

permeating all its semantic levels, that it is enough to use a sign, even a hint, to get the desired effect. With the help of the languages of various arts in cinema, it is possible to accurately determine the meaning of a contextual sign without preliminary explanations or preparation. This is especially true for the symbols of folk traditional culture, historically endowed with certain semantics, which have their own semantic function at different levels of semantic formation in the film. On the example of films by E. Kusturica and A. Seytблаєв, it is shown how the elements of spiritual and material traditional culture as a connotative lexical system play a meaningful role in the development of a plot.

Novelty. For the first time, films by Ukrainian movie director A. Seitблаєв are analyzed and parallels are drawn with the works of Serbian movie director E. Kusturica. The role of ethnic components in these films is also defined. An attempt is made in this paper to show alternative ways of teaching foreign languages to non-specialist students differing from those adopted in the post-Soviet countries.

The practical significance. Films by Serbian and Ukrainian movie directors present modern national cinematographic schools, are significant in the process of transition to a new quality level of national cinema and represent the Eastern European school of the world cinema.

Key words: cinematography, genres of cinema, ethnic motives, folklore, dance, music, Eastern European cinema.

Надійшла до редакції 17.07.2019 р.

УДК 784.3

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ КИТАЙСЬКИМИ СПІВАКАМИ: НІМЕЦЬКА ПІСЕННА ЛІРИКА У ВИКОНАННІ ДІЛЬБЕР ЮНУС

Чжу Лін – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
<http://orcid.org/0000-0002-7673-1729>
[DOI.org/ 10.35619/ucpmk.v34i34.321](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.321)
531714908@qq.com

Розглянуто особливості сучасних версій прочитання камерно-вокальних творів європейських композиторів китайськими співаками. Охарактеризовано передумови та шляхи формування традицій китайської вокальної школи, процеси адаптації західних моделей виконавської культури та поєднання різної специфіки музичного мислення. Розкрито принципи формування репертуарної політики китайських вокалістів. На основі аналізу пісень німецьких композиторів доби раннього та пізнього романтизму «*Auf Flügeln des Gesanges*» Ф. Мендельсона та «*Mariä Wiegenlied*» М. Рegerа у виконанні видатної китайської співачки Дільбер Юнус сформульовано висновки, що в процесі адаптації європейських зразків у китайсько-мовних версіях може порушуватись фонічний профіль вокальних мініатюр, а їх зміст – насичуватись новими смислами, складаючи підґрунтя для творчого інтерпретаційного національно-орієнтованого підходу.

Ключові слова: камерно-вокальні твори, жанрово-стильові традиції європейської музики, китайська школа академічного співу, творчість Дільбер Юнус.

Постановка проблеми. Музична культура сучасного Китаю є синтетичним явищем, яке поєднало багатотисялітні традиції китайської народної музики та досягнення західної музичної творчості. Особливо яскраво процес синтезу традицій проявився в рамках вокальної виконавської культури, адже форми традиційного музикування та концертнування європейського зразка суттєво відрізняються за жанровими, інструментальними та функціональними показниками. Китайські виконавці, асимілюючи досягнення європейської вокальної школи, на основі західного репертуару створюють новий творчий продукт, вартий детального вивчення.

Традиційна китайська музика давно вивчається як вітчизняними, так і зарубіжними музикознавцями. Водночас особливості творчості сучасних китайських співаків, виконавців камерно-вокальних творів, як окрема зона інтерпретуючої діяльності не знаходяться в епіцентрі спеціальних досліджень навіть у китайському музикознавстві, обумовлюючи актуальність даної публікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні існує цілий ряд робіт загальнокультурного напрямку, в яких розглядаються особливості концертного життя Китаю. Зокрема, в роботі Ло Чжихуей (*Lo Zhihui*) «Концертне життя сучасного Китаю» [5] досліджується творчість провідних виконавців, концертних організацій, визначаються передумови та перспективи мистецького розвитку країни. Проте інформація про діяльність китайських вокалістів подана у стислому вигляді, що спонукає на подальше вивчення даного питання.

