, таких як «Весілля Фігаро», «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Орфей та Еврідика» К. В. Глюка може забезпечити високий рівень визнання і, безперечно, комерційний успіх.

Правильно підібраний відповідно вокального амплуа репертуар також впливає на можливості співпраці з різними режисерами, продюсерами та оркестрами. Співак, який володіє різноманітним репертуаром і вміє виконувати складні та різнопланові ролі, може стати більш привабливим для різних творчих проектів. Обдуманий підхід до підбору ролей допомагає зберегти голос і здоров'я співака на довгі роки. Поступовий перехід до більш складних партій, що відповідають віковим змінам голосу, дозволяє зберегти високу виконавську форму і уникнути передчасного завершення кар'єри.

Важливо також зазначити, що багато сучасних китайських оперних співаків зробили успішну міжнародну кар'єру, разом з тим популярність європейської опери в Китаї останніми роками постійно зростає. Зараз у Пекіні та інших великих містах Китаю є оперні трупи, які виконують європейські опери італійською, німецькою мовами тощо виключно з трупою у складі якої лише китайські вокалісти. Це пов'язано з тим, що китайські консерваторії в Пекіні та інших китайських містах роками готують багатообіцяючих молодих китайських співаків. Потужними стає й міжнародна співпраця

та обмін культурним та освітнім досвідом. Видається за потрібне, проакцентувати роль України в цьому процесі.

Соціокультурний простір України являє собою унікальне, мультинаціональне та мультиетнічне середовище, яке дозволяє артистам, у тому числі й китайським, активно розвиватися, вдосконалювати свою виконавську майстерність і брати активну участь у мистецьких процесах в Україні.

Симптоматично, що сучасні китайські академічні співаки, все частіше виступають на провідних концертних та фестивальних майданчиках по всій Україні. Подібна затребуваність продиктована новим технічним рівнем китайських академічних вокалістів, які у своєму репертуарі мають доволі різноманітну музику від поліфонічної музики до авторських оригінальних вокальних творів.

Місце китайських академічних співаків у соціокультурному просторі України набуває все більшого значення в контексті культурного обміну та взаєморозуміння між країнами. Завдяки глибоким історичним зв'язкам, що сягають своїми коріннями далеко в минуле, Україна та Китай співпрацюють у різних сферах, включаючи освіту, культуру, науку та мистецтво.

Академічні співаки з Китаю активно беруть участь у культурних обмінах, концертах, мистецьких заходах та наукових конференціях в Україні, що сприяє розширенню культурного розмаїття країни та зближенню між народами. Симптоматично, що українські університети та культурні центри часто організовують спільні проєкти з китайськими установами, де китайські академічні співаки виступають з концертами, майстер-класами, лекціями та іншими заходами. Це створює можливості для обміну досвідом інтерпретації музики, вивчення традиційних музичних інструментів, а також взаємного вивчення культурних особливостей між країнами.

Серцем культурного діалогу країн можна вважати українсько-китайський Центр розвитку культури та освіти, який є освітньо-культурним закладом,

спрямованим на сприяння взаєморозумінню та обміну культурними цінностями між Україною та Китаєм. Заснований у 2016 році за сприяння різних міністерств України та Китаю, а також посольства Китаю в Україні, цей Центр активно працює над сприянням культурних обмінів, поглибленням знань про історію, традиції та культуру обох країн. Одним з основних завдань Центру є створення платформи для діалогу між Заходом та Сходом, яка б сприяла навчальним, культурним обмінам, форумам, конференціям та іншим спільним ініціативам. Це сприяє не лише розширенню знань та розумінню між українцями та китайцями, але й зміцненню дружніх зв'язків між двома народами. Центр активно займається реалізацією освітніх та культурних проєктів, сприяючи співпраці між університетами обох країн і встановленню партнерських стосунків з українськими діячами освіти, науки, культури та спорту. Проведення виставок китайських митців, чайних церемоній, концертів та інших культурних заходів є неодмінною складовою роботи Центру, яка сприяє популяризації китайської культури та мистецтва серед української громадськості.

Одним із потужних центрів китайсько-українського культурного обміну також є Музичний центр Конфуція при Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, який відкрито 10 червня 2019 року. Саме на базі цього музичного центру відбуваються майстер-класи, під час яких викладачі з Китаю пропонують навчання гри на китайських народних інструментах та діляться своїм багатим досвідом у музичній освіті з українськими студентами. Це надає можливість українським молодим музикантам вивчати традиційну китайську музику, вміння грати на таких інструментах, як гучно, гуцін, ерху, оволодівати тонкощами традиційного вокального мистецтва. Подібна співпраця не лише допомагає студентам розширити свої музичні горизонти, але й збагачує їхні знання про музичну спадщину Китаю та його вплив на світову музичну сцену.

Така співпраця має потенціал не лише поглибити знання студентів про музику і культуру Китаю, а й зробити значний внесок у розвиток музичної освіти та міжкультурного розуміння у обох країнах. Окрім студентсько-освітнього поля, китайські академічні співаки активно підкорюють українські музичні майданчики та фестивалі, де демонструють свою майстерність і талант, діляться культурними традиціями і творчими ідеями з українською аудиторією. Це сприяє поглибленню взаєморозуміння та підтримує дружні відносини між країнами. Фестивалі стали однією з найбільш популярних форм мистецького життя у багатьох країнах світу, включаючи Україну. На сьогоднішній день діє понад 100 фестивалів різних стилів, жанрів, інструментальних та концептуальних напрямків. Цей фестивальний бум обумовлений активним розвитком української композиторської та виконавської мистецької сцени, а також бажанням презентувати нові музичні твори перед аудиторією.

Одним з центральних фестивалів, який вже має досить серйозну історію, є щорічний фестиваль «Київ Музик Фест», створений за моделлю польського фестивалю «Варшавська осінь». Заснований фестиваль 1990 року у Києві. У перших фестивалях, окрім українців, брали участь композитори та виконавці з різних країн світу: Польщі, Канади, Австралії, Великобританії, Франції, Німеччини і Китаю тощо.

Саме у рамках цього фестивалю 2018 року відбувся концерт під красномовною назвою: «Музичний діалог: Україна – Китай». У цій події брали участь українські та китайські артисти. Серед представників китайського академічного вокального мистецтва варто виділити таких співаків як: Сун Сін та Вей Лімін. Важливою подією стало виконання творів китайських композиторів Ші Ван Чун, Лю Джі, Ту Єджун, Ху Тінтзян та Бао Юань-Кай.

Не менш потужним мистецької реалізації китайських академічних вокалістів в Україні є фестиваль «Два і дні дві ночі нової музики», започаткований 1995 року в Одесі з ініціативи одеської композиторки,

лауреатки Національної премії України імені Тараса Шевченка Кармели Цепколенко. Програму фестивалю «Два і дні дві ночі нової музики» складає сучасна музика українських та зарубіжних композиторів, переважно експериментального напрямку. Важливо, що саме у рамках цього фестивалю часто розкриваються нові виконавські межі вокалістів. Високий рейтинг фестивалю робить його привабливим для китайських академічних вокалістів, які активно поєднуються як виконавці сучасної музики.

Серед багатоманіття виконавських імен варто виділити баритона Ці Цзяньсун, сопрано Ню Цяньхуей, котрі презентують високий виконавський рівень володіння вокальною технікою. До сучасних молодих китайських оперних співаків, які активно працюють в Україні можна віднести і авторку дисертаційного дослідження у репертуарі якої ліричні ролі для сопрано.

2.3. Визначні сучасні постановки оперних творів XVIII століття в Китаї

Сучасні постановки оперних творів XVIII століття в Китаї є частиною загальної тенденції інтеграції класичного європейського оперного мистецтва та збереження традиційних китайських театральних форм. Перед тим як перейти до осмислення наявних постановок, варто визначити дві важливі, для дисертаційного дослідження поняття: «сучасний» та «музична інфраструктура».

Так, дефініція сучасного, лише на перший погляд видається зрозумілою і загальноприйнятою, утім існує безліч варіантів розуміння, трактування і сприйняття сучасного. Сучасне можна розглядати з різних перспектив – філософської, історичної, культурної, технологічної тощо. У філософському контексті сучасне часто пов'язують із певним моментом у часі, що триває прямо тут і зараз, тобто в цей момент, але водночас воно є плинним і змінним. Історично ж сучасне – це те, що відповідає духові часу, тобто актуальним тенденціям, подіям та ідеям певної епохи. У культурному аспекті сучасне – це

сукупність мистецьких, літературних, соціальних і наукових явищ, що визначають стиль епохи. Воно постійно переосмислюється, адже те, що сьогодні є авангардом, завтра може стати класикою. Технологічно сучасне відображається у найновіших досягненнях науки й техніки, які змінюють наше сприйняття світу та взаємодію з ним.

Показово, що деякі дослідники розводять поняття сучасний та новітній. Так, В. Зінченко у дисертації, яка присвячена сучасному балету зазначає, що «дефініція „сучасний” буде трактуватися як хронологічний критерій. Стосовно ж позначення критерію, який направлений на визначення інноваційної естетичної якості сучасних балетних опусів, уживатиметься слово „новітній”» [23, с. 72]. Приймаючи позицію дослідниці, можемо також акцентувати на тому, що сучасний – це показник саме хронології, і так як у більшості випадків хронологія сучасного вимірюється одним поколінням, яке триває приблизно 20-25 років, можемо взяти за хронологічні параметри сучасного у поданій дисертації як все, що відбувалося на китайських музично-театральних сценах у ХХІ столітті (наразі маємо вже чверть століття).

Друге важливе поняття це музична інфраструктура, яка включає сукупність матеріальних, організаційних та соціальних елементів, які забезпечують створення, виконання, розповсюдження та споживання музики. Вона охоплює як фізичні об'єкти (концертні та оперні зали, студії звукозапису, музичні магазини), так і інституції (фестивалі, лейбли, освітні заклади), що формують цілісну музичну екосистему. Протягом останніх років, то музичної інфраструктури можна додати і стримінгові сервіси (Spotify, Apple Music, YouTube), соціальні мережі тощо. Вони надають глобальний доступ до контенту, змінюючи традиційну музичну інфраструктуру. Показово, що їх роль збільшилася під час всесвітньої пандемії COVID-19, коли більшість вистав та концертів відбувалися переважно у віртуальному просторі.

Ю. Чекан, центральний український дослідник музичної інфраструктури зазначає, що: «паралельно зі становленням та розвитком жанру відбувається

формування притаманної йому специфічної інфраструктури. Виконувана у пристосованих приміщеннях, опера не могла набути широкого поширення – на заваді цьому стояла обмеженість аудиторії (як кількісна, так і станово-статусна). Не маючи широкого поширення у різних субкультурних стратах, жанр, що відповідав концептуальним запитам Нового часу, залишався також істотно обмеженим у кількісному відношенні. Корпус оперних текстів (до появи загальнодоступного оперного театру) був незначним, що стримувало власне жанрову еволюцію» [69, с. 83]. Отже, поява публічного оперного театру в Європі стала тією ключовою точкою відліку розвитку музичної, а в цьому контексті і оперної інфраструктури.

Важливо зазначити, що так як оперне мистецтво у його європейському сприйнятті і розумінні з'явилося дещо пізніше, то і розвиток оперної інфраструктури, вочевидь також отримав більш пізні формування і в цілому орієнтувався на європейські традиції будування оперних театрів.

Дослідник Сильвіа Джордано (S. Giordano) зазначає, що «добре відомо, що західні вистави мають сильну привабливість в Азії, що підтверджується високим відсотком китайських і японських оперних співаків, а також зростаючою кількістю оперних театрів, нещодавно збудованих у великих містах Китаю, зокрема Національним центром виконавських мистецтв у Пекіні. Наразі оцінюється, що в Китаї налічується близько 50 театрів» [109, с. 4]. Дійсно, нові, архітектурно красиві та модерні оперні театри є ознакою сучасного розвитку китайського мистецтва та архітектури.

Важливу роль у популяризації оперного мистецтва і зокрема оперних творів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя відіграють музичні фестивалі, серед розмаїття яких, для дисертаційного дослідження важливими стали такі як Пекінський музичний фестиваль (Beijing Music Festival) та Шанхайський бароковий фестиваль (Shanghai Baroque Festival).

Beijing Music Festival – Пекінський музичний фестиваль – 北京国际音乐节

节 – це важлива культурна подія країни. Фестиваль проходить щорічно у жовтні у китайській столиці. Він був заснований у 1998 році і з того часу став одним з найбільших та найпрестижніших фестивалів класичної та сучасної академічної музики в світі. Фестиваль охоплює безліч музичних жанрів, серед яких класична музика, опера, джаз, камерна музика, а також новітні напрямки.

Однією з особливостей цього фестивалю стало поєднання західної та китайської музичної традицій. Не менш показовою є також підтримка молодих композиторів та виконавців-вокалістів та інструменталістів. Багато відомих музикантів і оркестрів з усього світу виступають на сценах Пекіна, представляючи як класичні шедеври, так і сучасні твори. Кожен рік на фестивалі також можна побачити прем'єри нових музичних творів.

Фестиваль активно підтримує освітні ініціативи: проводяться майстер-класи, лекції, а також безкоштовні концерти для дітей та студентів. Всі ці заходи сприяють розвитку музичної культури та зміцненню культурних зв'язків між різними народами світу. Пекінський музичний фестиваль – це не тільки концертний майданчик, але й важлива платформа для культурного обміну.

Дослідник Лі Цян у статті «Особливості взаємовпливу італійської та китайської музичної театральної традиції в історичному розвитку» [31] слушно зазначає, що: «сьогоднішня оперна творчість в Китаї продовжує закладену в середині XX століття тенденцію до поєднання театральних традицій. Сучасна китайська опера західного типу (ян-бан-ши) рясніє традиційними театральними елементами: яскравий грим, незвичайний одяг, елементи циркової акробатики та національних бойових мистецтв. Ця видовищність вплинула й на постановки світової оперної класики, які також вирізняються яскравим інтер'єром, декором, костюмами, гримом, тобто візуальна складова, яка традиційно компенсувала змістовну, для китайського

глядача залишається дуже важливою і часто є критерієм якості театральної вистави загалом» [31, с. 71]. Свідченням цього може бути саме Пекінський музичний фестиваль. У рамках фестивалю відбулися важливі, з точки зору поданого дисертаційного дослідження події – презентації оперних творів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя.

Так, у жовтні 2016 року на фестивалі була презентована опера В. А. Моцарта «Дон Жуан» постановки англійської оперної компанії «Silent Opera». Сама постановка являла собою деконструйовану, переосмислену версію оригіналу В. А. Моцарта. За допомогою синтезу звуку, живої маніпуляції та електронного семплювання музика композитора немов-би переноситься до цифрової епохи. Лише двоє головних героїв Дон Жуан – у виконанні Івана Лудлоу (Ivan Ludlow) та Лепорелло – у виконанні Тіма Дікінсона (Tim Dickinson) з'являються наживо, решта учасників презентовані віртуально – на екрані у вигляді відео та попередньо записаних кадрах з їх виконанням.

Ця режисерська експериментальна версія Дейзі Еванс (Daisy Evans) загалом отримала позитивні відгуки переважно за те, що виконавці досягли головної для них мети – перенести класичну оперу в нинішній час, при цьому зберігаючи основну інтонаційну та композиційну драматургію опери В. А. Моцарта, у той самий час вносячи новітні інтерпретаційні елементи. Публіка у своїх відгуках (зокрема і постах в соціальних мережах) відзначала, що вистава викликає сильні емоції та змушує переосмислити традиційний формат опери.

Справжньою подією фестивалю 2019 року стало концертне виконання опери «Ксеркс» Георга Фрідріха Генделя, адже це була перша в історії сучасного китайського перформативного мистецтва інтерпретація опери Г. Ф. Генделя «Ксеркс». Цей вражаючий концертний виступ був представлений ансамблем старовинних інструментів Opera Fuoco під керівництвом його засновника та диригента Девіда Стерна (David Stern).

Головні ролі виконували: Ксеркс – французька мецо Адель Шарве (Adèle Charvet), Арзамен – Уільям Шелтон (William Shelton), Амастре – Анна-Ліз Полхлопек (Anne-Lise Polchlopek), Ромільда – Даніела ель Зайн (Dania El Zein), Аталанта – Рафаела Лінтл (Raffaella Lintl), Аріодата – Адрієн Фурнайзон (Adrien Fournaison), Ельвіро – Олівер Гурди (Olivier Gourdy).

Варто наголосити, що оперна компанія Opera Fuoco, спеціалізується в цілому на виконанні оперного репертуару барокового та ранньо-класичного періоду використовуючи історично-поінформоване виконавство, автентичні музичні інструменти тієї епохи, методику та стиль вокального та інструментального виконання тощо. Саме тому це виняткове виконання опери Г. Ф. Генделя стало важливою для китайського оперного мистецтва подією.

Спеціалізованим на бароковій музиці фестивалем у Китаї є *Shanghai Baroque Festival* – Шанхайський бароковий фестиваль – 上海巴洛克艺术节. Шанхайський бароковий фестиваль є значущою культурною подією, що відбувається щороку в Шанхаї, Китаї. Фестиваль був заснований з метою популяризації барокової музики та надання китайським слухачам доступу до багатого музичного спадку Європи. Ця подія стала напрочуд вагомою частиною музичного та культурного життя міста та країни в цілому, сприяючи культурному обміну між Китаєм та рештою світу.

На фестивалі виконуються переважно твори Йоганна Себастьяна Баха, Георга Фрідіха Генделя та Антоніо Вівальді, а залученими виконавцями є як місцеві митці, так і музиканти міжнародного представництва, що дозволяє слухачам зануритися в сучасну інтерпретацію атмосфери барокового часу. Програма фестивалю зазвичай включає в себе концерти, майстер-класи, лекції та навіть освітні семінари. Особливу увагу приділяють історично поінформованому виконанню, що означає використання автентичних інструментів, таких як клавесин, теорба, барокова скрипка, а також відтворення технік інструментального та, що важливо, вокально-сценічного виконання,

характерних для того часу. Це дає можливість слухачам не почути музику у виконанні кращих світових колективів, а й зануритися в музику бароко в її найчистішому вигляді, наближеному до того, як вона звучала насправді кілька століть тому.

Однією з ключових цілей фестивалю є розвиток музичної освіти в Китаї. Місцеві музиканти отримують можливість навчатися від найкращих виконавців і педагогів, що дозволяє підвищити рівень виконання музики та глибше пізнати її історичні аспекти. Важливим аспектом є також популяризація історично поінформованого виконання, яке є відносно новим напрямком в Китаї, але вже знаходить визнання серед професіоналів та слухачів. Участь у фестивалі беруть численні ансамблі, оркестри та солісти, багато з яких мають міжнародне визнання. Завдяки цьому фестиваль став важливим культурним заходом не тільки для Шанхаю, але й для всього Азійського соціокультурного простору.

Саме у рамках цього фестивалю були виконані опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар у Єгипті» та «Альчіна». Так, 19 грудня 2014 року широкій публіці було представлено оперу «Юлій Цезар у Єгипті» під орудою Девіда Стерна (David Stern). Головні ролі виконували: Юлій Цезар – Вівіко Жено (Vivica Genaux), Клеопатра – Дафна Тушес (Daphne Touchais), Толмео – Карло Вістолі (Carlo Vistoli), Корнелія – Наамна Голдман (Na'ama Goldman), Помпей – Лія Дезандре (Léa Desandre), Ацилла – Александр Артеменко (Alexandre Artemenko), Купіо – Бенуа Рамо (Benoît Rameau), Нірено – Софія Штерн (Sophia Stern).

Юлій Цезар у виконанні Вівіко Жено став символом величчя та мужності, його голос звучав з рішучістю і силою, що відповідало історичній значущості цього персонажа. Клеопатра в образі Дафни Тушес була одночасно ніжною і владною, чудово передаючи драму та трагедію єгипетської цариці, яка балансувала між любов'ю і політичними інтригами. Інші персонажі опери Г. Ф. Генделя, такі як Толмео, Корнелія та Помпей, теж мали можливість

розкрити свою глибину завдяки чудовим голосам та професійному підходу до інтерпретації означених партій, які надавали кожному образу індивідуальності та особливості.

Особливо варто зазначити виконання арії Ацилли, яку на сцені зобразив француз Александр Артеменко. Його голос і акторська гра допомогли створити образ персонажу, носія справжнього драматичного конфлікту, який є не лише ворогом, але й представником глибоких внутрішніх переживань. Не менше враження залишила і роль Куріо в інтерпретації Бенуа Рамо, який зумів передати своєрідну легкість і водночас серйозність своєї ролі.

Наступного фестивального року, 18 грудня 2015, на фестивалі була презентована ще одна опера Георга Генделя «Альчіна» під орудою незмінного Девіда Штерна. Головні ролі виконали: Альчіна – Рафаела Міланесі (Raffaella Milanesi), Моргана – Дафна Тушес (Daphne Touchais), Оберто – Наталі Перез (Natalie Pérez), Руджієро – Лія Дезандре (Léa Desandre), Брадамант – Ангеліке Нольдус (Angélique Noldus), Оронт – Сахі Ратія (Sahy Ratia), Мелісо – Александр Артеменко. Як і в попередні роки, сцена фестивалю була оформлена таким чином, щоб максимально підкреслити атмосферу барокової епохи, використовуючи вишукані костюми, декорації і світло. У підсумку, постановка «Альчіни» стала ще одним підтвердженням майстерності Девіда Штерна та його вміння переносити класичні барокові твори на сучасну сцену, роблячи їх доступними і зрозумілими для нових поколінь слухачів. Вона також підкреслила важливість Шанхайського барокового фестивалю як платформи для культурного обміну та підтримки класичного музичного спадку.

Оперні театри Китаю – стали знаковим явищем у світі. Починаючи своє існування відносно недавно, порівнюючи з Європейським контекстом, музична інфраструктура китайських оперних театрів вражає масштабністю та прогресивністю. Враховуючи поставлені завдання дисертаційного дослідження, видається за потрібне, у рамках поданої роботи зупинитися лише на постановках у таких театрах як: Shanghai Grand Opera House та China

National Centre for the Performing Arts, зважаючи на їх прогресивність та передове положення у соціокультурній парадигмі китайського музично-театрального мистецтва.