Розвиток китайської вокальної школи розглядається у окремих дисертаціях та статтях. Дисертація Сун Яньїн (*Song Yanying*) «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю» [7] присвячена аксіологічним аспектам впливу європейських традицій співу на формування сучасної китайської вокальної школи. У роботі Ду Си Вей (*Du Si Wei*) «Вплив європейських традицій на розвиток вокальної школи у

Китаї» [3] розглядаються передумови формування традицій китайського академічного вокального виконавства. У статті Чжао Фейлун (*Zhao Feilong*) «Становлення концертного вокального виконавства у Китаї у 20-ті роки ХХ століття» [9] відзначається роль культурного діалогу Китаю з європейськими країнами та США, його вплив на становлення концертного виконавства та формування нової слухацької традиції в рамках вокального мистецтва.

Концепт національної вокальної школи як культурного коду нації розглядається в роботах В. Антонюк [1, 2]. Дослідниця на прикладі практичного досвіду української вокальної школи розмірковує над вокальною виконавською традицією, що постає як певне історичне явище, культурний феномен та модель комунікації, порівнює різні виконавські стилі та сучасні методики навчання співу, у тому числі в контексті навчання китайських студентів в Україні.

Про значення музикознавчого контексту вивчення камерно-вокальної творчості йдеться у роботі Лю Юйтен [6] (*Liu Yuteng*), особливості національної природи китайської професійної творчості висвітлені в роботі Лі Цін [4] (*Li Qin*), методологічні питання інтерпретаційного аналізу камерно-вокальної музики розкрито в роботі О. Філатової [8]. Однак спеціального дослідження, в якому б досліджувалися особливості інтерпретації текстів камерно-вокальних творів європейських композиторів композиторів китайськими академічними співаками, досі не існує. Масовий інтерес китайських вокалістів до цієї мистецької сфери, а також різноманітність їх виконавських надбань спонукають до детального вивчення даної проблеми саме в контексті питання співу як інтерпретуючої діяльності.

Мета статті – виявити особливості інтерпретації камерно-вокальних творів європейських композиторів китайською співачкою Дільбер Юнус на прикладі виконання зразків німецької пісенної лірики у контексті загальних тенденцій розвитку академічного співу в Китаї.

Вклад основного матеріалу. Основою китайського музичного мистецтва вважається народна музика, яка відображає багатовікові традиції, що дбайливо зберігаються й сьогодні. Однак у ХХ столітті китайська культура зазнала значного впливу європейських моделей музикування, що виявилось, перш за все, в рамках концертної практики в цілому та в сфері камерно-вокального виконавства зокрема. За словами Ло Чжихуей, форми традиційного музикування і концертного життя європейського зразка значно відрізняються за стилістичними параметрами. Це, в свою чергу, вплинуло на репертуарну політику й жанрові пріоритети, інструментарій та особливості вокальної техніки (залучення так званих «поставлених» або «непоставлених» голосів, використання різних типів дихання тощо), форми музикування та принципи професійної підготовки виконавців [5; 24].

За цими ознаками традиційна китайська музика і європейські принципи концертування виявляються абсолютно різними формами побутування вокального мистецтва. Результатом їхньої взаємодії стала поступова трансформація камерно-вокального виконавства Китаю, в якому за основу була обрана європейська модель (в сумі всіх її складових – репертуар, техніка виконання тощо).

Практика концертів європейського зразка розпочинається, згідно з висловлюванням Ло Чжихуей, з відкриття у місті Харбін у 1904 році театру для широкої публіки, в стінах якого відбувалися концерти. Стимулом для подальшого розвитку цієї галузі слугувало отримання професійної освіти китайськими музикантами за кордоном, а також відкриття у 1927 році вищого музичного навчального закладу європейського зразка у Шанхаї – Шанхайської консерваторії музики (*Shanghai Conservatory of Music*).

Виходячи з програм перших студентських концертів Китаю, можна зазначити, що репертуар академічних виконавців того часу складався здебільшого з популярних сучасних або широко відомих класичних творів. Прикладом звернення до камерно-вокального жанру у програмі першого концерту Шанхайської консерваторії виявився лише один твір – пісня Л. Фішера (*L. Ficher*) «*Down Deep without the Cellar*» у виконанні Е. Х. Чан (*Ye. Chang*). Два інших вокальних номери – це обробка народної пісні Й. Р. Ча (*Y. Cha*) «*Going hill*» у виконанні автора, арія з опери «Трубадур» Дж. Верді у виконанні Ф. М. Манна (*F. M. Mann*) та арія з опери «Тоска» Дж. Пуччіні у виконанні І. Ю (*I. H. Yu*). Подібна репертуарна диспозиція демонструє певний баланс камерного, оперного та народного співів при формуванні програми концерту та намагання представити різні вокальні виконавські стилі.

Вже на початку тридцятих років сольні вокальні концерти за участю студентів, які співали різноманітний інтернаціональний репертуар, стали традицією. Програма концерту студентів Шанхайської консерваторії за 1933 рік це доводить. До неї увійшли пісні різними європейськими мовами: італійською (А. Сейсміт-Дода «Місячна ніч» у виконанні Ц. Х. Лао (*C. Lao*), німецькою (пісня Е. Гріга «Либідь», «*Ständchen*» Р. Штрауса у виконанні міс Ю (*Miss Yu*), французькою («*Song of Provence*» Е. Дель-Акви у виконанні Ц. Х. Лао) та англійською («*Bird Song*» Л. Леман, «*A Lover in Damascus*» А. Вудфорт-Фіндена, «*Wellcome! Sweet Wind*» К. Кадмана у виконанні міс Ю).

Вочевидь, увага виконавців та педагогів була зосереджена на популярній на той час музиці. Проте класичні європейські твори, тим більше, вокальні цикли, які потребували від співаків та слухачів

особливого драматургічного чуття, оминались стороною. Подібне формування «європо-орієнтованого» репертуару було обумовлено високим фаховим рівнем та впливовістю європейських виконавців й викладачів на тлі початкового етапу розвитку китайської вокальної школи.

За вельми короткий час процес становлення професійної вокальної традиції рухався шляхом інтеграції національної системи музичного мислення до західної моделі, до спроби об'єднати «два докорінно відмінних принципи, в основі кожного з яких – радикально відмежований слуховий, інтонаційний, ладовий, артикуляційний досвід, оформлений в систему музичної мови і мислення» [10; 20]. Засновниками нової вокальної культури Китаю у XX столітті вважаються Чжоу Шуань (*Zhou Shuan*), Ін Шаннен (*Ying Shangneng*), Хуан Юкуй (*Huang Youkui*), Юй Ішуань (*Yu Yishuan*), Чжоу Сяоянь (*Zhou Xiaoyan*), Лан Юйсю (*Lang Yuxiu*), Чжао Мейбі (*Zhao Meibi*), Чжан Цюань (*Zhang Quan*), Шень Сян (*Shen Xiang*), Го Шучжень (*Go Shuzhen*), Лі Шуанцян¹ (*Li Shuangqiang*).

У сучасному Китаї процес формування академічної школи співу все ще триває. На сьогодні, за словами Ду Си Вей, вокальна освіта в китайських вищих навчальних закладах відбувається за трьома напрямками – академічний спів, популярний (естрадний) спів та новий народний спів [3]. Якщо формування європейської вокальної школи відбувалося у тісній взаємодії з композиторською творчістю та залежало від вокальних жанрів, то процес формування китайського мистецтва співу напряму пов'язаний з особливостями виконавської культури та інакших умов існування музики. Китайські вокалісти окрім академічної традиції активно асимілюють у своїй творчості академічну, традиційну та естрадну манеру виконання.