Shanghai Grand Opera House – Шанхайський Великий оперний театр – 上海歌剧院 – одна з найвідоміших та найсучасніших культурних споруд Китаю (Додаток А, 1.), розташована в самому центрі Шанхаю. Театр відкрився у 1998 році й одразу став символом сучасної архітектури та мистецтва в місті. Його проєкт розробила відома компанія ARTE Charpentier, заснована французьким архітектором Жаном-Марі Шарпантьє. Вони створили унікальну будівлю з виразною хвилеподібною покрівлею, яка нагадує розкриту мушлю або традиційний китайський сувій.

Архітектура вдало поєднує сучасний стиль із традиційними китайськими мотивами. Великий скляний фасад надає театру легкості та прозорості, дозволяючи природному світлу проникати в його простір. Інтер'єр театру розкішний, оздоблений мармуром, червоним деревом та золотими акцентами, що створює атмосферу елегантності та урочистості.

За роки існування театр приймав безліч світових зірок та труп: тут виступали представники Паризької опери, Королівського балету Великої Британії, Берлінської філармонії, Національного балету Китаю та багато інших. Крім класичних опер і балетів, театр також презентує постановки сучасних оперних вистав, мюзиклів, інструментальних та вокально-інструментальних концертів, а також стає майданчиком для проведення різних мистецьких фестивалів.

Однією з ключових особливостей театру є його потужна інтеграція у культурне життя міста. Він слугує не лише місцем для вистав, а й освітнім центром, де регулярно проводяться лекції, майстер-класи, екскурсії та творчі зустрічі. Театр є важливим культурним символом Шанхаю, що поєднує традицію та сучасність. Він не лише демонструє світові високу якість

китайського мистецтва, а й слугує платформою для міжнародного культурного обміну, приваблюючи шанувальників театру з усього світу.

Саме в цьому театрі відбулися показові і значущі для сучасного китайського оперно-вокального мистецтва постановки опусів Вольфганга Амадея Моцарта: «Чарівна Флейта» (2018), «Весілля Фігаро» (2024) та «Дон Жуан» (2024).

Так, 25 та 26 серпня 2018 року відбулася постановка опери «Чарівна флейта», де більшість виконавського складу були представниками інших країн. Показово, що це була не просто класична постановка, а адаптація опери в рамках унікального проекту, який отримав назву «Міська версія». Цю постановку здійснив швейцарський оперний режисер Жорж Дельнон (Georges Delnon), відомий своєю здатністю поєднувати класичні елементи з новаторським підходом. Виставу диригував канадський диригент Натан Брок (Nathan Brock), досвід виконання опер В. А. Моцарта допоміг глибоко розкрити музичну драматургію задуму композитора, зберігаючи її класичну велич, одночасно підкреслюючи сучасний контекст.

Опера «Чарівна флейта» в цій виконавській інтерпретації стала свого роду містичним поєднанням класичних елементів і сучасного урбаністичного простору. Сцена була оформлена в стилі міського середовища, що створювало ефект магії серед сучасних архітектурних форм. Технології мультимедіа, проєкції та інтерактивні елементи додавали виставі динамічності і дозволяли глядачам зануритись у магічний світ опери через призму сучасного міського життя.

У ролі Таміно виступив тенор Саша Емануель Крамер (Sascha Emanuel Kramer), який втілював героя з усіма його якостями відваги та щирості. Папагено, один із центральних персонажів, виконував Захарія Н. Каріті (Zachariah N. Kariithi), надаючи своєму персонажу комічного, але водночас глибокого характеру. У ролі Паміни, героїні, яка проходить через випробування, була

корейська сопрано Нареа Сон (Narea Son). Її виконання передало емоційну глибину цього персонажа, котра шукає шлях до своєї душевної свободи.

Королева ночі, одна з найскладніших і найвідоміших ролей в оперному репертуарі будь-якого колоратурного сопрано, була виконана Ренатою Шпінглер (Renate Spingler). Її голос наповнив сцену магичною та драматичною атмосферою, додаючи в цю адаптацію особливу напругу. Роль оратора виконав китайський бас Ю Ян (Yu Yang), який вдало доповнив виставу своїм голосом, що допомагав у передачі психологічної напруги і таємничості.

Ця інтерпретація «Чарівної флейти» була важливою подією не тільки для Шанхаю, а й для світової оперної сцени, оскільки вона демонструвала, як класична опера може бути адаптована до сучасного контексту без втрати свого оригінального задуму. Постановка, виконана з великим мистецьким підходом, зберегла всі домінантні елементи опери В. А. Моцарта – від характерного інтонування до загальної драматургії – та в той самий час привнесла нові сучасні відтінки, у більшості за рахунок сценографії, що зробило її ще більш доступною для сучасної аудиторії.

14 вересня 2024 року була поставлена опера «Весілля Фігаро» (Додаток А. 2.). Цікавим є постановочний склад з акцентом на сучасних китайських митцях: режисер – Ма Да (Ma Da), диригент – Сюй Чжун (Xǔ Zhōng), який є одним з найвідоміших диригентів і піаністів Китаю і головним диригентом Шанхайської Опери.

Партії головних героїв виконували не тільки китайські сучасні оперні співаки, а їх іноземні колеги, що зробило постановку мультиетнічною. Фігаро – італійський бас Давид Джангрегоріо (Davide Giangregorio), Сюзанна – севільське сопрано Леонор Бонілла (Leonor Bonilla), Граф Альмавіва – китайський баритон Цяньмін Доу (Qianming Dou), Розіна, графиня Альмавіва – кубино-американська сопрано Моніка Конеса (Monica Conesa), Керубіно – китайське мецо-сопрано Цао Лін (Cao Lin), Лікар Бартоло – китайський бас Ю Ян (Yu Yang), Марчелліна, – китайське сопрано Ма Ін (Ma Ying), Дон Базиліо –

китайський тенор Ву Ботао (Wu Botao), Дон Курціо – китайський тенор Ху Цзя (Hu Jia), Антоніо – китайський бас Хуан Цзюньпен (Huang Junpeng), Барбаріна – китайське сопрано Цзі Юньхуей (Ji Yunhui).

Самі постановники неодноразово публічно висловлювалися щодо цієї постановки, зокрема режисер Ма Да наголошує, що «у порівнянні з традиційною повною сценічною постановкою, напівсценічна опера має більш легкі та прості декорації, освітлення, реквізит і костюми, що дозволяє зосередити увагу на музиці» [133].

Постановка цієї опери стала значною подією в культурному житті Шанхаю, привернувши увагу як місцевих глядачів, так і міжнародної аудиторії. Режисер Ма Да зумів створити неповторну атмосферу, поєднавши всім відому ідею класичної опери В. А. Моцарта із сучасними музичними рішеннями, які проявилися у вокально-сценічній інтерпретації партії головних героїв. Постановниками було наголошено, що саме ця інтерпретація стала свого роду відображенням західних традицій через призму китайських культурних елементів. Особливістю цієї постановки став мультиетнічний склад виконавців, який забезпечив різноманітність вокальних інтерпретацій партій.

Диригент Сюй Чжун чудово справився з управлінням оркестром, створивши гармонійне поєднання музики та театральної дії. Особливо вражаючою була робота з хором. Інтерпретація музики В. А. Моцарта диригентом, стала справжнім святом для слухачів, вражаючи не лише технічною майстерністю, а й емоційною глибиною. Вокальні партії були виконані на високому рівні, і кожен співак привніс у свою роль унікальний національний колорит, що зробило кожен образ живим і переконливим. Фігаро, виконаний Давидом Джангрегоріо, вразив глядачів своєю енергійністю та сценічною присутністю. Леонор Бонілла у ролі Сюзанни продемонструвала блискуче володіння своїм вокальним діапазоном при цьому передавши як комічні, так і драматичні моменти її персонажа. Китайський баритон Цяньмін Доу в ролі графа Альмавіва привніс глибокий драматизм, підкреслюючи

складність характеру його персонажа, а кубино-американська сопрано Моніка Конеса у ролі графині Альмавіва надала особливу елегантність та емоційну напругу у сценах, де її персонаж переживає біль через зради чоловіка.

Найсвіжішою постановкою театром оперного опусу XVIII століття є опера «Дон Жуан» (Додаток А 3.), яка відбулася у листопаді 2024 року і йшла три дні – 15, 16 і 17 листопада. Ця постановка стала важливою культурною подією, яка привернула увагу не лише китайської, а й міжнародної аудиторії. Спільно з артистами Шанхайського оперного театру на сцені виступили талановиті співаки з Італії, Іспанії та Канади, що створило унікальне поєднання різних музичних традицій і культур. У різні дні був дещо різний інтернаціональний склад виконавців (диригент і постановники, звісно незмінні), однак видається важливим виділити серед виконавців головних ролей саме китайських сучасних виконавців.

Режисер постановник, сценограф та відеограф – Ян Цзінцзе (Yang Jingze), диригент – Сюй Чжун (Xǔ Zhōng). Головні герої: Дон Жуан – баритон Жан Ян (Zhang Yang), Командор – бас Рубен Аморетті (Rubén Amoretti), Донна Анна – сопрано Сюй Сяоїн (Xu Xiaoying), Дон Оттавіо – тенор Цай Ченю (Cai Chengyu), Донна Ельвіра – сопрано Ван Бейлінг (Wang Bailing), Лепорелло – бас Ю Ян (Yu Yang), Церліна – сопрано Сюн Юйфей (Xiong Yufei), Мазетто – бас Хуан Цзюньпен (Huang Junpeng).

Цікавими стали мультимедійні рішення. Ян Цзінцзе, режисер і мультимедійний дизайнер, черпав натхнення для оформлення сцени опери в дизайні саду в Севільї та Дзеркальній залі Версальського палацу. «Класична рама для дзеркала уособлює славу та традиції минулого», – каже Ян. «На сцені ми складаємо, скидаємо та обертаємо дві рами дзеркал у ретро-стилі, щоб додати життєвої сили та креативності всьому виступу» [134]. Завдяки їхньому рухливому розташуванню, вони змінювали форму сцени, розкриваючи нові простори і створюючи вражаючі візуальні ефекти. Сцена була здатна змінювати свою конфігурацію, завдяки чому вистава здобула нову динаміку, а глядачі

могли насолоджуватися різноманітними видовищними елементами, що підкреслювали емоційну напругу вистави. Костюми для вистави розробила Марія Карла Рікотті (Maria Carla Ricotti), відома італійська дизайнерка. Її роботи відзначаються витонченістю і класичним підходом, що чудово гармоніювало з духом опери В. Моцарта. Вона поєднала елементи історичних костюмів із сучасними дизайнерськими рішеннями, що додавало ще більше шарму і величі цій постановці.

У цій постановці разом із китайськими артистами виступили й міжнародні співаки світового рівня. Роль Дон Жуана виконав зокрема Жан Ян, який вразив глядачів своєю майстерністю та харизмою. Його інтерпретація головного героя, відомого завойовника сердець, була одночасно ніжною, а це зрідка інтерпретується співаками, тим самим це підкреслювало складність його характеру. Роль Лепорелло виконав Ю Ян, який прекрасно передав комічний і водночас трагічний аспект слуги Дон Жуана.

Жіночі ролі, що є центральними у цій опері, виконали Сюй Сяоїн у ролі Донни Анни та роль Донни Ельвіри виконала Ван Бейлінг. Обидві співачки чудово передали драматизм своїх персонажів, додаючи виставі ще більше глибини. Вистава поєднувала класичні елементи опери В. А. Моцарта з сучасними вокальними та сценічними інтерпретаціями, створюючи незабутнє враження у глядачів. Шанхайський оперний театр продемонстрував високий рівень майстерності в кожній деталі, від музики до сценографії, роблячи «Дон Жуана» ще більш актуальним для сучасного глядача.

Важливо відмітити активну зміну виконавської політики Шанхайської опери, що стало переломним моментом в розвитку китайської культурної та музичної сцени. За останні кілька десятиліть Китай переживав значні соціально-економічні зміни, і одна з найбільш помітних змін стосується сфери мистецтва, зокрема опери. Цей процес включає не тільки зміни у виконавському складі, але й у самому підході до створення оперних постановок.

Традиційно Шанхайська опера, як і багато інших китайських оперних театри, мала довгу історію виконання як класичних китайських опер, так і західних оперних шедеврів. Проте, в останні десятиліття спостерігається значна зміна, що виявляється в суттєвому зростанні кількості китайських артистів у виробництві та виконанні музичних творів, а також зміни у підходах до співпраці з іноземними колегами, які вже стали запрошеними гостями, а не головними зірками постановок.

Початково на сцені Шанхайської опери, як і в інших театрах Китаю, переважали іноземні виконавці, а основна частина постановок була створена саме під впливом європейської оперної традиції. Відтак китайська опера мала певну залежність від європейських музикантів, диригентів та режисерів. Однак з часом, із зростанням професійної освіти в Китаї, а також інтегруванню сучасних китайських митців (через освітню та виконавську сфери) у світовий соціокультурний контекст, почала формуватися нова генерація китайських артистів, які наразі не лише займають ключові позиції в оперному житті Китаю, а й стають провідними артистами-солістами та виконавцями на світовій оперній сцені.

Зміни, що відбулися, включають значний ріст числа китайських співаків, диригентів і режисерів, які займаються постановками як класичних, так і сучасних опер. Ці професіонали мають високий рівень освіти, отриманого як в Китаї, так і за кордоном, а також практичний досвід, що дозволяє їм вдало поєднувати традиційні китайські та західні музичні елементи. Сьогодні Китай вже може похвалитися великими досягненнями в оперному мистецтві, а китайські артисти стали широко визнаними на міжнародній арені.

Попри те, що основний виконавський склад Шанхайської опери тепер складають китайські артисти, тісна співпраця з іноземними колегами залишається важливим аспектом. Це співробітництво охоплює не тільки виконання західної класики, а й обмін досвідом у сфері постановок, сценічного мистецтва та музичної інтерпретації.

Китайські артисти активно працюють з міжнародними диригентами, режисерами, художниками та іншими співаками, що дозволяє імплементувати унікальний підхід до постановки і використання новітніх технологій та сценографії. Завдяки таким міжнародним партнерствам, Шанхайська опера має можливість долучатися до світових тенденцій у музиці та театральному мистецтві, отримуючи доступ до нових ідей та підходів.

Так, проведення гастролей за участю іноземних артистів або обміну виставами з іншими країнами дозволяє збагачувати репертуар театру і приносити нові перспективи до виконання. Шанхайська опера активно залучає світових знаменитостей для виконання головних партій, а також для участі у власних постановках, що викликає значний інтерес як у китайського, так і західного глядача.

Ще одним важливим етапом є адаптація західних оперних творів до китайських культурних реалій. Хоча класична європейська опера з її масштабними постановками та культурним контекстом має великий вплив на китайський театр, постановники та режисери намагаються знайти унікальний спосіб поєднання європейської музичної традиції з китайською сценографією, модою та театральною мовою.

Китайські постановники прагнуть не лише передати музику та лібрето західних композиторів, але й внести в них китайський культурний контекст. Це може проявлятися на рівні сценічних костюмів, хореографії та навіть у стилі акторського та вокального виконання. Зокрема, китайські артисти можуть додавати певні елементи традиційного китайського театру, такі як специфічні рухи, акценти на динамічні зміни або використання китайських інструментів, що робить інтерпретацію класичних західних опер особливою.

Одним із найбільших досягнень цієї зміни виконавської політики є зростання культурного обміну між Китаєм та іншими країнами, який дає можливість Шанхайській опері розширити свою аудиторію за межами Китаю. Запрошення іноземних виконавців, а також участь китайських артистів

у міжнародних оперних фестивалях підвищують репутацію Шанхайської опери як однієї з провідних культурних установ у світі.

Водночас китайська оперна сцена здобуває значну популярність у західних країнах. Китай стає не лише місцем для виконання класичних європейських опер, але й осередком для створення нових, інноваційних постановок, які привертають увагу світової аудиторії.

Зміна виконавської політики Шанхайської опери є яскравим прикладом культурної еволюції, в якій китайська музика та театр змішуються з європейськими традиціями, створюючи нову, унікальну театральну культуру. Роль китайських артистів у розвитку оперного мистецтва в країні стає все більш значущою, а їх співпраця з міжнародними колегами дозволяє обмінюватися досвідом і втілювати нові ідеї.

Такий підхід не тільки розширює репертуар і об'єднує різні музичні стилі, а й допомагає Шанхайській опері зміцнити своє місце на світовій культурній мапі. Цей процес розвитку показує, що Китай здатний зберігати і розвивати власні культурні традиції, одночасно взаємодіючи з глобальними культурними процесами.

Наступним важливим центром пропагування Європейського оперного мистецтва XVIII століття є *China National Centre for the Performing Arts* – Національний центр виконавських мистецтв Китаю – 中国国家大剧院 – також відомий як «Велике яйце», є визначною культурною пам'яткою в Пекіні, Китай. Це вражаюча архітектурна споруда (Додаток А, 4), спроектована французьким архітектором Полем Андре (Paul Andreu), і офіційно відкрита в 2007 році.

Національний центр виконавських мистецтв Китаю є однією з найважливіших мистецьких установ Китаю та всього світу. Він відіграє ключову роль у популяризації класичної музики, опери, балету та театру як китайських, так і європейських та світових творів.

Вже сама будівля відображає поєднання традицій та інновацій, що символізує динамічний розвиток Китаю та його культурну відкритість. Вона стала візитівкою Пекіна. Саме футуристичний дизайн Поля Андре втілює сучасні технології та гармонію з навколишнім середовищем. Завдяки штучному озеру та скляному куполу будівля створює ефектний візуальний образ, що приваблює туристів та фотографів з усього світу.

Центр приймає найкращі світові колективи та виконавців, зокрема оркестри, оперні трупи та балетні ансамблі. Він також є місцем для фестивалів, різноманітних прем'єрних показів та спільних проєктів між Китаєм і культурними установами інших країн. Окрім вистав, центр пропонує освітні програми, майстер-класи та лекції, що сприяє розвитку мистецької культури серед широкої аудиторії, зокрема молоді та студентів.

Одним з перших постановочних звернень центру до творчості В. А. Моцарта є постановка його опери «Чарівна Флейта» у листопаді 2009 року. Опера прозвучала під орудою фінського диригента – Ярі Хамалайнена (Jari Härmäläinen), режисер-постановник вистави – відомий шотландський оперний режисер Пол Керран (Paul Curran). Головні ролі виконував інтернаціональний склад виконавців: Таміно – американський тенор Брюс Следж (Bruce Sledge) та італійсько-американський тенор Ерік Маджоре (Eric Margiore), Папагено – австрійський баритон Пол Армін Едельманн (Paul Armin Edelmann) та американець Браян Монтгомері (Brian Montgomery), Паміна – китайська співачка Хуан Їн (Huang Ying) та американка Інна Дукач (Inna Dukach), Цариця Ночі – Єкатеріна Льохіна (Ekaterina Lekhina).

Ця постановка стала знаковою подією для оперного життя та підтвердила прагнення центру до високих мистецьких стандартів і міжнародної співпраці. Опера «Чарівна флейта» Вольфганга Амадея Моцарта прозвучала в оригінальній німецькій версії, зберігаючи автентичність композиторського задуму.

Завдяки міжнародному складу виконавців постановка отримала широку увагу не лише в місцевих музичних колах, а й на міжнародному рівні. Високий рівень вокальної майстерності солістів, злагодженість оркестру під керівництвом Ярі Хамалайнена та оригінальне режисерське трактування Пола Керрана зробили цю інтерпретацію «Чарівної флейти» яскравою подією в оперному житті того часу. Успіх вистави заклав основу для подальших постановок опер Моцарта в центрі.

Так, вже у листопаді 2014 року центр презентував постановку опери «Весілля Фігаро» під орудою італійського диригента китайського походження Лу Цзя (Lü Jia) та режисера Хосе Луїс Кастро (José Luis Castro). Роль Фігаро виконав відомий китайський баритон Шен Ян (Shen Yang). Аналізуючи цю постановку, дослідник Лі Мін зазначає, що «"китайська" інтерпретація „Весілля Фігаро” вирізняється від європейських та американських постановок більшою стриманістю у вираженні почуттів та хвилювань героїв. Прикладом цього може стати, зокрема, порівняння виконавських версій першого дуету Фігаро та Сюзанни – більш серйозної у китайських артистів (Шен Ян – Хуан Їн) <...> Ці відмінності значною мірою зумовлені більш стриманим вираженням емоцій, притаманним китайському менталітету» [29, с. 195].

Ця вистава стала відправною точкою для подальших інтерпретацій цієї опери в Центрі, адже після успішної прем'єри 2014 року ця опера зайняла особливе місце в репертуарі театру. Зокрема її повторили у травні 2015 року у тій самій режисерській версії. Головні ролі виконували лише китайські співаки: Фігаро – співак Ао Лі (Ao Li), Сюзанна – Лі Цзіцзін (Li Jijing), Граф – Ляо Чаньюн (Changyong Liao), Графиня – Юй Гуаньцзюнь (Guanqun Yu), Керубіно – Сюй Лей (Xu Lei). Ще одна постановка цієї ж диригентської та режисерської інтерпретації опери відбулася у серпні 2016 року з міжнародним складом виконавців. Така зацікавленість цією постановкою та її неодноразове повернення на сцену, щоразу з новими виконавцями

як виключно китайськими, так і зарубіжними свідчить про успіх опери серед глядачів.

У липні 2023 року Національний центр виконавських мистецтв Китаю представив нову постановку опери «Весілля Фігаро» (Додаток А, 5.). Диригент – італієць Рікардо Мінасо (Riccardo Minaso), режисер-постановник – німець Девід Бьош (David Bösch). Головні ролі виконали: Девід Лучано (Davide Luciano), Їн Фан (Ying Fang) та Рікардо Фассі (Riccardo Fassi).

У новій постановці опери «Весілля Фігаро», представленій Національним центром виконавських мистецтв Китаю, вдало поєдналися традиційні елементи класичної опери з інноваційними підходами сучасного музичного театру. Режисер Девід Бьош привніс в сценографію мінімалістичний стиль, що підкреслював психологічну глибину персонажів, а також використання сучасних технічних ефектів, які додавали операм нові виміри, відображаючи складні емоційні стани героїв.

Диригент Рікардо Мінасо вразив публіку своєю майстерністю в управлінні оркестром, вдало передаючи тонкощі музики В. А. Моцарта, акцентуючи на витонченості та динаміці, що забезпечувало яскраве звучання кожного моменту опери. Вокальні партії виконували солісти, відомі своєю технікою і емоційною відданістю ролям. Постановка «Весілля Фігаро» в Китаї не тільки привернула увагу завдяки високому рівню виконавства та постановки, але й стала чудовим прикладом культурного обміну, оскільки опера, яка належить до європейської класики, була успішно адаптована для китайської аудиторії, де вона отримала визнання за своєю універсальністю та актуальністю тем.

Таким чином, Китай активно розвиває дві паралельні лінії оперного мистецтва XVIII століття – європейську класику та барокову музику. Постановки цих опер поєднують збереження культурної спадщини із сучасними сценічними та технологічними підходами, що робить їх доступними та привабливими для сучасної аудиторії.

Видається необхідним охарактеризувати вокальну специфіку виконань опер В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя у соціокультурному просторі Китаю та визначити з якими складнощами доводиться працювати сучасним китайським оперним вокалістам. Першої черги, найсуттєвіший виклик для китайських співаків у виконанні європейських опер XVIII століття полягає у специфіці вокальної техніки для якої були написані означені опуси. Якщо традиційний китайський музичний театр базується на яскраво вираженій носовій резонансності, використанні змішаних регістрів та особливих орнаментальних прийомів, то європейський академічний спів XVIII століття передбачає розвинену грудну опору, гнучку роботу діафрагми, багатство динаміки й вільне володіння кантиленності, яка включає у себе витончене фразування, плавне ведення тематичних елементів тощо.

Як вже було зазначено, китайська академічна вокальна школа, сформована у XX столітті під впливом італійської педагогіки, поступово виробила власну модель співу, де поєднано західноєвропейську вокальну техніку та певні національні звукові ідеали. Виконання опер В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя актуалізує потребу в особливій жанрово-стилістичній «дисципліні» – чистоті інтонування, легкості звуковедення, віртуозності колоратур тощо. Саме ці вимоги стають випробуванням для китайських вокалістів, адже вони потребують не лише технічної майстерності, а й стилістичного мислення, пов'язаного з інтелектуальним, а не лише вокально-технічним розумінням та сприйняттям культури бароко та класицизму, репрезентантами яких є означені оперні опуси.

Окрім цього, специфіка китайського вокального виконавства у сучасних постановках опер XVIII століття полягає також у історично-вірному трактуванні музичної орнаментики. Так, барокові арії да-капо вимагають імпровізаційного підходу до прикрас. Китайські співаки, виховані на театральній традиції кунцюй, де орнаментальність є основним принципом співу, демонструють надзвичайну природність у виконанні складних технічних

пасажів, котрі насичені прикрасами. Однак, варто пам'ятати, що у той самий час, у західноєвропейській традиції XVIII століття музичні прикраси мають бути не надмірними, а стильово виваженими та доцільними. Саме дотримання балансу між національною схильністю до орнаментальності та вимогами європейського стилю формує особливе звучання сучасних китайських інтерпретацій.

Окрему проблему, на якій постійно варто наголошувати становить артикуляція європейських мов, зокрема італійської та німецької. Адже для китайської фонетики характерна інакша структура складу, наголосів, інтонацій та відсутність ряду фонем, притаманних європейським мовам. Це вимагає від вокалістів додаткових зусиль у сфері дикції та вокально-мовної техніки.

Показово, що у консерваторіях Пекіна, Шанхаю тощо запроваджуються спеціальні курси з барокового співу, техніки орнаменталії, історично поінформованого виконавства. Це породжує формування нового покоління китайських вокалістів, здатних органічно поєднувати європейську техніку XVIII століття з національною традицією вокальної культури.

Отже, визначні сучасні постановки опер XVIII століття в Китаї є важливим явищем не лише театрального, а й вокального життя. Вони актуалізують складні питання адаптації європейських технік до китайської виконавської практики, вироблення балансу між національною традицією й вимогами європейської стилістики, формування нової генерації співаків, здатних працювати в умовах міжкультурного синтезу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У другому розділі дисертаційного дослідження здійснено комплексний аналіз взаємозв'язку європейського оперного мистецтва XVIII століття та китайської культури, що дозволив з'ясувати особливості міжкультурної рецепції, трансформації та сучасного відтворення цього мистецького досвіду.

У підрозділі 2.1. доведено, що звернення європейських композиторів XVIII століття до тематики Далекого Сходу, зокрема Китаю, було не лише модним явищем, але й виявом глибшого інтересу до культурної «іншості». Аналіз сюжетів та образів показав, що китайська тематика в операх цього періоду виконувала функцію символу екзотичного світу, який у європейській свідомості ставав уособленням поєднання реальності та уявних проекцій. Новизна висвітлення полягає у трактуванні цих опер як своєрідного тексту культурного діалогу, де європейська музично-театральна традиція взаємодіяла з образами далекої країни, адаптуючи їх до власних естетичних парадигм.

У підрозділі 2.2. розглянуто специфіку вокальних амплуа китайських виконавців у контексті національної традиції. Визначено, що китайська вокальна школа спирається на багатовіковий досвід оперних жанрів, де вокал виступає не лише музичним, а й драматургічним чинником. Характерні ознаки – точність інтонування, складна система регістрів, надання значення тембровій гнучкості та здатності передавати глибокий психологічний зміст через мінімалістичні засоби. У поєднанні з академічною вокальною технікою ці особливості формують новий тип амплуа китайських співаків, що в сучасних постановках опер В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя створюють унікальний синтетичний результат. Таким чином, доведено, що сучасне китайське оперне виконавство не є копіюванням європейських зразків, а становить оригінальний внесок у глобальний вокальний простір.

У підрозділі 2.3. системно розглянуто сучасні постановки опер XVIII століття у Китаї, зокрема творів В.А. Моцарта та Г.Ф. Генделя. Виявлено, що за останні десятиліття спостерігається тенденція до інтеграції західних класичних сюжетів у національний соціокультурний контекст. Це проявляється у поєднанні європейської драматургії з китайськими сценографічними рішеннями, використанні національних театральних елементів, а також у нових вокально-стильових інтерпретаціях. Наукова новизна полягає в аналізі цих постановок як унікального синтезу культурних

практик, де європейська музична мова зберігає автентичність, але водночас отримує нові семантичні виміри через китайську культурну призму.

Узагальнюючи результати розділу, можна зробити висновок, що сучасна китайська оперна практика активно засвоює репертуар оперного мистецтва XVIII століття і надає йому нового життя, поєднуючи технічну довершеність європейської академічної школи та унікальні виразові ресурси китайського вокального мистецтва.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ОПЕРНОЇ СПАДЩИНИ XVIII СТОЛІТТЯ КИТАЙСЬКИХ ВОКАЛІСТІВ

Під час осмислення особливостей вокально-сценічних інтерпретацій виконання оперних творів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя у професійній діяльності сучасних китайських вокалістів, важливо зосередитися на тому, а чим саме є вокальна та сценічна інтерпретація, на чому базується її особливість і чи має вона свої конкретні критерії. Саме тому видається необхідним з'ясувати певні термінологічні особливості означених понять.

Дефініція «інтерпретація» походить від латинського слова *interpretatio*, що, як відомо, означає «тлумачення». У музичному мистецтві інтерпретація є надзвичайно складним і багатовимірним процесом, який включає не лише аналітичне осмислення музичного, та у контексті оперного мистецтва, вербального тексту, а і його творче втілення у виконанні конкретного вокаліста. Кожен виконавець-співак, звертаючись до музичного твору, здійснює своєрідне художнє переосмислення авторського нотного тексту, надаючи йому унікального змістового та емоційного забарвлення.

Показово, що як науковий, так і творчо-виконавський підхід до музичної і вокально-сценічної інтерпретації передбачає аналіз стилю композитора, епохи у якій відбуваються сценічні дії, контексту створення оперного твору, авторського композиторського почерку, та важливих маркерів виразових засобів, якими послуговується митець. Надзвичайно важливим аспектом будь-якої інтерпретації також стає розуміння специфіки музичної риторики, характерної для певного періоду, а також виконавських вокальних традицій того часу.

Однак інтерпретація не є механічним відтворенням, хоча інколи можна зустріти і подібні приклади, – вона містить елемент суб'єктивності, індивідуального творчого переосмислення, що залежить від виконавської та

національної вокальної школи, культурного середовища та індивідуальних фізіологічних особливостей вокаліста (сюди можна віднести не лише голосові данні, а й акторські та пластичні здібності співака). Таким чином, кожне виконання, яке має інтерпретаційні імпульси, стає унікальним художнім актом, що має на меті поєднати історичну достовірність із особистим баченням твору, що виконується, митцем-вокалістом.

В основі поданого дисертаційного дослідження покладена теорія музичної інтерпретації, яка була розроблена видатним українським музикознавцем, багаторічним професором Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського – Віктором Москаленко. Науковець, у своєму посібнику з музичної інтерпретації дає таке визначення: «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» [45].

Ця дефініція є надзвичайно влучною, адже підкреслює не лише творчу сторону інтерпретаційного процесу (на якому часто починається і завершується власне вокальна інтерпретація), а підкреслює інтелектуальну складову, яка безперечно є наріжним каменем вдалої вокально-сценічної інтерпретації. Другим важливим моментом визначення В. Москаленка стає акцент на розкритті потенціалу музичного твору, головні зерна якого містяться у його виразово-сміслових можливостях, які неначе палімпсест, має приховані шари інтонаційного та сенсового значення. Саме завданням професійного виконавця стає творчо-інтелектуальне «розшифрування» цих кодів, що, своєї черги створює щоразу індивідуальну та унікальну авторську вокально-сценічну інтерпретацію оперного твору.

Поняття вокальної інтерпретації є наріжним для розуміння особистісного внеску виконавця до створення оперного образу. Дослідник Мяо Чжан зазначає, що «музична концептуалізація в процесі виконавської інтерпретації оперного образу – використання музичної сторони оперної мови для розуміння

сценічного слова та дії, що поглиблює їх семантичні функції та спрямовує їх до особистісно-психологічної глибини» [47, с. 232].

У цьому визначенні науковця важливим стає акцент на психологічній складовій виконання оперного твору. Саме подібне до акторського занурення в роль оперного героя є достатньо новим прийомом вокально-сценічної інтерпретації. На жаль, часто, навіть на сценах провідних театрів можна спостерігати лише професійно-технічне виконання ролей співаками, без будь-якого розуміння характеру оперного персонажу. Утім, протягом останніх років, можна простежити позитивну динаміку повного осмислення герою, партію якого виконує вокаліст. Так, вже у процесі розучування партії, не має повного зосередження лише на професійному виконанні нотного та вербального тексту, яке є безпосередньою складовою фахової інтерпретації і навіть не мусить обговорюватися, а домінантним стає розуміння психологічного портрету оперного герою, його типу особистості тощо.

Будь-який інтерпретатор оперних творів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя має взаємодіяти не лише з нотним текстом, стилем, музичною фактурою тощо, а й вже встановленими традиціями виконання цих опусів, естетикою певного виконавського, а вже у XXI столітті і режисерського стилю, разом з тим, проявляючи індивідуальне творче прочитання того чи іншого оперного персонажу.

Музична мова опери, будучи носієм емоційної експресії, слугує засобом розкриття сценічного образу та його внутрішньої динаміки. Насамперед, це проявляється через темброву палітру (звернення композитора не просто до конкретного типу вокального голосу, а й до особливого тембрального забарвлення голосового типу), артикуляцію, динаміку, агогіку тощо. Саме вони стають інструментами виразності у композиторському трактуванні оперного героя, що, своєї черги, дозволяє вокалістам краще зрозуміти потенціал партії і естетично-інтонаційні нюанси її втілення.

У третьому розділі дисертаційної роботи, важливим видається осмислення інтерпретаційного процесу. На прикладі втілення сучасними китайськими оперними вокалістками та вокалістами провідних оперних образів з таких оперних опусів як: «Чарівна флейта», «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан» Вольфганга Амадея Моцарта та «Ксеркс», «Юлій Цезар у Єгипті» та «Альчіна» Георга Фрідріха Генделя спробуємо прослідкувати яким чином відбувається творчий процес вокально-сценічного «тлумачення» і що саме привносять до розвитку оперно-вокального мистецтва сьогодення сучасні китайські оперні співаки.

3.1. Втілення жіночих образів опер XVIII століття китайськими виконавицями

У сучасному оперному мистецтві китайські оперні співачки відіграють все помітнішу роль у втіленні жіночих образів класичних європейських опер XVIII століття. Завдяки високопрофесійній вокальній майстерності, технічній досконалості та глибокому зануренні у інтерпретаційний процес виконання своїх персонажів, саме китайські вокалістки стали важливою частиною світової оперної сцени.

Переважна кількість китайських співачок виховані як мультикультурні виконавиці, адже практично всі мають досвід освіти не лише у китайській, а й у європейській музичних традиціях. Це надає їм змогу активно інтегруватися до музично-сценічної діяльності провідних оперних театрах світу – Метрополітен-опера, Ковент-Гарден, Ла Скала та багато інших. Подібна широта музичного досвіду, який єднає два різних вокальних світи – східний і західний, фаховість та шалена орієнтованість на професійний інтерпретаційний підхід, робить китайських оперних вокалісток привабливими для відомих оперних диригентів та режисерів.

Творчий успіх подібних колаборацій по-перше, свідчить про відкритість мистецького світу до вокалісток різної національності, раси, кольору, фізичної

статури тощо, по-друге підкреслює зростаючу глобалізацію опери, як мистецького жанру, та по-третє, підтверджує, що академічне вокально-сценічне мистецтво залишається відкритим для нових інтерпретацій, як постановочних, так і виконавських, і культурного взаємозбагачення.

Якщо говорити про місце сучасних китайських оперних співачок у процесі сьогоденного вокально-сценічного інтерпретування опер В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя то можна виділити кілька важливих імен, серед яких пальму першості отримує **Ін Фан – Ying Fang – 方穎** (нар. 1987). Наразі вона є провідною солісткою Метрополітен-опера (Додаток А, 7). Показово, що саме її голос музичні критики називають «”незамінним у Метрополітен Опера у Моцарті” (The New York Times) і визначають саме таким, що “може зупинити час, чистий і насичений, відкритий і неперевершено виразний” (Financial Times)» [166].

Ін Фан, як і більшість китайських сучасних співаків міжнародного рівню отримала подвійну освіту – національну школу співачка опанувала у Китаї, та західно-європейську школу оперного співу вона – за кордоном. Так, початкову музичну освіту вокалістка здобула у відомій своїм традиційним підходом до вокального мистецтва, Шанхайській консерваторії, де навчалася під керівництвом Біан Цзінцзу (Prof. Bian Jingzu), а продовжила освіту в престижній Джульєрдській школі (Juilliard School) в Нью-Йорку (Сполучені штати Америки), де отримала ступінь магістра та диплом артистки, навчаючись у Едіт Берс (Edith Bers).

Неперевершені професійні здобутки Ін Фан дозволили їй приєднатися до програми розвитку молодих артистів імені Ліндемана (Lindemann Young Artist Development) при всесвітньо-відомому театрі Метрополітен-опера. Саме Метрополітен опера стала на довгий час основною сценою співачки. Її виступи транслювалися у рамках телевізійної програми «Great Performances at the Met» (Видатні вистави у Метрополітен опера) та проекту «Metropolitan Opera Live in

HD» (Метрополітен опера наживо у HD), що демонструється в кінотеатрах по всьому світу.

Оперні опуси XVIII століття, зокрема опуси В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя стали важливими для творчої кар'єри співачки. Ще під час навчання у Джульєрдській школі вона неодноразово виконувала такі партії в оперних постановках: партію Церліни в «Дон Жуані» В. А. Моцарта (2012), партію Сюзанни у «Весіллі Фігаро» В. А. Моцарта (2015), а також 2014 року вокалістка виконала арії Констанци з опери «Викрадення із сералю» В. А. Моцарта на концерті під керівництвом Джеймса Левайна, організованому Метрополітен-опера та Джульєрдською школою. У цей самий час Ін Фан також працює в Оперному театрі Аспену (Колорадо, США), де поряд з іншими ролями важливою для її професійної кар'єри стає виконання партії Паміни в «Чарівній флейті» В. А. Моцарта (2012). Пізніше до виконавського репертуару долучилися такі партії з опер В. А. Моцарта як роль Барбаріни з «Весілля Фігаро», Церліни з «Дон Жуана» та Ілії з «Ідоменеї» тощо.

Першим дотиком до творчості Георга Фрідріха Генделя стало виконання партії Клеопатри в опері «Юлій Цезарі у Єгипті» (2014). Наразі ж, Ін Фан виконує також партії з опери «Семела» та «Альчіна» Г. Ф. Генделя.

Показово, що саме у ролях з опер В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя якнайкраще розкрився інтерпретаційний потенціал співачки. Її унікальний тембр голосу у поєднанні з тонким відчуттям стилю та сценічною виразністю надали Ін Фан своєрідний карт бланш, що дозволив їй активно здобувати міжнародне визнання, представляючи сучасне китайське вокальне мистецтво на провідних світових сценах.

Враховуючи мету і завдання наукової роботи, видається доцільним зупинитися на виконаннях Ін Фан партії Сюзанни з опери «Весілля Фігаро», Церліни з «Дон Жуана», Паміни з «Чарівної флейти» В. А. Моцарта та Моргани з опери «Альчіна» Г. Ф. Генделя, партіях, у яких якнайкраще розкрився інтерпретаційний потенціал оперної співачки. Зрозуміло, що у обмежених

рамках дисертаційного дослідження неможливо охопити аналіз зазначених партій цілковито, а тому видається слушним зупинитися лише на центральних номерах: арія Паміни «Ach, ich fühl's»³ (О, я це відчуваю) з опери «Чарівна флейта» В. Моцарта, арія «Deh vieni, non tardar»⁴ (Прийди ж, не зволікай) Сюзанни з «Весілля Фігаро» В. Моцарта, дует Дон Жуана і Церліни «Là ci darem la mano»⁵ (Там ми поєднаємо руки) з опери «Дон Жуан» В. Моцарта, арія «Tornami a vagheggiar»⁶ (Знову мене кохай) з опери «Альчіна» Г. Генделя – які є візитівками кожної з ролей і на вокально-сценічному прочитанні яких будується інтерпретація.

Як відомо, у опері-зингшпіль на 2 дії «Чарівна флейта» («Die Zauberflöte») Вольфганга Амадея Моцарта, яка написана 1791 року присутні дві головні жіночі ролі – Цариця Ночі та Паміна – контрастні героїні, музично-інтонаційна презентація яких є доволі чіткою і показовою для творчості композитора.

Як відомо, Паміна – позитивна героїня опери, представниця добрих сил, невинності, світла тощо. Вперше героїня з'являється у сцені боротьби з Моностатосом, який силою тягне її за собою, адже він зірвав її спробу втекти від нього і від Зарастро. Вже у цій сцені проявляються домінантні риси

³ Ін Фан «Ach, ich fühl's» на сцені Нідерландської національної опери (Dutch National Opera) прем'єра відбулася у грудні 2023 року.

<https://www.youtube.com/watch?v=dPpjTwOiw-g>

⁴ Ін Фан «Deh vieni, non tardar» на сцені Нідерландської національної опери (Dutch National Opera) прем'єра відбулася 2029 року.

<https://www.youtube.com/watch?v=AQYBjm52n5s>

⁵ Ін Фан та Петер Матеї (Peter Mattei) у дуеті «Là ci darem la mano» на сцені опери Бастиль (l'Opéra Bastille) 2023 рік

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

⁶ Ін Фан «Tornami a vagheggiar» на сцені Вашингтонської національної опери Washington National Opera

<https://www.youtube.com/watch?v=ej51huMXIkM>

психологічного портрету Паміни, який як було згадано вище, є важливим для інтелектуального прочитання образу будь-якого оперного героя. Симптоматично, що до цього психологічного портрету можна віднести такі риси Паміни як: жіночність (превалювання м'якого жіночого начала), ніжність, несамовите і навіть фатальне прагнення до кохання (Паміна закохується в Таміно, лише почувши про нього від Папагено), патологічна довірливість (одразу повірила у те, що Таміно закоханий у неї) тощо.

Саме ці риси В. А. Моцарт передає вже засобами музичної виразності. Зокрема, у дуеті з Папагено, який оспівує союз чоловіка та жінки (можливо, один із небагатьох любовних дуетів у всій опері, який співають двоє людей, які не закохані одне в одного) в партії Паміни можна почути поглиблений звук, який передає зануреного в свої почуття образ, вокальні оспівування, мелодекламацію тощо.

Утім безперечно, що найголовнішим музичним номером Паміни є її арія з другої дії – «Ach, ich fühl's» («О, я це відчуваю»), яка не просто стає інтонаційною візитівкою героїні, а й є однією з найбільш емоційних і драматичних сцен в опері. Вже початкова вокальна лінія демонструє доволі складну для вокально-сценічної інтерпретації емоцію – хвилювання, про що зокрема свідчить і розділення мелодичної лінії восьмими паузами, що створює важливий візуальний ефект забраклого повітря, переривистого дихання через стресову ситуацію тощо.

Не менш знаковим для втілення психологічного стану героїні стає залучення В. А. Моцартом у якості виразового засобу – ефекту *lamento*. Дослідник Вон Чі Кунг (Wong Chi Keung) у своїй науковій роботі відзначає, що «широкий діапазон вокальної партії, зі стрибком на октаву і пізніше на сьому ступінь до Соль дієзу і підйомом до Сі бемоль, вказує на вибух інтенсивного сумного почуття і, по-друге, на її усвідомлення того, що її ситуація справді означає для неї. Її сум також підкреслюється спадом зменшеної квінти (від Соль до До дієз), а ще більше – зменшеною септимою (від Сі бемоль до До дієз)

у вокальній партії» [159, с. 175-176]. Така плачева структура музичного тексту безперечно відіграє важливу роль у контексті драматизації оперної сцени і образу Паміни в цілому.

З вокально-методичної сторони виконання партії, варто зазначити, що вокальна партія Паміни у цьому номері вимагає від співачки гарного контролю дихання та здатності передавати зміни емоцій через динаміку і нюанси фразування. Особливу увагу слід приділити фразуванню та артикуляції. Важливо створити відчуття природного дихання в кожній музичній фразі, щоб зберегти безперервність мелодійного розвитку.

Динамічні контрасти також грають важливу роль: ніжні, виконувані майже пошепки фрази чергуються з більш виразними кульмінаційними моментами. Одним із викликів для будь-якої оперної виконавиці є точне відтворення тонкої гри емоцій без надмірного драматизму та форсування, адже надмірна і демонстративна виразні або перебільшення можуть зробити виконання арії занадто театральною, штучною, неприродною, що буде суперечити закладеному у інтонаційному портреті її вродженому ліричному характеру.

Звертаючись до вокально-сценічної інтерпретації образу Паміни оперною співачкою Ін Фан, варто зауважити, що вона виконує арію із глибокою емоційною виразністю, що підкреслює внутрішній біль і розпач Паміни. Її виконання характеризується кількома важливими аспектами на яких варто зупинити нашу дослідницьку увагу. Так, співачка, під час виконання, не форсує темпові ремарки композитора і використовує у своєму виконання розмірений темп. Саме це дозволяє кожному слову і кожній ноті звучати максимально виразно і чітко, що поліпшує загальне сприйняття арії слухачем. Динаміка, котра варіюється від тихих, майже приглушених моментів до коротких, сильних акцентів, які підкреслюють моменти емоційного напруження виконана із чіткою градацією та розумінням світло-тіней кожної із представлених у нотному тексті динамічних градацій.

Побудова усіх вокальних фразувань у інтерпретації Ін Фан презентовна через деталізовану увагу до контексту. Зокрема, доволі показовим є те, що кожен важкий подих і пауза, якою це передано, в середині фрази передають відчуття нестабільності та емоційної тяжкості. Особливого враження трагізму додає глибокий тембр голосу оперної співачки, професійне володіння яким повністю стирає межі між регістрами створюючи єдину інтонаційну мелодичну лінію без різких стрибків та «крикливих» верхніх нот.

Ця музична інтерпретація Ін Фан вражає глибиною емоційного пориву, майстерністю фразування і тонкою увагою як до нотного, так і вербального тексту, що дозволяє слухачеві відчувати не лише музику, але й драму, що розгортається у душі героїні. Це підкреслено і мінімалістичною сценографією постановки на сцені Нідерландської національної опери (Dutch National Opera). Так, сцена має чітко виражену порожнечу – мінімальні елементи декору, приглушене світло, ніж в руках героїні – створюють атмосферу відчуженості та самотності. Важливо наголосити і на акторських здібностях Ін Фан, котра глибоко занурюється у сценічний образ Паміни та вміло передає його засобами міміки, жестів та постави тіла. Таким чином, Ін Фан засобами вокально-сценічної інтерпретації правдиво передає психологічний стан Паміни, закладений композитором.

Ще однією з найбільш затребуваних, у плані постановочного процесу опер В. А. Моцарта наразі можна назвати «Весілля Фігаро». Попри наявність різноманітних за характером та важливістю персонажів у творі, все ж одним з центральних жіночих образів опери по праву вважається роль Сюзанни, котра є нареченою головного героя Фігаро. Саме вона презентована В. А. Моцартом як найкмітливіший і найрозумніший жіночий персонаж в опері. Саме Сюзанна стає авторкою та ідейною натхненницею різноманітних авантур та інтриг, які і зробили оперу «Весілля Фігаро» надзвичайно комічною та розважальною, через що опус століттями тримає пальму першості у категорії глядацької прихильності.

Сюзанна як показовий персонаж буффа, є однією з найбільш добре розроблених та інтонаційно продуманих жіночих образів, створених В. А. Моцартом. Саме вона, одна з небагатьох персонажів перебуває на сцені протягом майже всієї опери, має музично-сценічну комунікацію практично з усіма іншими персонажами і є головною героїнею, діяльність якої приводить до остаточної розв'язки. Вона дотепна, має легку вдачу, весела і надзвичайно чарівна. Ці якості втілені композитором і на інтонаційному рівні. Її образ створений В. А. Моцартом засобами традиційного для такого типу героїнь оркестрового письма, з превалюванням легких грайливих фраз, музичної орнаментики, типових тембрів оркестрових інструментів (високі дерев'яні духові та струнні) тощо.

Видається необхідним зупинитися на музичній візитівці Сюзанни, а саме її арії «*Deh vieni, non tardar*» («Прийди ж, не зволікай»). Ця арія, написана в ритмі сициліани (теж бачимо підкреслення грайливості і легкості героїні, але вже на жанровому рівні), що є важливим елементом музичної характеристики Сюзанни. Мелодія арії має виразну наспівність, що знаходить своє відображення перш за все у її вокальній партії. На перший погляд, ця партія легка і проста, і не вимагає особливого вокального підходу до виконання. Складність полягає у тому, що ця арія вимагає від виконавиці великої технічної майстерності, зокрема здатності створювати плавні переходи між динамічними рівнями. Показово, що напрочуд важливою складовою тут стає сценічно-театральне втілення образу Сюзанни, що поруч із витонченою італійською оперною кантиленою музичної лінії часто стає своєрідним викликом для виконавиць цієї партії.

Готуючись до свого виконання партії Сюзанни на сцені Нідерландської національної опери (Dutch National Opera) Ін Фан в одному із своїх передпрем'єрних інтерв'ю говорить про Сюзанну таке: «Вона прикольна, розумна і мила» [86]. Така характеристика образу Сюзанни свідчить про знову

ж таки психологічний підхід до інтерпретування оперної героїні, який вже є характерним для Ін Фан.

Співачка володіє вражаючим рівнем технічної підготовки, що дозволяє їй реалізувати всі складнощі вокальної партії в арії Сюзанни. Мелодія арії вимагає від виконавиці великої точності в інтерпретації ритму сициліани, де кожна нотка повинна звучати з витонченістю та легкістю. Ін Фан чудово контролює легато, забезпечуючи плавність переходів між нотами, що підкреслює казкову атмосферу пісні. Її голос відрізняється м'якістю та природньою глибиною тембрального звучання.

Однією з основних характеристик виконання Ін Фан є її здатність передати емоційний зміст арії через голос та сценічне вираження. В арії Сюзанни центральним є почуття тривоги й очікування. Співачка майстерно відображає ці емоції, поєднуючи відчуття мрійливості та лукавства, що відображає як характер Сюзанни, так і драматичний контекст твору.

Важливо, що Ін Фан не лише співає, але й театралью «грає» своєю вокальною інтонацією, використовуючи різноманітні динамічні відтінки, щоб створити необхідну атмосферу. Співачка в повній мірі передає психологічну складність персонажа Сюзанни. В її виконанні арія стає не лише піснею про любов і очікування, але й вираженням внутрішнього стану героїні, її переживань та внутрішніх конфліктів. У моменти, коли музика піднімається до кульмінації, Ін Фан підсилює напруження в голосі, що робить це місце особливо виразним і драматичним.

Таким чином, виконання Ін Фан арії Сюзанни виявляє не лише її вокальні та технічні здібності, а й здатність глибоко проникати в образ, створюючи емоційний зв'язок. Її виконання є прикладом високого рівня інтерпретації, де кожен нюанс і емоційний відтінок досягає свого найвищого виразу, що дозволяє повністю розкрити глибину оперного образу і красу музики В. А. Моцарта.

Продовжуючи тему інтерпретації Ін Фан оперних образів з опусів В. А. Моцарта варто виділити дует Дон Жуана і Церліни «*Là ci darem la mano*» («Там ми поєднаємо руки») з опери «Дон Жуан» В. Моцарта, який співачка виконує із відомим шведським баритоном Петером Маттеї.

Як відомо, Церліна – один із найбільш колоритних персонажів опери. Вона є представницею простого народу, проте її образ не позбавлений внутрішньої глибини та драматизму. В. А. Моцарт наділяє її партію легкістю, грацією та певною кокетливістю, протиставляючи її більш шляхетним і трагічним героїням – Донні Анні та Донні Ельвірі.

Вокальна партія Церліни вимагає від співачок не лише технічної майстерності, а й виразності. Її музика відзначається мелодійністю, пластичністю та народним колоритом. Вона має декілька важливих сольних і ансамблевих сцен, у яких проявляється її характер – від кокетливої наївності до драматичних переживань.

Дует «*La ci darem la mano*» (номер 7 у опері) повністю акцентує увагу на мистецтві Дона Жуана спокушати жінок. Він знайшов «ключик» до серця Церліни. Це проявляється першої черги, у музиці та вокальних інтонаціях Церліни, яка починає повторювати фрази Дона Жуана, додаючи лише найпростіші прикраси. Утім вона швидко адаптує цей стиль до себе, створюючи витончено прикрашене каденційне розширення, яке немовби демонструють внутрішній конфлікт героїні.

Друга частина дуету, в розмірі 6/8 підтверджує згоду Церліни на залицяння Дона Жуана. Цікаво, що музика цієї частини має багато спільного з народним хором «*Giovanette che fate all'amore*» («Молоді дівчата, що граються в кохання»), де відбулася репрезентація образу Церліни. Проте, в рамках цього дуету, пасторальна природність, яка так добре підходить Церліні, для Дона Жуана – чергова маска, інтонаційна мімікрія. Це спрацьовує, і Церліна, не звертаючи увагу на небезпеку та наслідки, відповідає Дону Жуану

взаємність і йде з ним до його дому. Врешті-решт її рятує від небезпечної гри Донна Ельвіра, яка встигає попередити Церліну про можливий обман.

Виконання цього дуету вимагає як від виконавця ролі Дона Жуана, так і від виконавиці ролі Церліни високого рівня технічної вокальної майстерності, емоційної гнучкості та здатності до тонкої театральної взаємодії. Кожен з них має свою роль в розвитку сюжету, і їхня взаємодія на сцені є ключовою для розкриття психологічного напруження, що має місце в цій сцені.

Ін Фан у ролі Церліни демонструє високу емоційну виразність через технічні вокальні техніки, що допомагають підкреслити її внутрішній конфлікт. Наприклад, у сценах, де вона вагатиметься або намагається проявити невинність, Ін Фан використовує тонкі нюанси в динаміці та тембрі, що передає її вразливість. Її легкий і чистий голос часто контрастує з більш драматичним голосом Петером Матеї в ролі Дона Жуана.

Петер Матеї – майстерно передає маніпулятивність Дона Жуана через точність інтонацій і виразну артикуляцію. Його голос має здатність переходити від м'якої спокуси до більш агресивного тону, що є важливою частиною музичного розвитку цього дуету.

Важливим моментом у виконанні цього дуету є те, як артисти спільно відтворюють мить переходу від елегантного, мелодійного спілкування до більш інтенсивного, фізично емоційного моменту, що є характерним для розвитку дуету. П. Матеї в цій частині дуету вражає своєю здатністю нарощувати драму через динаміку, в той час як Ін Фан поступово додає більше «кольору» в свою мелодію, дозволяючи тембру її голосу поступово зливатись із голосом Джованні, коли вона починає поступатися йому.

Церліна у виконанні Ін Фан виразно передає свою боротьбу між бажанням та сумнівами. Вона ніби розривається між двома світами: спокусою від Дона Жуана та її вірністю до Мазетто. Ін Фан майстерно передає цей внутрішній конфлікт через варіювання в темпі та створенням особливого

акцентах на словах, зокрема таких як «*presto non son piu forte*». Це звучить так, ніби вона намагається зберегти свою незалежність, проте виявляє свою слабкість, коли йде за Доном Жуаном.

Важливою складовою виконання ролі Церліни є не лише музично-інтонаційна, а й театральна майстерність Ін Фан. Вона переконливо втілює на сцені зростаючу невпевненість та сумнів, що відповідає її вокальним нюансам, прикрасам та музичній орнаментиці.

Отже, осмислюючи виконання Ін Фан оперних образів з творів В. А. Моцарта важливо відзначити, що її вокальні традиції, які поєднують китайську і американську школи, активно впливають на інтерпретацію образів з опер В. А. Моцарта.

Китайська вокальна школа, яка як показало дослідження часто акцентує увагу на чистоті, прозорості і виразності голосу, стає важливим аспектом у виконанні оперних творів В. Моцарта. Для Ін Фан це означає можливість надавати інтерпретаціям образів таких персонажів, як Паміна, Сюзанна чи Церліна додаткову емоційну глибину і витонченість, зберігаючи при цьому точність і прозорість тембру. Її техніка дозволяє гнучко комбінувати класичну вокальну манеру з китайськими елементами виразності, додаючи нові відтінки до традиційних оперних образів. Таким чином, адаптація китайської вокальної традиції в інтерпретаціях Ін Фан дозволяє створити унікальний підхід до виконання оперних образів Моцарта, завдяки якому співачка отримала міжнародне визнання.

Важливо наголосити, що у репертуарі співачки є також і оперні твори Георга Фрідріха Генделя. Зупинимось зокрема на образі Моргани з «Альчіна», яка написана 1735 року і є однією з найпопулярніших опер композитора. За сюжетом опери, це сестра головної героїні – Альчіни. Дослідниця Сінь Юань зазначає, що «характер Моргани увиразнений у легкій та яскравій музиці вступної арії „*O s'apre al riso*” (№ 1), сповненої грайливої мелодійності. Але у подальшому Гендель змінює її характеристику. В *Ama, sospira* (№ 21) тон

Моргани є задумливим (бо вона сподівається на кохання Рікардо, під якого замаскувався інший персонаж), жалоба і мольба звучить у №30 (*Credete al mio dolore*). Щоб відтінити жіночий голос, Гендель додає соло скрипки (№ 21) та соло віолончелі (№ 30)» [57, с. 167].

Арія Моргани «*Tornami a vagheggiar*» (Знову мене кохай) виконується в кінці першої дії. Ж. Закрасняна зауважує, що «виконання барокових творів та їх правильна інтерпретація є доволі складним завданням, адже сама практика співу творів того періоду була доволі заплутаною, особливо у питанні вибору актора для певного амплуа» [57, с. 105].

Ця арія має чітко виражену барокову структуру, де кожна секція поєднується з динамічними контрастами та орнаментацією, характерною для такого типу арій. У інтерлюдії відсутня вокальна лінія, але акомпанемент додає напруги та інтенсивності. В першій частині можна відмітити багату музичну орнаментацію в вокальній лінії, котра підсилює емоційну глибину та драматизм арії. Музична тканина арії, насичена трелями, орнаментами та характерними бароковими інтонаційними зворотами, відображає не лише технічну складність виконання, а й драматичну глибину персонажа, якому вона присвячена.

Ін Фан, для якої є важливим вірне вокальне виконання барокової музики, майстерно балансує між технічною віртуозністю та художньою виразністю, передаючи драматичні відтінки арії з витонченим відчуттям фразування. Вона впевнено керує динамічними контрастами, підкреслюючи кульмінаційні моменти з особливою проникливістю. Її вокальна інтерпретація розкриває не лише технічну складність твору, а й глибокий внутрішній світ Моргани, наповнюючи кожен ноту емоційним забарвленням.

Особливо вражаючим є підхід оперної співачки до інтерлюдій, адже навіть у моменти, коли вокальна лінія відсутня, її сценічна присутність і вміння взаємодіяти з оркестром створюють відчуття цілісності виконання. Її виконання сповнене драматизму і трагічності. Цьому сприяє вільна агогічна

манера виконання. Професійне і напрочуд технічне володіння голосоведенням, поруч з вільною трактовкою темпу, від якого усі інтонаційні нюанси забарвлюються новими емоційними фарбами. Кожну мелодичну фразу співачка вибудовує за театральними законами. Показовим є підкреслення акцентами слів, чітка вимова приголосних літер тощо. Під час виконання хроматизмів, Ін Фан трохи прискорює темп, наслідуючи традиції виконання барокової музичної орнаментики, втім не змінюючи чіткого артикулювання кожної ноти. Усі закінчення слів звучать водночас чітко і м'яко, що надає їй вокальному виконанню прозорості та зрозумілості.

Отже, розвинена фантазія та творча уява; емпатійність, музикальність, комунікативність, артистичність, акторські, музичні та художньо-творчі здібності співачки доповнюють її природне резонування і широкий вокальний діапазон, а прискіплива увага до психологічного портрету оперних образів, які виконує Ін Фан дозволяє їй виходити за межі суто вокально-сценічної інтерпретації та створювати багатовимірні художні образи героїнь опер В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя.

Наступною співачкою, вокально-сценічні інтерпретації опер XVIII століття є важливими в контексті розуміння загальних тенденцій є Цзінцзін Лі – **Li Jijing – 李季静** (Додаток А, 8), яка є представницею середнього покоління оперних співачок у Китаї. Наразі (з 2010 року) Цзінцзін Лі працює солісткою Національної опери Китаю. Окрім цього вона є членкинею Китайської асоціації музикантів та провідним талантом Міністерства культури Китаю.

Показово, як для сучасних китайських вокалістів, що Цзінцзін Лі отримала подвійну вокальну освіту у Китаї та на заході. Так, спочатку вона навчалася у Центральній консерваторії музики в Пекіні у класі Го Шуьчжень (prof. Guo Shuzhen), де була занурена у світ китайської вокально-оперної школи, а потім продовжувала опановувати вокальну майстерність також у Віденському університеті музики та виконавського мистецтва (Universität für

Musik und darstellende Kunst Wien) у класі у професора Клаудії Віскансесей (Claudia Viscasensei), де отримала ступені магістра в спеціальностях «Опера та оперета» та «Lied та ораторія». Вона стала першою китайською співачкою, яка отримала міжнародні нагороди в різних вокальних жанрах – опері, опереті та мистецтві виконання Lied і стала лауреаткою і переможницею різних європейських вокальних конкурсів.

Серед оперних творів XVIII століття у репертуарі Цзінцзін Лі ролі Паміни з «Чарівної флейти» В.А. Моцарта, Сюзанни в «Весіллі Фігаро» В.А. Моцарта тощо. Нашу дослідницьку увагу привернуло виконання Цзінцзін Лі партії Сюзанни з опери «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта на сцені Пекінської опери, яке відбулося 2015 року⁷.

Важливим у цій постановці стало те, що усі головні ролі були виконані китайськими співаками. Саме тому цікавим є спроба визначення відмінностей у вокально-сценічній інтерпретації образу Сюзанни у стилістиці китайської вокальної школи, адже як слушно зазначає дослідниця В. Цюпак: «художньо-виражальні засоби творення сценічної образності в оперному мистецтві тісно пов'язані зі стилістикою оперного співу виконавця, невід'ємною складовою якого є вокальна інтерпретація» [68, с. 37].

Виконавський аналіз виконання Цзінцзін Лі партії Сюзанни з опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» на сцені Пекінської опери у 2015 році має кілька важливих аспектів, які разом формують повну картину її майстерності та впливу на загальне враження від постановки.

По-перше, Цзінцзін Лі, як лірико-колоратурне сопрано, має чудову вокальну підготовку, що дозволяє їй впоратися з найскладнішими пасажами і мелодійними лініями партії Сюзанни, яка, як вже було згадано раніше, є надзвичайно вимоглива до технічних і вокальних навичок виконавиць,

⁷ Постановка опери «Весілля Фігаро» 2015 року.

<https://www.ncpa-classic.com/2014/01/17/VIDE1389952805417263.shtml>

зокрема через свою витончену вокальну палітру та діапазон арій, дуєтів і ансамблів, у яких Сюзанна бере активну участь. Цзінцзін Лі у своєму виконанні продемонструвала блискучу виконавську техніку, точність у виконанні швидких фраз. Варто також відзначити її напрочуд чудове володіння верхнім регістром. Її високі ноти, звучать не просто чисто, але й передають емоційну напругу, що підкреслюють ситуацію відповідно до сценічної дії.

По-друге, співачка майстерно використовує техніки легато і динамічні переходи, що додають гнучкості та виразності її співу. Важливою рисою є також здатність до точного розподілу сили голосу – Цзінцзін Лі вміло відчуває момент, коли варто застосувати більш потужніший, навіть форсований звук для досягнення емоційного ефекту, а коли піти на легші, більш інтимні звуки, із притаманним їй використанням м'якого звуку, наприклад у сценах близькості Сюзанни з Фігаро чи у її спілкуванні з Графінею.

По-третє, як відомо, з драматургічної точки зору, партія Сюзанни є однією з найскладніших у опері «Весілля Фігаро», адже саме вона є центральною фігурою в багатьох інтригах та сюжетних поворотах. Важливими, для вокально-сценічного інтерпретування тут є наявність у виконавиці цієї ролі акторських здібностей. Показовими у виконанні Цзінцзін Лі партії Сюзанни стають якраз, окрім вокальної майстерності, також і акторська гра. Жести, міміка і навіть гра очей співачки створюють неймовірний цілісний образ – молодій дівчини, яка володіє не лише розумом і дотепністю, але й глибоким почуттям відповідальності, любові та співчуття. Вона активно взаємодіє з іншими персонажами, і кожен її рух і міміка допомагають передавати внутрішній стан героїні, осяяння новими мудрими вирішеннями складних ситуацій тощо.

Цзінцзін Лі чудово впоралася з викликами, що стояли перед нею в плані виразності: її акторська гра була природною та емоційно багатою. Вона віртуозно відтворила цілу гаму емоцій – від кокетливого міху до серйозного

мовчання і проживання ревностів, від спокуси до глибокої турботи. Окрім того, співачка вдало передала легкість і грайливість персонажа, що є важливою рисою Сюзанни, але при цьому вона зберігала глибину й вагу, коли цього вимагала сюжетна лінія.

Варто відзначити ще одну важливу характеристику у виконанні Цзінцзін Лі, а саме її здатність органічно вписуватися в сценічне середовище, враховуючи особливості постановки в китайському контексті. Вистава на сцені Пекінської опери, де поєднуються західні оперні традиції та елементи китайського театру, мала свій особливий вигляд, який вирізнявся гармонійним балансом між західною музичною драматургією та китайською естетикою сценічної дії. Завдяки своїй виконавській гнучкості Цзінцзін Лі зуміла адаптувати вокальну манеру до специфіки простору Пекінської опери, де важливу роль відіграють не лише музичні параметри, а й пластика, символічні жести, колористика сценічного образу. Її спів не існував ізольовано від візуального та драматичного контексту, а формував цілісне художнє тло, в якому голос ставав рівноправним елементом синтетичної дії.

Виконання Цзінцзін Лі було схвалене китайськими критиками, які відзначали не лише її технічну майстерність, але й здатність передавати емоційну глибину персонажа. Це було важливим моментом, оскільки в Китаї опера, особливо класична європейська, не завжди є широко визнаною частиною культурної спадщини, і виступ Цзінцзін Лі допоміг зламати певні бар'єри сприйняття, зробивши європейську оперу доступнішою для китайської аудиторії. Варто відзначити, що цей виступ став важливою віхою в кар'єрі співачки, а також знаковим для розвитку оперної культури в Китаї.

У цілому у цілому цей тип інтерпретації можна визначити як приклад синтетичної вокально-сценічної інтерпретації, що поєднує технічну довершеність академічного співу з естетичними кодами національної театральної культури. Такий тип виконання можна охарактеризувати як кроскультурний художній феномен, у якому відбувається не механічне

суміщення елементів різних традицій, а їх органічне взаємопроникнення. Він заснований на високій професійній майстерності співачки, її здатності зберігати автентичність музичного матеріалу й водночас надавати йому нового змісту через включення у новий соціокультурний контекст.

У цьому вимірі вокально-сценічна інтерпретація Цзінцзін Лі набуває особливого значення: вона виходить за межі суто відтворювальної функції та стає формою творчого художнього перекладу між різними культурними системами.

Продовжуючи осмислення типів вокально-сценічної інтерпретації у полі сучасного китайського оперного виконавства, варто виокремити постать **Їн Хуан – Ying Huang – 黄英** (Додаток А, 9) – китайської володарки лірико-колоратурного сопрано, яка прославилася завдяки своєму унікальному голосу, технічній майстерності та сценічній харизмі. Вона стала не лише першою представницею китайського оперного мистецтва, яка виконала головну партію в оперному фільмі, а й є визнаним амбасадором китайської музичної культури на міжнародному рівні. Її діяльність охоплює як традиційний оперний репертуар, так і сучасні китайські опери, численні концерти, запис альбомів і участь у культурних ініціативах глобального масштабу.

Їн Хуан, представниця сучасних китайських співачок старшого покоління, народилася у 1968 році в Шанхаї, де й розпочала свою музичну освіту. Вісімнадцятирічною вона вступила до Шанхайської консерваторії музики, де навчалася під керівництвом знаної професорки Чжоу Сяоянь (Zhou Xiaoyan). Показово, що опанування європейської вокальної школи відбулося не через процес здобуття освіти, а вже через професійні здобутки. Так, ранні успіхи Їн Хуан включають отримання другого місця на Міжнародному конкурсі вокалістів у Парижі, після чого вона здобула популярність на телебаченні в Китаї, а також брала участь у культурних обмінах з Тайванем і Північною Кореєю.

Переломним моментом у кар'єрі Їн Хуан стало виконання ролі Чіо-Чіо-Сан у фільмі «Мадам Батерфляй» («Madame Butterfly») французького режисера Фредеріка Міттеранда (Frédéric Mitterrand) 1995 року. Її кастинг відбувся після того, як режисер побачив запис її виступу на паризькому конкурсі. Цей кінопроект приніс їй світову славу, що відкрило двері до провідних оперних сцен Європи й США. Незабаром після фільму, 1996 року, вона дебютувала на сцені Кельнської опери у ролі Наннетти у опері «Фальстаф» Дж. Верді, а також того ж року виступила разом із Пласідо Домінго (José Plácido Domingo Embil) телетрансляції «Різдво у Відні» («Christmas in Vienna»).

У 1999 році співачка дебютувала у ролі Софі в опері «Вертер» Ж. Масне на сцені Мічиганської опери (Michigan Opera) у Сполучених штатах Америки, де виступала поруч із Андреа Бочеллі (Andrea Bocelli) та Деніс Грейвс (Denyse Graves). Після цього Їн Хуан була неодноразово запрошена до Мічиганської опери, де вона виконувала ролі Деспіни з опери «Так чинять усі» («Così fan tutte») Вольфганга Амадея Моцарта, Норіни в опері «Дон Паскуале» («Don Pasquale») Гаetano Доніцетті та Сюзанни з «Весілля Фігаро» («Le Nozze di Figaro») В. А. Моцарта.

Показово, що окрім сценічної діяльності, Хуан Їн є потужною культурною амбасадоркою Китаю. Вона регулярно бере участь у великих культурних подіях: зокрема відкритті Шанхайського театру з Хосе Каррерасом, передолімпійських святкуваннях в Афінах, церемонії відкриття Всесвітньої виставки у Шанхаї, святковому концерті з Андреа Бочеллі тощо.

Важливо, що діяльність Хуан Їн активно висвітлюється в західній та китайській пресі. Зокрема, виступ співачки на фестивалі «Китай: мистецтво нації» («China: The Art of a Nation») у Центрі виконавського мистецтва ім. Джона Ф. Кеннеді у Вашингтоні 2011 року отримав схвальні відгуки The Washington Post, які відзначили, що «головним моментом вечора стало захоплююче та блискуче виконання сопрано Хуан Їн двох чудових неоімпресіоністичних арій з опери Чжоу Лонга „Мадам Біла Змія”

2009 року» [цит. по 84]. Окрім цього співачка відома як «соловейко з Китаю» [84]. Розкриваючи, у одному з багаточисельних своїх інтерв'ю, секрет свого успіху, Їн Хуан досить скромно зазначає: «Я вважаю, що талант – це найголовніше в досягненні успіху. Сімдесят відсотків – це талант, а інші 30 відсотків – це наполеглива праця, знайомство з чудовими вчителями та використання будь-якої можливості» [88].

Отже, звертаючись до виконання Хуан Їн оперних творів XVIII століття, першої черги варто виділити її виконання ролей з опусів В. А. Моцарта, які принесли співачці світове визнання і зробили її однією з найвідоміших китайських оперних виконавиць сучасності. Величезну роль у цьому процесі відіграла постановка опери «Чарівна флейти» 2006 року у Метрополітен-опера (Metropolitan opera) в Нью-Йорку, яка стала не лише видатною подією оперного сезону, а й новою віхою в історії світового музичного театру, адже стала першою оперою презентованою в рамках ініціативи «Met HD Live», що транслювалася по всьому світу. Саме це виконання співачки і стало об'єктом нашої наукової уваги через особливий підхід співачки до вокально-сценічної інтерпретації партії Паміни.

У цій постановці Хуан Їн презентувала як себе, так і уособлювала собою китайську вокальну школу, блискуче виконуючи роль головної ліричної героїні – Паміни. Її виконання поєднало традиційну моцартівську вокальну естетику з акторською глибиною і культурною багатошаровістю. Такий симбіоз дозволяє аналізувати цю вокально-сценічну інтерпретацію не лише як музичний феномен, а й як своєрідний культурний жест, своєрідне втілення східної чуттєвості у західному оперному та сценічному каноні.

Досить потужним став власне виконавський склад. Так, головні ролі, окрім Хуан Їн виконали: американський співак Метью Поленцані (Matthew Polenzani) – Таміно, угорська співачка Еріка Міклоша (Erika Miklósa) – Королева Ночі, німецький співак Рене Пап (René Pape) – Зарастро, американські співаки Натан Ганн (Nathan Gunn) – Папагено та Дженніфер

Ейлмер (Jennifer Aylmer) – Папагена, а також Грег Феддерлі (Greg Fedderly) у ролі Моностатоса.

Як вже було зазначено раніше, роль Паміни традиційно вважають одним із найвитонченіших жіночих образів у творчості В. А. Моцарта. Вона поєднує як людську слабкість і моральну силу, так і ліризм і драматизм. У музичному плані її партія демонструє надзвичайну вокальну прозорість, симетричність фразування, чітку формальну структуру, характерну для епохи раннього класицизму, а також емоційне багатство, яке проростає з тонкої гармонічної мови композитора. Можна констатувати, що Паміна – не просто жіночий ліричний образ і об'єкт любові, а своєрідний моральний компас опери. Її арії, зокрема знаменита «*Ach, ich fühl's*», є кульмінаційними моментами у структурі твору й вимагають від виконавиці не лише ідеальної інтонаційної чистоти та витонченої вокальної техніки, але й психологічної глибини та професійного рівню акторської майстерності.

У своїй вокальній інтерпретації партії Паміни, Хуан Їн продемонструвала рідкісне поєднання технічної майстерності та музичної витонченості. На особливу увагу заслуговує її техніка легато. Так, вона вибудовує винятково плавне фразування – логічне й органічне, а її техніка вокального дихання дивує відповідністю стилю *bel canto*, яке не є типовим для класичної китайської вокальної школи.

Окрім цього, показовою стає також робота співачки з динамічними відтінками, які вона використовує не просто як засіб музичної виразності, чи своєрідний технічний прийом, а і як вираження внутрішнього стану героїні. Наприклад, усі нюанси у динаміці піано – Хуан Їн наділяє певним прозорим й майже неземним характером, що надає образу Паміни певних відтінків сакральності. Окрім цього, співачка вправно володіє верхнім регістром, уникаючи надмірної напруги чи металічного забарвлення. Її верхні ноти м'які, але впевнені, чітко інтегровані в загальну вокальну лінію. У нижньому регістрі голос звучить тепліше, що надає Паміні людського, земного виміру.

Якщо спробувати зробити наскрізний аналіз вокальної інтерпретації партії Хуан Їн, то можна прослідкувати і певну виконавсько-сценічну драматургію. Так, під час першої появи Паміни (дует із Папагено «Bei Männern, welche Liebe fühlen») Хуан Їн надає образу ніжності й наївної віри в ідеал кохання. Її голос зливається з баритоном Натана Ганна в єдине гармонійне звучання, демонструючи готовність героїні до емпатії.

В знаменитій арії «Ach, ich fühl's» співачка, на відміну від інших виконавиць цієї ролі, уникає гіперболізованої мелодраматичності. Вона інтерпретує цей номер як внутрішній монолог, де біль – це нестерпна, але все ж таки стримана емоція, яку треба прожити. Вокальна інтерпретація Хуан Їн позбавлена зовнішнього пафосу, утім наповнена тонким психологізмом. Саме таке виконання, на нашу думку, відповідає класицистичному ідеалу міри, витонченості, рівноваги й гармонії, які є притаманні оперній творчості В. А. Моцарта.

У фіналі опери Паміна у виконанні Хуан Їн постає вже не жертвою, а активною учасницею духовного преображення. В ансамблях, де її голос зливається з виконавцем партії Таміно – Метью Поленцані, Хуан Їн демонструє абсолютну ансамблеву гармонію, без втрати індивідуального забарвлення партії головної героїні.

Отже, виконання Хуан Їн партії Паміни в постановці Метрополітен-опера 2006 року стало унікальним зразком сучасного підходу до класичного репертуару. Вона не лише зберегла чистоту моцартівського стилю, а й наповнила його новими культурними сенсами. Її вокал, емоційна глибина та акторська точність відкрили в образі Паміни нові інтерпретаційні горизонти, а саме її психологічну складову.

Такий тип інтерпретації можна розглядати як інтегральну вокально-сценічну модель, яка поєднує точне дотримання музично-стилістичних норм із глибоким психологічним прочитанням персонажа та художньою виразністю. Його можна також визначити як синтез академічно інтонаційно-музичної та

театралізованої драматургічної інтерпретації, де технічна досконалість служить засобом передачі внутрішнього світу героїні, а культурні й сценічні особливості вистави стають органічною складовою художнього образу.

Творчість Їн Хуан демонструє інтеграцію східної музичної традиції у західний світ, що реалізується як у виконанні класичних опер, так і в просуванні сучасної китайської музики. Її кар'єра є прикладом успішної глобалізації музичного мистецтва, де виконавиця не тільки адаптується до західного репертуару, але й привносить нове звучання, що базується на її культурному корінні. Саме тому співачка продовжує бути натхненням для молодих митців Китаю та всього світу, демонструючи високий рівень музичної досконалості та міжкультурного діалогу.

У контексті осмислення інтерпретаційних варіантів прочитання оперних опусів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя доцільним є презентація, власного авторського підходу до процесу роботи над втіленням оперних образів із опусів означених композиторів. Саме тут важливим є творчо-наукова думка представниць молодшого покоління сучасних китайських оперних співачок, репрезентанткою яких є і авторка дисертаційного дослідження **Ма Юйцзяо – Ma Yujiao – 马豫娇** (Додаток А, 10).

Показово, що співачка отримала освіту в Україні, а саме в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського у класі Тамари Ходакової та Валентини Семенової, саме тому для українського соціокультурного контексту є важливим такий факт поєднання китайської вокальної традиції із українською, зокрема київською школою оперного виконавства. Попри те, що Ма Юйцзяо знаходиться лише на початковому етапі свого професійного зростання, її оперні інтерпретування вже отримали визнання у професійних колах. Так, серед основних нагород співачки можна виділити:

- II місце у Всеукраїнському мистецькому конкурсі (2014);
- I премія у Всеукраїнському мистецькому конкурсі (2015);

- III місце у вокальному сольному конкурсі 21st Century International Arts Grand Prix (2019);
- лауреатом II премії конкурсу українського вокального мистецтва (2021);
- Китайська премія «Золотий дзвін» (2023).

У вокальному репертуарі Ма Юйцзяо оперні твори різних стилів, епох та культур. Якщо говорити про опуси XVIII століття, то тут, наразі, можна виділити виконання окремих арій: арія Паміни «Ach, ich fühl's» з опери «Чарівна Флейта» В. А. Моцарта та арія Клеопатри «Piangerò la sorte mia» з опери «Юлій Цезар у Єгипті» Г. Ф. Генделя на вокально-сценічній інтерпретації яких варто зупинитися.

Так, арія Паміни «Ach, ich fühl's» стала важливим професійним викликом для Ма Юйцзя, адже вона є кульмінаційним моментом, коли головна героїня переживає глибоке емоційне потрясіння через мовчання Таміно. Ця арія втілює не лише момент розпачу, але й внутрішнього переродження і навіть, духовного дорослішання.

Під час роботи над створенням авторського прочитання образу для співачки надзвичайно складним і важливим стала попередня робота над вербальним текстом арії, який передає відчуття глибокого смутку і втрати. Складність полягала у вимові, без втрати дихальної опори та інтонаційної концентрації, тексту німецькою мовою. При цьому важливо було зберегти характерні емоції.

Німецький оригінал	Авторський рядковий переклад
Ach, ich fühl's, es ist verschwunden – Ewig hin der Liebe Glück!	Ах, я відчуваю все зникло, Назавжди щезло щастя кохання!

Nimmer kommt ihr, Wonnestunden, Meinem Herzen mehr zurück. Sieh Tamino, diese Tränen Fließen, Trauter, dir allein. Fühlst du nicht der Liebe Sehnen, So wird Ruh im Tode sein.	Ніколи більше години блаженні Не повернуться до мого серця. Бачиш, Таміно, ці сльози Вони течуть лише для тебе, милий. Якщо ти не відчуваєш туги любові, То спокій я знайду лише в смерті.
---	---

Таблиця 3.1

Справжнім викликом під час виконання стала саме німецька фонетика, яка вимагає від вокалістки високого рівня артикуляційної точності, гнучкості мовного апарату та здатності передавати жорсткі приголосні без втрати вокальної опори. Особливу складність становлять умлаути (ä та ü), гортанні змички та веляризовані приголосні, які потребують тонкої мовно-артикуляційної роботи й часто впливають на забарвлення тембру та інтонаційну лінію. Успішне оволодіння німецькою дикцією стало для Ма Юйцзяо не лише технічним завданням, але й важливим естетичним інструментом, що дозволило глибше розкрити як драматургію тексту, так і музичну драматургію творів В. А. Моцарта.

Успішне оволодіння німецькою дикцією для Ма Юйцзяо мало не лише технічний, а й істотно естетичний і виконавський вимір. Досконале володіння артикуляційними та фонетичними особливостями німецької мови забезпечило точне відтворення мелодико-ритмічних структур та інтеграцію тексту в музичний потік, що є критично важливим для реалізації принципів моцартівської драматургії. Унаслідок цього дикційна точність стала не лише засобом акустичної зрозумілості, а й інструментом виразного підкреслення

психологічних і драматичних аспектів Паміни, дозволяючи вокалістці передавати внутрішні конфлікти, емоційні нюанси та динамічні контрасти в межах музично-драматичної структури твору. Таким чином, мовна компетентність у виконанні німецькомовного репертуару виступає складовою міждисциплінарної вокально-сценічної стратегії.

Другим важливим моментом пропрацювання партії Паміни стало опанування власне мелодичної лінії арії, яка відзначається плавним фразуванням, що передає емоційний стан Паміни. Особливо виразними є моменти, де мелодія має низхідний рух, відображаючи тим самим розпач героїні. Арія вимагає від виконавиці тонкого балансу між технічною досконалістю та емоційною виразністю. Важливо контролювати дихання, особливо під час довгих фраз та забезпечити чистоту інтонації. Динамічні переходи повинні бути плавними, відображаючи зміну емоційного стану героїні.

У своїй вокальній інтерпретації арії Паміни, авторка, головним чином намагалася передати внутрішній світ Паміни через різні засоби музичної виразності. Першої черги, це полягало у активно роботі із власним тембром голосу. Так, виконання ролі Паміни вимагає використання м'якого, теплого звучання, для того, щоб передати її ніжність та вразливість. Справжнім викликом стало зберегти цей тембр у верхньому регістрі, адже у ньому, практично автоматично, голос починає звучати дещо різко і навіть форсовано.

По-друге, особливої уваги вартує робота з динамічними відтінками та плавне фразування, з урахуванням логіки розвитку вербального тексту та музичної драматургії. По-третє, важливими складовими стали елементи сценічної інтерпретації. Не зважаючи на те, що виступ Ма Юйцзяо був концертним, а отже виключав можливість сценічної взаємодії з іншими героями, наявність декорацій, костюмів тощо, у своєму виконанні авторка дисертації намагалася передати складні переживання Паміни не лише через вокальну інтонацію, а й через міміку, жести і, навіть, поставу, які у рамках

концертного виконання, мають, насамперед виглядати доволі органічно та природньо.

Саме тому, виконання арії «*Ach, ich fühl's*» стало для Ма Юйцзяо не лише професійним викликом, але й глибоким особистим досвідом. Поєднання моєї китайської культурної спадщини та української вокальної школи дозволило знайти свій, авторсько-виконавський підхід гібридної інтерпретаційної моделі до інтерпретації партії Паміни.

Доволі інакшим став досвід роботи над оперною творчістю Г. Ф. Генделя, зокрема над арією «*Piangerò la sorte mia*» («Я буду плакати через свою долю») з опери «Юлій Цезар у Єгипті».

Як відомо опера «Юлій Цезар у Єгипті» («*Giulio Cesare in Egitto*») – це барокова опера-серія у трьох актах, написана Георгом Фрідріхом Генделем у 1724 році для Королівської академії музики в Лондоні. Лібретистом опери виступив Нікола Франческо Хайм (Nicola Francesco Haym). Сюжет опери заснований на історичних подіях Римської громадянської війни (49-45 рр. до н.е.) і висвітлює стосунки між Юлієм Цезарем, Клеопатрою та її братом Птолемеєм. Окрім цього, в самій опері презентовано складний політичний контекст того часу.

Головними героями опери стали сам Юлій Цезар (альт/кастрат/контральто/контртенор), Клеопатра (сопрано), Птолемеї (альт/кастрат/контральто/контртенор), Корнелія (контральто), Сесто (сопрано). Персонажі опери, окрім того, що є важливими історичними особистостями, у опері Г. Ф. Генделя стають також й виразниками різноманітних людських емоцій від величезної амбіції та любові до безмежного відчаю, що дозволяє не лише створювати драматичні ситуації, а й підкреслювати загальнолюдські теми зради, боротьби за владу тощо.

Барокова музика Г. Ф. Генделя побудована в загальних тенденціях опер-серія. Музичні номери опери здебільшого є да-капо аріями, характерними для барокової епохи, що дозволяє відображати внутрішні переживання героїв

у великій кількості варіацій. Центральним жіночим персонажем стає Клеопатра, а її арії набули такої популярності серед виконавиць, що часто виконуються у концертних номерах. Серед таких любовна арія – «V'adoro pupille» в якій вона виражає своє кохання до Цезаря, а також трагічна арія відчаю – «Piangerò la sorte mia», яка увійшла і до репертуару авторки дослідження.

Коли Ма Юйцзяо вперше звернулася до арії Клеопатри «Piangerò la sorte mia», її вразила надзвичайна емоційна глибина – втілення внутрішнього зламу й тендітності Клеопатри в момент повної безпорадності. Ця арія стає не просто зітханням героїні у важкий час, вона стає тією самою точкою екзистенційного болю, де втрата влади, кохання і надії (політичні та особисті надії Клеопатри зазнали краху, адже її брат Толемей переміг, а Юлій Цезар вважається мертвим і вона залишена сам-на-сам із руїною) трансформуються у людську надвразливість.

Авторка сприймає цю арію як своєрідну молитву, і саме тому авторська музична інтерпретація розгортається у трьох площинах: вокальній, афектно-риторичній (у бароковій традиції *opera seria* арія *da capo* несе не просто емоцію – вона репрезентує окремий афект і тут це – сум, що доходить до межі відчаю) та драматургічній.

Сам текст досить виразно презентує головний характер арії:

Італійський оригінал	Авторський рядковий переклад
Piangerò la sorte mia, La mia fortuna, il mio destin. Nel mio dolore, piangerò, Piangerò la sorte mia.	Я буду плакати через свою долю, І ніщо не може мені втішити. Я буду сумувати, розриваючи серце, Бо більше не буду мати надії.

Таблиця 3.2

Вже перша фраза «*Piangerò la sorte mia*» має починатися делікатним звуком, без різкою «атаки» – ніби питальна інформація народжується з подиху. Окрім цього, під час виконання арії важливим стало прагнення уникати надмірного *rubato* чи форсування звуку, натомість необхідним можна вважати зосередження на чіткості дикції, риторичних паузах і легкій резонансній напрузі в голосі. Важливою стала і ритмічна складова, яка апелює до музичної орнаментики. Показово, що для вокалістки виконання цієї арії – завжди внутрішній ритуал.

Симптоматично, що виконання цієї арії демонструє високий рівень вокально-інтерпретаційної майстерності та підготовки, де кожен елемент голосової техніки підпорядкований драматургічній та психологічній логіці твору. Ритмічна організація голосового потоку у виконанні цієї арії підкреслює музичну орнаментику та структурні акценти, притаманні стилю XVIII століття. У кожному виборі паузи, у кожному нюансі динаміки проявляється глибоке усвідомлення ролі голосу як інструмента емоційного висловлення.

Особливо важливим стало поєднання технічного контролю та емоційної експресії: вокальна лінія виконується з увагою до природних резонансів, плавності регістрів і балансу між грудним та головним звучанням, що дозволяє досягти одночасної ясності інтонацій та виразності тембру. Завдяки такому поєднанню вокального апарату та артистичної свідомості, кожне слово і нота набувають значущості, а голос стає носієм психологічної глибини персонажа, створюючи ефект присутності й максимального залучення слухача у внутрішній світ героїні.

У цілому, виконання «*Piangerò la sorte mia*» у сучасному академічному контексті можна розглядати як зразок синтетичного вокального виконавства, де техніка, музична інтерпретація та акторське осмислення взаємодіють на високому професійному рівні. Такий підхід ілюструє, як вокалістка може органічно поєднати історично стилістичну точність з особистісною емоційною

виразністю, роблячи бароковий репертуар живим, динамічним і психологічно переконливим.

Отже, аналіз втілення жіночих образів опер В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя сучасними китайськими виконавицями свідчить про їх глибоке занурення та проникнення в європейську барокову та класичну традицію крізь призму національної виконавської школи. Сучасні китайські співачки демонструють не лише технічну майстерність, що відповідає стилістичним вимогам оперного репертуару з хронологічного періоду XVIII століття, але й здатність до тонкого психологічного моделювання персонажів, таких як Паміна, Сюзанна, Клеопатра тощо. Їхня вокальна інтерпретація відзначається поєднанням європейської барокової риторики, класичного *bel canto* із виразними засобами східної театральної естетики, що сприяє новому осмисленню знайомих образів.

Таким чином, діяльність китайських оперних виконавиць у сфері опери XVIII століття засвідчує не лише зростаючу глобалізацію музичного театру, а й відкриває нові горизонти для міжкультурного діалогу між китайською вокальною школою та європейськими, у тому числі й українських оперних шкіл.

3.2. Характерні риси в інтерпретації чоловічих образів китайськими оперними співаками

Чоловічі персонажі в операх В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя охоплюють широкий спектр психологічних, емоційних і соціальних характеристик: від легковажного й чуттєвого Дон Жуана до шляхетного імператора Тіта у В. А. Моцарта, від войовничих героїв-воїнів до величних правителів у Г. Ф. Генделя. Виконання цих партій вимагає не лише бездоганної вокальної техніки, але й високої інтерпретаційної культури, глибокого занурення у стиль, знання специфіки барокової та класичної оперної вокальної та сценічної традицій.

Серед сучасних китайських оперних співаків-чоловіків, які зробили вагомий внесок у виконання західноєвропейського репертуару, виділяються Ле Бу (Lei Bu), Чанйон Ляо (Changyong Liao) та Шен Ян (Shen Yang). Їхня індивідуальна інтерпретаційна практика дозволяє простежити, як поєднуються традиції барокового вокального виконавства, європейського *bel canto* та китайські виконавські школи.

Перед тим як зануритися власне у інтерпретації оперних творів XVIII століття у творчості означених співаків, варто виділити характерні чоловічі персонажі опер В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя, які є візитівкою будь-якого оперного співака.

Так, однією з характерних особливостей чоловічих образів у В. А. Моцарта є їхня психологічна багатовимірність. Якщо у творах його попередників персонажі часто були носіями певного архетипу, типового і однобічного оперного амплуа – герой, зрадник, коханець, дурень тощо, то у своїх оперних творах композитор почав розвивати чоловічі образи, розкриваючи їх внутрішній світ через інтонаційний матеріал. Тут зокрема важливими для оперного світу персонажами стають Фігаро з опери «Весілля Фігаро», Дон Жуан з однойменної опери і Таміно – головний герой опери «Чарівна флейта» тощо.

Кожен із зазначених героїв має різний психологічний, і в наслідок того, інтонаційний портрет. Так, Фігаро це приклад кмітливості, життєвої мудрості та демократичного духу незалежності (попри його кріпацький соціальний статус). Іншим є Дон Жуан, який ламає моральні норми світського життя. За його зовнішньою маскою чуттєвого спокусника композитор немовби приховує трагічного героя, який знаходиться у пошуку себе. Уособленням людських чеснот стає Паміно – благородний герой, шлях до істини якого втілює морально-філософський пошук. Утім і тут бачимо підводні камені, котрі проявляються у моменти духовного розчарування та зневірення. Таким чином, кожен із презентованих головних персонажів найвідоміших опер

В. А. Моцарта презентований композитором доволі неоднозначно та непрямолінійно.

Важливим є й те, що митець наділяв чоловічі партії широким спектром вокальних характеристик: від витонченої кантилени до драматично напружених аріозо. Його музика вимагає від виконавця поєднання технічної майстерності з акторською психологічною грою. Окрім цього, як і для будь-якого оперного твору епохи раннього класицизму в опусах В. А. Моцарта важливим є створення вокалістом звукового балансу з оркестром, який в цей час стає рівноправним учасником оперно-сценічних подій. Разом з тим посилюється увага до ускладнення музичної драматургії, що, перш за все проявляється на рівні активно залучення ансамблевих номерів, які жодним чином не поступаються своєю важливістю сольним сценам.

Що стосується чоловічих образів в операх Г. Ф. Генделя, то тут ми маємо справу з іншою стилістикою побудови оперних творів, а саме бароковою традицією. Його італійські опери-серія побудовані на історичних та міфологічних сюжетах, і чоловічі персонажі в них здебільшого – це герої-правителі та воїни. Серед ключових прикладів можна виділити роль політичного стратега і коханця Юлія Цезаря з опери «Юлій Цезар в Єгипті», воїна-хрестоносця Рінальдо з однойменної опери, психологічно складного Орландо з однойменної опери, який втрачає розум через кохання, що робить його драматично заплутаним персонажем та інші. З музичної точки зору, чоловічі персонажі в операх Г. Ф. Генделя хоч відзначаються героїзмом і патетикою, в кращих традиціях барокових опер, проте їх інтонаційна характеристика сповнена людською чутливістю й психологічною глибиною.

Саме барокова оперна традиція ставить у пріоритет вокальну віртуозність, вільним володінням імпровізаційністю, що зокрема є необхідним у репризах арій типу *da capo*, розуміння техніки відтворення у правильній манері музичної орнаментики тощо. Доволі складним завданням для вокаліста стає робота

в системі афектів, кожен з яких вимагає повного розуміння типажу оперного амплуа, що виконується.

Для сучасних китайських оперних співаків важливим стає не лише опанування технічних особливості стилю композитора XVIII століття, але й передати дух епохи. Це вимагає спеціальної підготовки: знайомства з історичною практикою виконання, роботи з барочним оркестром, володіння традицією бельканто тощо.

Показово, що китайська вокальна педагогіка у сфері чоловічого оперного вокалу наразі розвивається у двох напрямках: збереження власних традицій, що проявляться у чіткій робочій дисципліні, глибокій увазі до композиторського тексту, та орієнтація на італійську школу *bel canto*, яка і досі є однією з домінуючих методик оперного співу у світі.

Це поєднання формує унікальний стиль китайських співаків: технічна точність, акуратність у роботі з партитурою, а водночас прагнення до емоційної щирості та втілення внутрішнього світу героя, адже «вокально-сценічна передача афекту оперного виконавця-інтерпретатора вимагає від співака досягнення музичного твору в культурно-історичному контексті, широти та яскравості самовираження під час розв'язання цілого комплексу художньо-виконавських і технічних завдань. На цій основі вокаліст, оперний виконавець створює власну інтерпретаційну версію вокального твору, яка може бути різноманітною, але обмеженою традиціями» [6, с. 112].

Хоча кожен співак має свою індивідуальність, можна виділити кілька загальних характеристик, притаманних сучасним китайським оперним співакам. Перш за все це темброва гнучкість та вміння працювати з регістрами. Їхні голоси часто поєднують глибину й темну окраску з прозорістю верхнього регістру, що робить їх придатними як для класичних партій В. А. Моцарта, так і для драматичних партій Г. Ф. Генделя. Подібний виконавський універсалізм є напрочуд важливим для сучасного конкурентного ринку праці у сфері оперного мистецтва.

По-друге, це сьогоденна виконавська тенденція, навіть тренд, а саме прагнення до стилістичної автентичності. Багато китайських співаків співпрацюють із барочними ансамблями, знайомляться з практикою гри на старовинних інструментах тощо, що своєї черги впливає на їхню манеру оперного співу.

Варто відзначити, що саме залучення оперних опусів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя для представників будь-якої вокальної школи, у тому числі й китайської є показником високої технічної майстерності. Окрім цього не можна недооцінювати роль міжнародних конкурсів у формуванні кар'єри сучасних китайських співаків. Такі події, як «Опералія» чи Зальцбургський фестиваль, стали платформами, де китайські співаки отримували шанс продемонструвати себе у світовому масштабі виконуючи оперні твори XVIII століття.

Спробуємо осмислити інтерпретаційні підходи до виконання оперних творів представниками чоловічої когорти сучасних оперних китайських співаків. Серед таких варто виділити баса-баритона **Ле Бу – Le Bu – 雷布** (Додаток А, 11). належить до молодшого покоління китайських оперних співаків, яке активно увійшло в міжнародний музичний простір. Його професійна підготовка почалася у Китаї (Янчен– Yancheng), але ключовим етапом стала співпраця з європейськими педагогами та виступи на конкурсах у Європі. Як і більшість сучасних китайських співаків, він пройшов подвійне становлення: спочатку здобув освіту у Китаї – у Шанхайській консерваторії, а потім удосконалював майстерність у США, зокрема ступінь бакалавра здобув у Манхеттенській школі музики, де був відзначений премією Hugh Ross Commencement Award.

Ле Бу також був учасником престижної Програми розвитку молодих артистів імені Ліндемманна при Метрополітен-опера, переможцем Гран-фіналу Конкурсу Лаффонта Метрополітен-опера 2022 року тощо.

Він активно виконує класичний репертуар, зокрема В. А. Моцарта, оперні твори якого є показовими для будь-якого баритона. Саме Моцартівський

репертуар займає центральне місце в творчості Ле Бу. У сезоні 2022-2023 співак виконав партію Другого охоронця у «Чарівній флейті», а вже у сезоні 2024-2025 років його ролі включають доктора Бартоло у «Весіллі Фігаро» та Оратора з «Чарівної флейти».

Ле Бу володіє доволі унікальним за тембровим забарвленням (доволі темний бас-баритон) із насиченим обертонами, що дозволяє йому однаково переконливо звучати як у глибоких регістрах, так і у верхньому тесситурному просторі. Його манера співу вирізняється рівністю звучання у всьому діапазоні та гнучкістю фразування, що особливо важливо для стилю В. А. Моцарта, де кожна лінія є носієм драматичної і музичної ідеї. Показово, що співак володіє також м'яким і рівним звучанням у середньому регістрі, що особливо ефективно у моцартівських ансамблевих сценах.

Під час виконання невеликою ролі Другого охоронця з «Чарівної флейти», Ле Бу інтерпретує її не як епізод, а як функціональний елемент загальної драматичної архітектури. Його звучання тут позначене особливою камерною стриманістю: чітка дикція, сувора ритмічна організація та легке затемнення тембру створюють атмосферу таємничості. Цей підхід перегукується з символічним характером «охоронця», що репрезентує владу та порядок у світі опери. Так, він застосовує виразне легато з чіткою артикуляцією, уникаючи надмірного акцентування приголосних, що надає його співу природності й відчуття «мовності». У більш драматичних моментах Ле Бу демонструє здатність зберігати благородний тон без форсування, що підкреслює класичну врівноваженість Моцартівської драматургії.

У партії Оратора з цієї ж опери, Ле Бу проявляє свій дар поєднувати вокальну техніку з акторським впливом: його глибокий, спокійний тембр передає відчуття мудрості й незламної впевненості. У каденційних зворотах він обирає стримане легато з виразними динамічними контрастами, що створює ефект «ораторського мовлення» у музиці. В його виконанні ця партія звучить не як суха декламація, а як велична проповідь, насичена духовною енергією.

Особливість його інтерпретаційного підходу полягає у прагненні до психологічного реалізму, що виявляється у тонкій роботі з динамікою, артикуляцією та акцентами. Критики відзначають, що Ле Бу уникає надмірної театральності, натомість створює «живий» образ, зрозумілий сучасному слухачеві. Так, на сцені Ле Бу вирізняється пластичністю та стриманістю. Його акторська гра підкреслено елегантна, позбавлена надмірного пафосу. Це можна пояснити також і впливом китайської театральної традиції, де цінується витонченість жесту й економність рухів.

Дещо інакшим Ле Бу постає під час вокально-сценічної інтерпретації партії доктора Бартоло у «Весіллі Фігаро», яка вирізняється класичною врівноваженістю: у ній немає ані надмірного комізму, ані зайвої драматизації. Він «читає» Бартоло крізь призму інтонаційного портрету, який створив В. А. Моцарт. Цей образ є прикладом того, як навіть другорядний персонаж може стати важливим психологічним акцентом у драматургії опери. Центральним номером Бартоло є арія помсти «*La vendetta, oh, la vendetta*» («О, помста, о помста»). Ця арія є ключовим моментом для розкриття характеру Бартоло.

У виконанні Ле Бу вона набуває цікавого вокального інтерпретаційного прочитання. Так, динаміка форте, подається вокалістом як вираз внутрішньої впевненості та обурення, а не крик. Навіть у найбільш напружених фразах його голос залишається сфокусованим і зібраним. Важливою стає така якість співака як комедійна легкість: у швидких колоратурних зворотах співак зберігає ідеальну дикцію, завдяки чому комічний ефект досягається не гротеском, а ясністю артикуляції та блиском інтонації. Таким чином, арія звучить як справжній баланс між «серйозним наміром» помститися та кумедною безпорадністю цього персонажа, що традиційно висміюється за драматургічною лінією опери.

Вокально-сценічна інтерпретація Ле Бу відзначається надзвичайно швидкою реакцією на темпоритмічні зміни, що характерні для Моцартівської

партитури. У сценах з іншими персонажами його Бартоло демонструє чітке ансамблеве мислення: він не лише виконує свій вокальний ряд, а й інтонує так, ніби реагує на репліки партнерів. Це створює відчуття живого діалогу, а не механічного співіснування у квартетах і фіналах.

Традиційно роль Бартоло часто трактується як карикатурний персонаж, однак у Ле Бу він постає багатограннішим: серйозність у голосі підкреслює його професійну гідність і авторитет лікаря, а пристрась в арії показує, що він здатен на глибокі емоції – ревності, образу та прагнення до справедливості. Таким чином, його Бартоло у виконанні Ле Бу набуває психологічної правдоподібності: це не типовий старий буркотун, а людина з живим темпераментом і драматичною логікою.

Отже, Ле Бу є яскравим прикладом китайського баса-баритона, що опанував західноєвропейську традицію і водночас привніс у неї власний стиль – інтелектуально точний, психологічно виважений, з акцентом на тембровій красі й сценічній пластичності.

Одним з найвідоміших китайських баритонів сучасності можна по праву вважати **Чанйон Ляо – Changyong Liao – 廖昌永** (Додаток А, 12). Його ім'я пов'язують із хвилею китайських співаків, які здобули міжнародне визнання не лише завдяки технічній досконалості, а й через виразність інтерпретацій. Як представник старшого покоління сучасних китайських співаків, Чанйон Ляо отримав освіту лише у Китаї – навчався у викладачки вокалу Чжоу Сяоянь та тенора Ло Вей в Шанхайській консерваторії музики. Разом з тим він брав активну участь у різноманітних вокальних конкурсах, перемога в яких принесла йому всесвітнє визнання.

Особливе місце а репертуарі співака займають ролі з опер В. А. Моцарта, утім виконання партії Графа Альмавіви стало його візитівкою. Чанйон Ляо володіє класичним баритональним тембром із м'яким оксамитовим забарвленням та широким вокальним діапазоном. У виконанні партії Графа Альмавіви він поєднує чіткість артикуляції з ліричною гнучкістю, що дозволяє

йому вільно переходити від речитативних фраз до протяжних кантилен. Його бездоганна дихальна техніка дає змогу витримувати довгі музичні лінії без напруження, а також контролювати інтенсивність звуку, створюючи контрасти між стриманим і експресивним висловлюванням.

Особливістю інтерпретації Чанйон Ляо є чітке розмежування регістрів: він уникає різких зламів між середнім та верхнім регістрами, завдяки чому голос звучить природно і рівномірно. Це надає образу Альмавіви потрібної шляхетності й витонченості.

Як відомо, Граф Альмавіва в опері «Весілля Фігаро» – доволі складний персонаж, у психологічному портреті якого поєднуються владність, ревності, сарказм і водночас внутрішня вразливість. Чанйон Ляо будує образ не лише через вокальну експресію, а й через точну сценічну інтонацію та пластичність. Зокрема, у речитативах він демонструє мовленнєву природність, наче відтворюючи живий діалог, що підсилює драматургічну динаміку. У сольних номерах, особливо в кульмінаційних моментах, Чанйон Ляо підкреслює емоційний розвиток героя, використовуючи контрастність динаміки, акцентування окремих слів, що додають драматичної напруги.

Важливою стає і сценічна інтерпретація образу Графа. На сцені Чанйон Ляо відзначається органічною пластикою та стриманою жестикуляцією, яка ніколи не перевантажує дію. Його сценічна поведінка гармонійно поєднана з вокальним малюнком: кожен жест підпорядкований музичній фразі. Особливо вражаючим є вміння Ляо передавати іронію та внутрішню боротьбу Альмавіви через нюансування тембру: м'яке приглушення голосу у сценах інтриги чи різка енергетична атака у моменти ревності.

Під час виконання партії Графа відчувається глибоке розуміння стилю В. А. Моцарта: легкість фразування, увага до ансамблевої взаємодії тощо. Співак дотримується класичної балансованості між драмою та елегантністю, не допускаючи надмірної романтизації чи опереткової легковажності.

Отже, вокально-сценічна інтерпретація Чанйона Ляо партії Графа Альмавіви вирізняється вокальною досконалістю, психологічною глибиною та сценічною правдивістю. Його виконання поєднує технічну майстерність із тонким відчуттям драматургії, що робить образ яскравим та переконливим.

Не менш потужним сучасним басом-баритоном є **Шен Ян – Shen Yang – 沈阳** (Додаток А, 13) – китайський бас-баритон, один із найвідоміших співаків своєї генерації, який поєднав у своїй кар'єрі перемоги на міжнародних конкурсах, виступи на провідних оперних сценах та активну концертну діяльність. Він здобув світову славу після перемоги на конкурсі BBC Cardiff Singer of the World (2007), що стало своєрідним трампліном для його міжнародної кар'єри.

Як і його колеги, він є представником китайської оперної вокальної школи, а саме Шанхайської консерваторії. Був також учасником Програми розвитку молодих артистів імені Ліндемманна, а пізніше закінчив Джульярську школу у Нью-Йорку. Саме там Шен Ян здобув досвід роботи з провідними диригентами та режисерами, що сформувало його стиль як інтерпретатора класичного та барокового репертуару.

У репертуарі співака різноманітні оперні твори, зокрема і опуси В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя. Зокрема Шен Ян активно виступає з аріями з опер Г. Ф. Генделя, утім переважно в рамках концертних програм і фестивалів. Його виконання барокової музики вирізняється тим, що зберігає баланс між історично обґрунтованим виконанням та сучасною вокальною естетикою.

Зокрема співак уважно застосовує барокові прикраси (морденти, аподжиятури, різноманітні мелізми), але робить це не надмірно, підпорядковуючи їх драматургії. Поруч з тим демонструє глибоке відчуття риторичної природи музики Г. Ф. Генделя вибудовує кожну арію як промову, де мелодична фраза стає емоційним жестом. Оскільки співак здебільшого виконує опуси Г. Ф. Генделя у концертних програмах і фестивальних проектах, він не

завжди занурений у повну театральну постановку. Це робить його підхід більш «концертним», камерним, спрямованим на безпосереднє спілкування з публікою. Водночас це дозволяє уникати оперного пафосу і натомість зосередитися на музичному змісті вокальної інтерпретації.

Серед виконання партій з опер В. А. Моцарта важливе місце у творчості Шен Яна займає роль Оратора з опери «Чарівна флейта». Оратор – це персонаж, який уособлює мудрість і моральний авторитет. Він виступає посередником між світом героїв і сферою вищих ідеалів. Його партія позбавлена зайвої віртуозності чи емоційної крайності: у ній домінує спокійна, велична декламація, що вимагає від виконавця не лише вокальної техніки, а й високої духовної концентрації.

У виконанні Шен Яна партія Оратора набуває особливого тембрового забарвлення. Його глибокий бас-баритон відзначається густотою низів і дзвінкістю верхнього регістру, що створює відчуття монументальності й водночас ясності. Особливо помітно, як він підкреслює довгі тримані ноти – вони звучать не як статичні, а як такі, що наповнені внутрішнім рухом. Тембр Шен Яна уникає сухості: він теплий, насичений, але без надмірної драматизації, що добре відповідає ідеї просвітленої мудрості цього оперного персонажа.

Показово, що співак уникає риторичного перебільшення. Його фразування відзначається рівновагою: жодна фраза не «провисає» і завершується логічно і природно. У дикції відчутна кристалічна чіткість – слова набувають ваги й не губляться за музичним звучанням. Це важливо, адже роль Оратора полягає не лише у співі, а й у донесенні ідеї, своєрідному голосі розуму. У вокально-сценічній інтерпретації Шен Яна можна простежити особливу увагу до контрасту між суворим монологом і моментами, де в музиці з'являється м'якість. Він не намагається зробити Оратора емоційним героєм, радше підкреслює його як уособлення непохитності. Цей підхід відрізняється від

деяких більш патетичних трактувань, у яких образ Оратора набуває майже пророчої екзальтації.

Виконання Шен Яна відзначається глибиною й чистотою трактування. Його Оратор – це не сценічний суддя чи проповідник, а радше мудрий наставник, чий голос звучить як втілення внутрішнього спокою й авторитету. Така інтерпретація поєднує музичну виразність із концептуальною ясністю, залишаючи відчуття, що слухач стикається не просто з оперним персонажем, а з архетипом мудрості, який виходить за межі театральної сцени.

Отже, порівняльний аналіз показує, що китайські співаки не лише успішно інтегрувалися у світову оперну культуру, але й стали її активними творцями. Їхні інтерпретації чоловічих образів у В. А. Моцарта і Г. Ф. Генделя відзначаються поєднанням технічної довершеності, стилістичної автентичності та індивідуальної інтерпретації.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

У результаті проведеного аналізу виконавських інтерпретацій оперної спадщини XVIII століття китайськими вокалістами встановлено низку принципових положень, які дозволяють окреслити характерні риси інтеркультурної рецепції цього пласту європейського музичного мистецтва.

По-перше, виявлено, що китайські співаки та співачки демонструють послідовну орієнтацію на стильову нормативність опер класицизму. Вони зберігають увагу до історично обґрунтованих принципів інтерпретації – ясності дикції, врівноваженості драматичного та музичного начал, тонкої динамічної градації. Водночас їхні виконання не є калькою європейських зразків: вони трансформуються через призму національної вокальної школи, у якій відчутні особливості тембрової гнучкості, схильність до кантиленного мислення й підкреслена духовно-емоційна зосередженість.

У підрозділі 3.1, присвяченому втіленню жіночих образів опер XVIII століття китайськими виконавицями, простежено тенденцію до

створення образів, сповнених ніжності, психологічної глибини та ліризму. Китайські співачки підкреслюють прозорість тембру, чистоту інтонацій і кантиленність фразування, завдяки чому їхні інтерпретації вирізняються делікатністю та емоційною щирістю. При цьому увага до тексту та динамічних нюансів забезпечує високу семантичну насиченість виконання, а поєднання європейської традиції з рисами національної школи відкриває нові виразові можливості жіночих партій.

У підрозділі 3.2, де було розглянуто характерні риси в інтерпретації чоловічих образів китайськими оперними співаками, акцент зроблено на їхній тембровій насиченості, рівновазі реєстрів та схильності до внутрішньої зосередженості. Китайські вокалісти прагнуть уникати надмірного пафосу, віддаючи перевагу чіткому фразуванню та динамічній стриманості. У результаті чоловічі персонажі постають не лише героїчними, а й глибоко моральними та філософськи врівноваженими. Поєднання європейських стильових канонів із національними елементами – інтонаційною чистотою, плавністю кантилени, медитативністю – збагачує ці інтерпретації новими смислами та художніми відтінками.

Таким чином, сучасні китайські вокалісти звертаючись до оперної спадщини європейського класицизму, формують власний тип вокально-сценічної інтерпретації, що ґрунтується на синтезі канонів європейської виконавської традиції та національних вокальних інтонаційних моделей. Цей процес інтеркультурного синтезу не лише зберігає автентичність історичного стилю, але й збагачує його новими семантичними та художніми смислами, розширюючи межі академічного вокалу як глобального феномену.

ВИСНОВКИ

Проведене дисертаційне дослідження дало змогу комплексно проаналізувати процеси взаємодії європейської та китайської музичної культури у сфері оперного мистецтва, зосередившись на виконавських інтерпретаціях оперної спадщини XVIII століття у творчості сучасних китайських вокалістів. Отримані результати дозволяють не лише глибше зрозуміти феномен міжкультурної рецепції класичного європейського репертуару, але й визначити його роль у сучасному становленні китайської оперної школи.

Насамперед варто наголосити, що формування китайського академічного вокалу відбувалося у складних історико-культурних умовах, де тісно перепліталися національні традиції та європейський досвід. Європейська музика XVIII століття, зокрема опера, постала для китайських виконавців не лише як нова художня форма, а й як педагогічний та культурний виклик. Засвоєння вокальної техніки бельканто, адаптація західних методик навчання співу, створення консерваторій і системи академічної освіти – все це поступово інтегрувалося у китайське мистецьке середовище. При цьому ключову роль відіграли музиканти, які отримували освіту за кордоном і ставали провідниками нових практик на батьківщині, забезпечуючи діалог між традиційним і модернізованим підходом до вокального мистецтва.

Дослідження показало, що становлення китайської вокальної педагогіки неможливо розглядати ізольовано від театрального мистецтва. Оперна сцена Китаю стала місцем, де найвиразніше відчувалася потреба у поєднанні традиційної пластики, характерної для китайського театру, з вимогами європейської оперної драматургії. Відтак китайський оперний спів поступово набув нової якості, де кожен вокальний жест був підкріплений сценічною дією, а кожна драматична ситуація – глибиною емоційної інтерпретації. Саме завдяки цьому китайські виконавці почали формувати власну виконавську школу, що

відзначається синтетичним характером і спрямована на універсалізацію сценічного досвіду.

Значним відкриттям стало усвідомлення того, що ще у XVIII столітті європейські композитори проявляли інтерес до тематики Далекого Сходу, створюючи образ Китаю крізь призму екзотизації та колоніальних уявлень. У цьому культурному дзеркалі сучасні китайські виконавці знаходять простір для нового осмислення власної ідентичності. Інтерпретуючи твори В. А. Моцарта чи Г. Ф. Генделя, вони повертають ці «східні мотиви» у власне культурне середовище, надаючи їм більш автентичного й глибокого сенсу. Таким чином, відбувається процес зворотного культурного впливу: європейська традиція, що колись сприймала Китай як екзотичний образ, тепер отримує від сучасних китайських артистів оновлене, багатше трактування.

У роботі простежено, як сучасні китайські постановки опер XVIII століття поєднують два різні мистецькі світи. Музичний текст зберігає оригінальну європейську основу, однак сценографія, костюми, хореографічні елементи нерідко звертаються до китайських традиційних кодів. Це створює синтетичний художній простір, у якому автентичність і новаторство не протиставляються, а взаємно збагачують одне одного. Такий підхід дозволяє китайським вокалістам не лише органічно входити у світовий оперний контекст, але й пропонувати власне бачення класики, яке сприймається у світі як самобутнє та оригінальне.

Особливу увагу у дослідженні приділено вокальним амплуа. Виявлено, що сучасні китайські співаки адаптують західну систему голосових класифікацій, зважаючи не лише на акустичні характеристики, але й на сценічну експресію, міміку, пластичність рухів. Це відрізняє їхні інтерпретації від західної традиції, надаючи їм додаткового шару виразності. При цьому у виконанні жіночих партій простежується особливий синтез: з одного боку – висока технічна культура бельканто, з іншого – витонченість і символічність сценічних жестів, успадкованих від китайського театру. Сучасні виконавиці – такі як Ін Фан,

Цзінцзін Лі, Їн Хуан – демонструють не лише віртуозність, а й здатність створювати складні емоційні образи, де внутрішній психологізм поєднано з естетичною стриманістю.

У чоловічих партіях, своєю чергою, відчувається вплив конфуціанської традиції, яка визначає уявлення про мужність, шляхетність та внутрішню гармонію. Виконавці трактують образи не стільки через зовнішню експресію, скільки через глибоке внутрішнє наповнення, що виявляється у тембровій палітрі, динамічних контрастах і точності інтонацій. Такий підхід дозволяє китайським вокалістам привносити у класичний західний репертуар новий рівень психологічної інтерпретації.

Підсумком дослідження є висновок про те, що сучасне китайське оперне мистецтво досягло рівня, який дозволяє йому бути повноцінним партнером у глобальному мистецькому просторі. Воно не лише перейняло європейські вокальні традиції, але й органічно інтегрувало їх у власну культурну матрицю, створивши новий художній феномен. Виконавці Китаю сьогодні демонструють здатність не тільки відтворювати класику, а й відкривати її у нових художніх ракурсах, що актуалізує значення опери XVIII століття у сучасному культурному діалозі.

Наукова новизна дисертації полягає у першому цілісному музикознавчому осмисленні інтерпретацій творів В. А. Моцарта та Г. Ф. Генделя китайськими вокалістами. Практичне значення полягає у можливості використання результатів у педагогічній практиці, у підготовці нових поколінь вокалістів, а також у формуванні методології виконавської роботи, що враховує як західні, так і східні традиції.

Таким чином, дисертаційне дослідження доводить, що культурна взаємодія між Європою та Китаєм у сфері опери не є одностороннім процесом запозичення. Вона постає як рівноправний діалог, у результаті якого формується нова художня якість, здатна збагачувати обидві культури. Китайське оперне мистецтво, опанувавши класичну спадщину XVIII століття,

не лише інтегрувалося у світову практику, але й відкрило нові горизонти для її розвитку, довівши, що міжкультурна взаємодія є ключовим чинником еволюції сучасного музичного мистецтва.

Варто зазначити, що проведене дослідження не вичерпує всієї проблематики взаємодії європейської та китайської музичних традицій у сфері оперного мистецтва. Навпаки, воно відкриває широкий спектр напрямів для подальших наукових пошуків. По-перше, перспективним є розширене вивчення вокальної педагогіки у Китаї у порівнянні з європейськими моделями підготовки співаків. Особливого значення набуває дослідження методів навчання бельканто у китайських консерваторіях, їх трансформація відповідно до національної традиції та вплив на якість виконавської підготовки.

По-друге, особливу наукову цінність матиме дослідження індивідуальних виконавських стратегій китайських співаків у міжнародному контексті. Їхня участь у світових оперних фестивалях та театрах створює унікальну можливість для порівняльного аналізу того, як національна школа проявляє себе поза межами власного культурного середовища.

По-третє, подальші дослідження можуть бути зосереджені на гендерному аспекті вокального мистецтва, оскільки інтерпретація жіночих і чоловічих образів китайськими виконавцями демонструє значний потенціал для глибшого культурологічного, психологічного й музикознавчого аналізу.

Загалом, перспективи продовження наукових розвідок полягають у розширенні методологічних підходів – від музикознавчого й педагогічного до культурологічного, соціологічного та міждисциплінарного. Це дозволить не лише глибше осмислити феномен інтеграції оперного мистецтва, але й виробити нові практичні моделі для підготовки вокалістів, розвитку оперного театру та зміцнення міжкультурного діалогу у глобальному музичному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А Гудаму Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в контексті розвитку китайської музики XX – початку XXI ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2023. 317 с.
2. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. IX. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. А. М. Жданько, С. Г. Анфілова. Харків : ХНУМ, 2017. 476 с.
3. Баранова О. М. Виховання та розвиток вокально-технічних навичок: методичні рекомендації. 2016, Херсон: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України.
4. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики (кінець XVI – XIX століття): Навчальний посібник. Миколаїв. 306 с.
5. Бойко А. М. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура та мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2019. 250 с.
6. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2021. Вип. 4(2). С. 109-122.
7. Ван Дон Мэй Великий Шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004. 32 с.

8. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості Г. Доницетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж.Пуччіні. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2019. 179 с.
9. Ванг Юй. Імагологічний дискурс втілення образу Турандот в світовій музичній культурі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура та мистецтво). – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2021. 241 с.
10. Гаврильчик Л.М. Робота над художнім образом музичного твору. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2008. 45 с
11. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ: 1997. НМАУ, 320 с.
12. Гринчук І. Інтерпретація музики (виконавсько-педагогічний аспект). *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету*. Серія: Педагогіка. 2001. №2. С. 47 –52.
13. Давидович Л. В. Проблема виконавської інтерпретації в процесі вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Час мистецької освіти: зб. тез і матеріалів IV Міжнар.наук.- практ. конф. (12 -13квітня 2016р.) / за загальною редакцією доктора педагогічних наук, професора Т.А Смирнової. – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди. 2016. С. 84-89.
14. Дацышен В. Г. Христианство в Китае: история и современность. Москва : Научно-образовательный форум по международным отношениям, 2007. 240 с.
15. Дін Боюй Семантичні функції жіночих образів у драматургії китайської опери — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2024. 225 с.

16. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» / Харк. нац. унів. мистецтв. Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.
17. Ду Си Вей Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае. *Вестник МГУКИ. Сб. научных трудов*. Москва : Московский государственный университет культуры и искусств, 2008. № 2. С. 232–234.
18. Жао Джін. Вплив філософії та естетики даосизму на китайську вокальну культуру. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. – Львів, 2023. 227 с.
19. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко: навчальний посібник. Київ: ArtHuss. 2022.
20. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки: тайны и желания Homo Musicus. ArtHuss. 2018.
21. Жень Шуай Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности : дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2019. 240 с.
22. Закрасняна Ж. М. Барокова опера: виміри виконавської інтерпретації. *Імідж сучасного педагога*, 2019. Вип. 5(188). С. 105–108.
23. Зінченко В. Український балет Доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка. – Кваліфікаційна наукова робота у вигляді рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ. 241 с.
24. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навчальний посібник. Київ: Заповіт. 1998.

25. Кай Хань. Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний аспекти. 2017. 23 с.
26. Китайська цивілізація: традиції та сучасність: *матеріали XIV міжнародної наукової конференції, 5 листопада 2020 р.* Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 496 с.
27. Кияновська Л. О. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід. Науковий вісник *Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*. Вип. 89. Київ, 2010. С. 47–57
28. Кунь Ло Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії). Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2017. 229 с.
29. Лі Мін Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура та мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2019. 250 с.
30. Лі Хуасінь Взаємодія культур у музичній творчості: китайські образи у західній музиці. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 276–281.
31. Лі Цян Особливості взаємовпливу італійської та китайської музичної театральної традиції в історичному розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 67. С. 56-67
32. Лімін В. Формування вокальної культури майбутнього вчителя музики на основі традицій Китаю та України. 2011. 189 с.

33. Лімін Вей Формування вокальної культури майбутнього вчителя музики на основі традицій Китаю та України. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук. Національний педагогічний університет імені М. Драгоманова. Інститут мистецтв. 2011, 189 с.
34. Лоранси де Л. Французская комическая опера. Москва : Музгиз, 1937. 156 с.
35. Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій. – 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, 2022. 220 с.
36. Лю Чан «Один пояс та шлях» : китайсько-українські культурні зв'язки. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/18486/1/Dialog2021_P040-043.pdf (дата звернення 11.02.2024).
37. Люш Д. Розвиток і охорона співацького голосу. Музична Україна 1988. 138 с.
38. Ма Юйцзяо. Китайська легенда про принцесу Турандот в європейській опері XVIII століття. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2023. Вип. 6, С. 232–236.
39. Ма Юйцзяо. Місце китайських академічних співаків у соціокультурному просторі України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 73, том 2. С. 157–160
40. Ма Юйцзяо. Роль вокально-оперного мистецтва XVIII століття у формуванні китайської академічної школи співу. *Музичне мистецтво і культура*, 2021. Вип. 1(32). С. 371–379.
41. Ма Юйцзяо. Стан вокальної педагогіки та концертно-театральної справи в Китаї першої половини XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 66, том 2. С. 84–89

42. Мартынов Д. Е. Иностранные миссионеры в Китае XIX – начала XX в.: специфика деятельности (на примере провинции Шань-дун). *Вестник ТГГПУ*. 2008. № 3 (14). С. 40–45.
43. Мателешко Ю.П. «М'яка сила» Китаю: напрями та особливості українського наукового дискурсу. *Регіональні студії*, 2023. № 34. С. 157–162.
44. Матковський, І. Ю. (2020). Цінь Тіелін, як представник сучасних глобалізаційних процесів модернізації вокальної освіти. У *Китайська цивілізація: традиції та сучасність: матеріали XIV Міжнародної наукової конференції, 5 листопада 2020 р.* (с. 92–95). Видавничий дім «Гельветика».
45. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 134 с.
46. Музичне мистецтво Західної Європи кінця XVI – початку XIX століття: Тексти лекцій з курсу «Історія зарубіжної музики» для студентів психолого-педагогічного факультету музичних груп / Укл. Дячук Н.І. Полтава: ПДПУ імені В.Г. Короленка. 2009 р. 103 с.
47. Мяо Ч. Вокальна інтерпретація оперного образу як процес особистісного автопоезису. *Музичне мистецтво і культура*, 2019. Вип. 1(28), С. 228-237
48. На Ван Взаємодія традицій європейської опери та китайської національно-культурної парадигми: до проблеми діалогу культур. *Музичне мистецтво і культура*, 2019, 1 (29), 74-85
49. На П. Методика роботи над виконавською інтерпретацією музичних творів у процесі вокальної підготовки педагогів-музикантів України та Китаю. Автореферат дисертації. «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського», Міністерство освіти і науки України. 2013. 23 с.
50. Ніколаєнко В. І. Сучасні підходи до розвитку артистичних дій в оперно-вокальному виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. № 1. С. 231-235.
51. Офіційний сайт міжнародного конкурсу співаків імені Ганса Габора «Бельведер». Web : <https://www.belvedere-competition.com/>

- 52.Офіційний сайт Шанхайського Великого оперного театру URL : <https://www.shgtheatre.com/> (дата звернення 11.01.2025).
- 53.Прядко, О. М. Акустичні особливості розвитку співацького голосу. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2010. С. 400–409
- 54.Размадзе А. С. Очерки истории музыки от древнейших времен до половины XIX века. Москва : Издание А. Г. Кольчугина, 1888. 745 с.
- 55.Расбріджер Р. Внутрішній світ опери «Дон Жуан». *Український психоаналітичний журнал*, 2024. Вип. 2(3). С. 154–164.
- 56.Сен Жуй Лун Російські театри опери та оперети в музичному житті Харбіна першої третини XX століття. *Мистецтвознавчі записки. Зб. наукових праць НАКККиМ*. Київ, 2013. Вип. 24. С. 153–160.
- 57.Сінь Юань Жіночі образи в операх ГФ Генделя: гендерні типи та їхні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 29. 2022. С. 160–183
- 58.Стахевич О. Г. Спів і мовлення як дзеркало античної культури. 2004.
- 59.Сун Яньін Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016, 183 с.
- 60.Сучасне музичне мистецтво: курс лекцій для студентів освітнього рівня «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» / розроб. О. Ю. Серова. Київ : НАКККиМ, 2019. 72 с.
- 61.Сюй Сінчжоу Формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). – Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса, 2023. 243 с.
- 62.Сюй Цянь Отличие китайского национального пения от русской и итальянской вокальной школы. *Современное педагогическое образование. Научный журнал*. Москва : Русайнс, 2018. № 2. С. 55–58.

- 63.Сяньвей, Є. «Метелик» Сан Бо як китайський національний оперний міф. 2019. 23 с.
- 64.Сяо Хуівен. Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннань «Жаль за минулим»). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023. 99 с.
- 65.Тао Ц. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. 2016. 250 с.
- 66.Хайе Лян Сутнісні характеристики та особливості вокальної підготовки студентів у вищих педагогічних закладах України і Китаю. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 2019, 27. С. 94-100.
- 67.Цю Сяочжень Семантичні засади вокального інтонування в операх В.-А. Моцарта: актуальний виконавський підхід. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Одеса, 2025. 203 с.
- 68.Цюпак Карабулут В. А. «Вокальна творчість Віталія Кирейка: виконавська актуалізація». Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені

- П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023. 119 с.
69. Чекач Ю. І. Локації перших оперних вистав: від елітарності до загальнодоступності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 136. С. 75–86
 70. Чекач Ю. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів : Видавництво УКУ, 2024. 236 с.
 71. Чень Ин Диалог музыкальных культур Европы и Китая в свете религиозных контактов. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Научно-аналитический, научно-образовательный журнал*. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2013. No 2 (28). С. 54–56.
 72. Чень Ин Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 26 с.
 73. Чень Менмен Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва XX століття. – Кваліфікаційна наукова справа на правах Рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». – Харківська державна академія культури. Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2021. 218 с.
 74. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. 18 (1), С. 17-25.
 75. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 392 с.
 76. Чжан Цзунжуй Національно-культурні традиції вокально-сценічного мистецтва Китаю XX – початку XXI ст. на прикладі Пекінської опери – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 – Культура і мистецтво,

- зі спеціальності 025 Музичне мистецтво. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2023. 207 с.
77. Чжоу Ї. Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю. *Аспекти історичного музикознавства*, 2020. С. 137-149.
78. Чжоу Юнь. Формування професійної компетентності в майбутніх учителів музичного мистецтва у закладах вищої освіти КНР : Дисс. ... доктора філософії. Харків, 2020. 230 с.
79. 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. 233 с.
80. Шиленко Л. А. Проблема перекладу оперного лібрето в сучасному музичному театрі. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2017. Вип. 32. С. 433-439.
81. Щетинський О. С. Музична іконографія Благовіщення. *Аспекти історичного музикознавства*, 2019(ХVII), 73–87
82. Юй В. Багатовимірність втілень сюжету Турандот в жанрі театральної музики. *World science*, 2019. 3(3 (43)), С. 34-44.
83. Юй Хенюань. Формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). – Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса, 2022. 253 с.
84. Ян Бо Чжоу Сяоянь: у истоков профессионального певческого искусства Китая. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Научно-аналитический, научно-образовательный журнал*. Нижний Новгород :

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2016. № 1 (39). С. 57–59.

85. Ян Чжеюй Формування та розвиток школи гри на кларнеті та саксофоні в Китаї. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези VIII Міжнародної конференції молодих учених та студентів*. Одеса : ПНПУ ім. К.Д.Ушинського, 2022. С. 82–86.
86. 21 Questions with Ying Fang URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hUciSsbfkUE> (дата звернення 11.01.2025).
87. Allen, J. (2012). *An analysis and discussion of zwischenfach voices*. Arizona State University.
88. An Enchanting Evening with soprano Ying Huang URL : <https://www.esplanade.com/whats-on/2024/an-enchanting-evening-with-soprano-ying-huang#synopsis> (дата звернення 07.01.2025).
89. Anthony, J. R. (1965). The French Opera-Ballet in the Early 18th Century: Problems of Definition and Classification. *Journal of the American Musicological Society*, 18(2), 197-206.
90. Ballantine, C. (1981). Social and Philosophical Outlook in Mozart's Operas. *The Musical Quarterly*, 67(4), 507-526.
91. Barnett, D. (1987). *The art of gesture: The practices and principles of 18th century acting*.
92. Bärwald, M. (2011). Italian Opera Performances in Bach's Leipzig—New Sources and Perspectives on Research. *Understanding Bach*, 6, 9.
93. Bird, D. (2015). *Inventions of Truth*.
94. Burrows, Donald (1994) *Handel*. New York: Schirmer.
95. Cairns, David (2006) *Mozart and His Operas*. Los Angeles: University of California Press.
96. Camejo, A. (2023). *Mozart's a Feminist?! How Mozart Perceived Women Through Opera*.

97. Chailley, Jacques (1972) *The Magic Flute, A Masonic Opera: An Interpretation of the Libretto and the Music*. English translation: Herbert Weinstock. London: Victor Gollancz.
98. Chen, J. Y. (2016). Maria Theresia And The 'Chinese' voicing Of Imperial Self: The Austrian Contexts Of Metastasio's China Operas. *Eighteenth-Century Music*, 13(1), 11-34.
99. Chinese soprano Huang Ying stages first solo recital in Singapore URL : <https://www.straitstimes.com/life/chinese-soprano-huang-ying-stages-first-solo-recital-in-singapore> (дата звернення 20.09.2024)
100. Chiu, W. Y. L. (2007). *The Function of Western Music in the Eighteenth-Century Chinese Court*. ProQuest.
101. Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization*. The University of North Carolina at Greensboro.
102. Di Pasquale, D. (2010). Staging the Translation of Opera as a Medium of (Sub) version: Portuguese Appropriation of Italian Melodrama in the 18th century. *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts*, (3).
103. Die Zauberflöte Metropolitan Opera House URL : <https://archives.metopera.org/MetOperaSearch/record.jsp?dockey=0383694> (дата звернення 11.09.2024).
104. Descartes, R. (1996). *Les passions de l'âme* (1649). Paris: Flammarion.
105. Festeu, A. (2018). Voice classification: terminology and practicality. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*, 11(2), 41-52.
106. Festival website. URL : <https://bmf.org.cn/en/About> (дата звернення 11.01.2025).
107. Gao, J., Zhao, Y., Pan, L. The Effects of Sound Absorption of Stage House on the Acoustics of Auditorium in an Opera House. *Buildings*, 2024. 14(3),
108. Gibbons, W. J. (2013). *Building the Operatic Museum: Eighteenth-Century Opera in Fin-de-Siècle Paris* (Vol. 99). University Rochester Press.

109. Giordano, S. (2016) *Internationalization practices applied to the management of opera houses: Empirical evidences from Italy and China*. 2016.
110. Gozzi K. Turandot. Web. URL: <https://www.rodoni.ch/busoni/opere/turandot/gozzi.html> (accessed: 11.10.2022).
111. Haili, M. (2016) *Urban politics and cultural capital: The case of Chinese Opera*. Routledge.
112. Henahan D. City opera «candide». With an alternate cast. *The New York Times*. 1984, July 21. P. 1. P. 13.
113. Hildesheimer, Wolfgang (1985) *Mozart*. English translation: Marion Faber. Paperback edition; London: J. M. Dent.
114. Hiller, J. A. (1780). *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig: Johann Friedrich Junius
115. Hurd, A. (2021). *The Beginner's Guide to "Fach"*.
116. Iwamoto, T. C. (2012). *Trouser Roles-The development of the role in opera from the seventeenth to twentieth century*.
117. Jacob, Margaret C. (1991) *Living the Enlightenment: Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century*. New York & Oxford: Oxford University Press.
118. Jones, S. (1996). Source and stream: early music and living traditions in China. *Early music*, 24(3), 375-390.
119. Kang, Angela (2011) *Musical chinoiserie*. PhD Thesis. University of Nottingham. 356 p.
120. Kapusta, J. (2022). Ideologies of Voice Type and Ravel's *L'heure espagnole*. *Cambridge Opera Journal*, 34(2), 211-234.
121. Kirkendoll, E. (2015). *Mozart at the Movies: Cinematic Reimaginings of Opera* (Master's thesis, Texas Christian University).
122. Kirkpatrick, D. A. (2009). *The Role of Metastasio's Libretti in the Eighteenth Century: Opera as Propaganda*. VDM Publishing.
123. Lam, J. S. (2011). Music and Masculinities in Late Ming China. *Asian Music*, 42(2), 112-134.

124. Le Sage A. R. Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique. Amsterdam : Zacharie Chatelain, 1731. 558 s. URL: https://books.google.lu/books?id=69FNAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата звернення 11.10.2022).
125. Letellier, R. I. (2010). *Opéra-comique: a sourcebook*. Cambridge Scholars Publishing.
126. Li Anlan Back at home, soprano is living on an aria. URL: <https://archive.shine.cn/sunday/people/Back-at-home-soprano-is-living-on-an-aria/shdaily.shtml> (дата звернення 16.12.2024).
127. Lianhong, Z. (2020). Development of Vocal Traditions in China and Ukraine: Historical Context. *Редакційна колегія*, 500-512
128. Liu, J. (2021). Research on the Effectiveness of Art Songs Teaching for Vocal Singing Majors in Universities. In *Proceedings of the 5th International Conference on Informatization in Education, Management and Business (IEMB 2021)*. Francis Academic Pres
129. Locke, R. P. (2007). A broader view of musical exoticism. *Journal of Musicology*, 24(4), 477-521.
130. Lu, J. (2023). Research and Analysis of Vocal Music Teaching Practice in Universities Based on the Concept of STEAM Education. In *4th International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2023)* (pp. 283-289).
131. Lycke, H. (2013). Identification of three natural voice groups by phonetography: A data-driven approach (Doctoral dissertation, KU Leuven)
132. Ma H. (2019) Traditional opera consumption as the new game of distinction for the Chinese middle class. *International Journal of Cultural Studies*. 22(3), 400-416.
133. Ma Yue „Marriage of Figaro” brings international opera cast to Shanghai URL : <https://www.shine.cn/feature/entertainment/2409112656/> (дата звернення 11.01.2025).

134. Ma Yue Shanghai Opera House's "Don Giovanni" features international cast
URL : <https://www.shine.cn/feature/art-culture/2411127565/> (дата звернення 11.01.2025).
135. Martell Logan Chinese Mezzo-Soprano Distinguishes Herself at Dutch Grand Prix. URL : https://operawire.com/chinese-mezzo-soprano-distinguishes-herself-at-dutch-grand-prix/#google_vignette (дата звернення 11.01.2025).
136. Mayer, G., Franková, J., & Švandová Maršálková, L. (Eds.). (2024). *Letters written from the theater of life: The correspondence between the poet Ranieri Calzabigi and his patron Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg* (c. 1764–1791)
137. Miller, R. (1993). *Training soprano voices*. Oxford University Press.
138. Moran, Felicity (2018) "Scandalous by Profession: Opera in Eighteenth-Century Europe," *Armstrong Undergraduate Journal of History*: Vol. 8: Iss. 2, Article 3.
139. Nogaj, A. A. (2018). *Rola i znaczenie śpiewu na różnych etapach życia śpiewaka*.
140. Over, B., & Zur Nieden, G. (2021). *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe: Contexts, Materials and Aesthetics* (p. 798). transcript Verlag.
141. Peng X. (2015) *The Arts of Chinese Opera: A Historical Perspective*. Lexington : Washington & Lee University. Vol. 4. № 6. P. 165–182.
142. Petrocelli, P. (2019). *The Evolution of Opera Theatre in the Middle East and North Africa*. Cambridge Scholars Publishing.
143. Pickard, J. (2019). *An Analysis of Pants Roles in Opera*.
144. Postdramatic Dramaturgies: Resonances between Asia and Europe. transcript Verlag, 2022. 309 p.
145. Roberts, C. S. (2014). *Music and society in eighteenth-century Yorkshire* (Doctoral dissertation, University of Leeds). 344 p.
146. Rocha, E. (2012). *Imperial opera: the nexus between opera and imperialism in Victorian Calcutta and Melbourne, 1833-1901*.

147. Rychert, M. (2015). Od anielskiego śpiewu do ochrypłego krzyku. Przemiany solistów operowych i ich współczesne oblicze. *Kultura Popularna*, 44(02), 108-119.
148. Stefani, G. (2021). Production of Opera Pasticcios in Venice in the Early 18th Century. The Impresario's Role. In *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics* (pp. 377-396). Transcript.
149. Strohm, R. (2021). Italian Pasticcio Opera, 1700–1750 Practices and Repertoires. *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe*, 45-68.
150. Swital, F. (2023). *Reception of Antiquity in 18th century Opera: A Study of Divine Elements in the Story of Alcestis*.
151. Thrasher A.R. Lam J.S.C., Stock J.P.R., Mackerpas C., Rebollo-Sborgi F., Schimmelpenninc K. A., Jones S., Han Mei, Wu Ben, Rees Y., Trebinjak S., Lee J.C. China People's Republic of (Chin. Zhonghua renmin gonghe guo). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Web. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/public>.
152. Tieyi Zhang The first generation of Chinese art song : Dis... of Doctor of Musical Arts. Iowa, 2019. 66 p.
153. Turnbull R. China's First Lady of Opera. New York Times, 2010. March. № 4. Web : https://www.nytimes.com/2010/03/05/arts/05iht-madame.html?_r=0
154. Vanherle, F. P. (2002). *Castrati: the history of an extraordinary vocal phenomenon and a case study of Handel's opera roles for Castrati written for the First Royal Academy of Music (1720-1728)*
155. Wang, L. (2022). Jazz education in mainland China: historical and contemporary perspectives (Doctoral dissertation, University of Glasgow). 330 p.
156. Wang, Q. (2015). Research on Male Dan in Chinese Peking Opera and Castrato in Italian Opera. In *2015 International Conference on Economics, Social Science, Arts, Education and Management Engineering* pp. 64-68
157. Ward A. (2010) Pagodas in Play: China on the Eighteenth century Italian Opera. Bucknell University Press. 232 p.

158. Webster, J. (2004). The eighteenth century as a music-historical period?. *Eighteenth-Century Music*, 1(1), 47-60.
159. Wiant A. A. (2003) *A New Songs For China*. Victoria : Trafford Publish-ing. 383 p.
160. Wiltjer, C., Winn, A., & Johansen, L. (2022). *Times Are Changing: Addressing Racism and Sexism in Die Zauberflöte*.
161. Wong Chi Keung (1992) *Mark Characterization in Mozart,s opera The Magic Flute through the language of music*. A thesis submitted to the Chinese University of Hong Kong in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Philosophy. 472 p.
162. Xia, W. (2022). Peculiarities of singing in Chinese popular and traditional music: Influence of musical genres on vocals. *Música Hodie*, 22.
163. Yang, B., & Wei, H.-S. (2022). The impact of musical rhythm on academic performance in Chengdu, China. *International Research Journal of Education and Sciences*, 6(Special Issue 1), 151-158
164. Yang, Hyun Joo (2005) *Which Arias Better Represent Susanna's Character: the Original or Replaced Arias?* DMA diss., University of Washington.
165. Yaping, C. (2020). The Development Trend of Chinese Vocal Music in the New Era. *Frontiers in Art Research*, 2(1). 81–86.
166. Yazar, İ. U. (2022). The Influence of Orientalism in the 18th and 19th Century Opera Librettos. *Journal of Human Sciences*, 19(2), 300-310.
167. Yi, P., Chinpairot, J., & Seeyo, W. (2023). Investigation of the Historical Development and Knowledge Guidelines of Contemporary Guangxi Vocal Music in China. *Education Quarterly Reviews*, 6(1), 250-261.
168. Ying Fang URL : <https://imgartists.com/roster/ying-fang/> (дата звернення 11.12.2024)
169. Ying Huang URL : <https://www.gso.org.cn/en/portfolio/artist-ying-huang/index.html> (дата звернення 14.01.2025)

170. Zhang, S., Fernicola, F., Garcea, F., Bonora, P., & Barrón-Cedeño, A. (2022). Ariemozione 2.0: Identifying emotions in opera verses and arias. *IJCoL. Italian Journal of Computational Linguistics*, 8(8-2).
171. Zheng, X. (2022). Research on the whole teaching of vocal music course in university music performance major based on multimedia technology. *Scientific Programming*, 2022(1), 6–10.
172. Zhou, Y. (2019). Discussion on the development trend of Chinese national vocal music. *Review of Educational Theory*, 2(4), 66-70.
173. Zhu, H., & Su, Z. (2018). An analysis on higher music education models in China. *Revista de Cercetare si Interventie Sociala*, 63, 105-130.
174. Zhu, L. (2021). Творчість Лей Сюй у контексті проблеми історично інформованої виконавської інтерпретації європейської камерно-вокальної музики в Китаї. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (21), 400-415.
175. 匡惠 刘雪庵的生活道路和 创作道路. 中央音乐学院学报, 1985. 2. 3. (Куан Хуей Життєвий і творчий шлях Лю Сюсяня. Журнал Центральної консерваторії музики, 1985. № 2. 3–9.).
176. 史伟正. 20世纪上半叶中国歌唱史. 中国音乐学. 1997.第3号。第 74-81 页 (Ши Вейчжен. Історія співу в Китаї першої половини ХХ ст. Музикознавство Китаю, 1997. № 3. С. 74–81).
177. 孙继南. 李叔同—弘一大师的音乐教育思想与 实践. 中央音乐学院学报. 2001 (1): 61–65. (Сунь Цзинань. Концепція музичної освіти Лі Шутуна і його практика. Вісник центральної консерваторії. Пекін, 2001 (1). С. 61–65).
178. 展中的五位女性 声乐产业. 学习 音乐. 2007. 年第 3 期 73–78. (Чен Янфан. П'ять жінок у розвитку сучасної вокальної галузі. Дослідження музики, 2007. № 3. С. 73–78).

179. 张伟 20世纪中国声乐教育.西安：民间教育学、2005. 367. (Чжан Вей
Вокальна освіта в Китаї в ХХ столітті. Сіань：Народна педагогіка, 2005. 367 с.).
180. 张国梁 科学传播的起源、发展与趋势中国。发展新闻，2006年.第2期.
第14-18页. (Чжан Голян Генеза, розвиток та тенденції розповсюдження наук в
Китаї. Новини розвитку, 2006. № 2. С. 14–18.).
181. 张楠 真，善，美是声乐演唱与教学的至高境界-周小燕教授访谈录. 民间
音乐. 北京，2006年.第1期.第21-25页. (Чжань Нань Правда, добро і краса –
найвищий рівень вокального виконавства та навчання. Народна музика. Пекін,
2006. № 1. С. 21–25.).
182. 徐冬. 名满天下的一代声乐艺术宗师 纪念沈湘教授逝世一周年。人民音
乐, 1995 年第1期 7-8 第. (Сюй Донг. Всесвітньо відомий майстер вокальної
музики: присвячено першій річниці із дня смерті професора Шень Сяна.
Народная музыка, 1995. № 1. С. 7–8.).
183. 戴鹏海 永远的黄自 音乐艺术, 2004. 4. 9. (Дан Пенхай Хуан Цзи назавжди.
Музичне мистецтво, 2004. № 4. С. 9–20.).
184. 明言. 二十世纪中国音乐批评导论. 人民音乐 出版社, 2002. 526. (Мін Янь.
Вступ до музичної критики в Китаї ХХ ст. КНР：Народна музика, 2022. 526 с.
185. 李晋玮、李晋媛编著·沈湘声乐教学艺术·北京：中国 广播电视出版社,
2008 (Лі Цзиньвуй, Лу Цзиньюань Шень Сян: Мистецтво викладання вокалу.
Пекін：Китайське радіо- та телевізійна преса, 2008).
186. 李梅. 沈湘声乐艺术教育教学理念解析·浙江艺术职业学院学报，2010
年3月第8卷第1期 105-109 第. (Чжу Лінг, Лі Мей. Аналіз концепції викладання

- Шень Сяном вокального мистецтва. Журнал Чжецзянської академії мистецтв, 2010. Вип. 8. № 1. С. 105–109.).
187. 林声翕 谈音论乐, 1988. 85. (Лінь Шенсі. Розмова про музику. Тайбей : Книжкова компанія Донга, 1988. 85 с.).
188. 满新颖. 中国近现代歌剧史. 北京 : 中国文联出版公司, 2012 年. 570 页. (Мань Сінь Ін. Історія сучасної китайської опери. Пекін : Видавнича компанія Китайської федерації літературних і мистецьких кіл, 2012. 570 с.).
189. 玉和 XX年上半年中国音乐史.北京音乐学院学报. 1995年.第2号. (Ван Юйхе Історія китайської музики першої половини XX століття. Вісник Пекінської консерваторії, 1995. № 2.).
190. 王珂美钱仁康歌曲集的艺术特色. 人民音乐, 1997. 3. 46–47. (Ван Камей Художні особливості збірки пісень Цяня Реньканя. Народна музика, 1997. № 3. С. 46–47.).
191. 王震亚卓有成就的我国老一代艺术家 – 江定仙教授生平中央 音乐学院学报, 2001. 1. 72-73. (Ван Янфан Видатний композитор старого покоління – життя професора Цзянь Дінсяня. Журнал Центральної музичної консерваторії. Пекін, 2001. № 1. С. 72–73.).
192. 甲本太极上海音乐城。上海, 2003 年. 302 页. (Цзя Бень Тайцзи Музичне місто Шанхай. 2003. 302 с.).
193. 谢天吉黄自与贺绿汀的比较研究. 星海音乐学院 学报, 1986. 4. 7–22. (Се Вейнцзюнь Добірка музичних есе Хе Лютіна. Журнал Шанхайської музичної консерваторії, 1996. № 4. С. 7–22.).

194. 邹本初·沈湘歌唱学教学体系研究·北京：人民音乐出版社，2012. 274.
(Цоу Бенчу. Дослідження системи навчання співу Шень Сяна. Пекін：Народна музика, 2012. 274 с.).
195. 钱仁平 谭小麟研究之研究. 黄钟, 2004. 1. 28. (Цянь Ренпін Дослідження творчості Тана Сяоліна. Хуан Чжун, 2004. № 2. С. 28–33.).
196. 钱仁康音乐学院音乐教育的形成. 音乐艺术. 海：上海音乐学院，2007年. 第3期. 第 12–13 页.
197. 钱仁康音乐学院音乐教育的形成. 音乐艺术. 海：上海音乐学院，2007年. 第3期. 第 12–13 页. (Цян Рен Кан Становлення музичної освіти в консерваторії. Музичне мистецтво. Шанхай：Шанхайська консерваторія музики, 2007. № 3. С. 12–13.).

ДОДАТОК А

Іконографічні додатки

1. Shanghai Grand Opera House – Шанхайський Великий оперний театр



2 Афіша вистави «Весілля Фігаро» (2024)



5. Афіша опери «Весілля Фігаро» (2023)



6. Афіша опери «Ксеркс» (2019)



7. Ин Фан – Ying Fang



8. Цзінцзін Лі – Jingjing Li



9. Ын Хуан – Ying Huang



10. Ма Юйцзяо – Ma Yujiao



11. Ле Бу – Le Bu



12. Чанйон Ляо – Changyong Liao



13. Шен Ян – Shen Yang



ДОДАТОК Б

Список публікацій та відомостей про апробацію результатів дисертаційного дослідження Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Ма Юйцзяо. Роль вокально-оперного мистецтва XVIII століття у формуванні китайської академічної школи співу. *Музичне мистецтво і культура*, 2021. Вип. 1(32). С. 371–379.
2. Ма Юйцзяо. Стан вокальної педагогіки та концертно-театральної справи в Китаї першої половини XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 66, том 2. С. 84–89
3. Ма Юйцзяо. Місце китайських академічних співаків у соціокультурному просторі України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 73, том 2. С. 157-160

Наукові праці апробаційного характеру

Ма Юйцзяо. Китайська легенда про принцесу Турандот в європейській опері XVIII століття. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2023. Вип. 6, С. 232-236.

Участь у роботі всеукраїнських та міжнародних наукових конференцій

1. Міжнародна науково-практична конференція «Музична культура Китаю: форма, традиції, практики» (30-31 березня 2021 року, Київ);
2. «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (30-31 жовтня 2021 року, Київ)
3. Шоста міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (3-4 листопада 2022 року,

Київ)

4. Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (2-4 листопада, 2023 року, Київ)