Тектонічні зміни у формах організації концертної практики виконання камерно-вокальної музики в Китаї в останні десятиліття були обумовлені політикою відкритості країни, поширенням засобів масової комунікації та розвитком технологій запису музичного контенту. Можливості інтернету, з одного боку, дозволили виконавцям не шукати концертні площадки, а ширити твори у власній інтерпретації завдяки популярним мережевим ресурсам (наприклад, *Youku* або *Tudou*), одразу знаходячи відклик слухачів. З іншого боку, ці можливості забезпечили їх новим досвідом, пов'язаним з вивченням різних інтерпретаційних версій у численних зразках західної традиції виконання та ефективним для корегування власних напрямів творчої діяльності.

У строкатій палітрі концертної практики сучасного Китаю є ціла плеяда яскравих співаків, добре відомих як в країні, так і за її межами. Спрямування їхньої творчості визначається суттєвою ознакою – схильністю до західної (запозиченої) або східної (традиційної) моделі музикування, яка відбивається на манері виконання та особливостях репертуарної політики. Певні виконавці реалізують в своїй практиці тільки одну з означених моделей, проте інші вдаються до компромісних рішень, одночасно поєднуючи західні та східні репертуарні напрями.

Назвемо імена деяких відомих сучасних академічних співаків Китаю: *сопрано* – Ланг Юйсю (郎毓秀 / *Lang Yu Xiu*), Хе Хуэй (和慧 / *He Hui*), Чжоу Сяо Ян (周小燕 / *Zhou Xiao Yan*), Го Шу Жень (郭淑珍 / *Guo Shu Zhen*), Тан Цзин (谭晶 / *Tan Jing*), Ван Лі (王莉 / *Wang Li*), Гао Ман Хуа (高曼华 / *Gao Man Hua*), Сюй Лей (许蕾 / *Xu Lei*), Лей Цзя (雷佳 / *Lei Jia*), Ван Цин Шуан (王庆爽 / *Wang Qing Shuang*), Сунь Цзя Сін (孙家馨 / *Sun Jia Xin*), Чжан Ні (张妮 / *Zhang Ni*), Чжэн Юн (郑咏 / *Zheng Yong*), Се Лі Сі (谢莉斯 / *Xie Li Si*), Ха Хуэй (哈辉 / *Ha Hui*), У На (吴娜 / *Wu Na*), Чжу Фэнбо (朱逢博 / *Zhu Feng Bo*), Сунь Сю Вэй (孙秀苇 / *Sun Xiu Wei*), Цуй Ян Гуан (崔岩光 / *Cui Yan Guang*), Гонг Лі Ні (龚丽妮 / *Gong Li Ni*). *Меццо-сопрано* – Лян Нін (梁宁 / *Liang Ning*). *Тенори* – Ши І Цзе (石倚洁 / *Shi Yi Jie*), Дин Йі (丁毅 / *Ding Yi*), Чжан Си Цю (张喜秋 / *Zhang Xi Qiu*), Ши Хонг Е (施鸿 / *Shi Hong E*), Ван Цзе ши (王洁实 / *Wang Jie Shi*), Фан Джинг Ма (范竞马 / *Fan Jing Ma*). *Контртенори* – Лі Мей Лі (李梅利 / *Li Mei Li*). *Баритони* – Ху Йонг (霍勇 / *Hou Yong*), Лю Бінг І (刘秉义 / *Liu Bing Yi*).

Репертуарна палітра цих виконавців дуже широка, тим не менш, можна виділити основні стилеві та жанрові уподобання, яких дотримуються китайські співаки при зверненні до камерно-вокальної музики. Вивчення й систематизація низки відео- та аудіозаписів європейської камерно-вокальної музики призвела до наступних висновків:

1. Більшу частину репертуару китайських співаків становлять камерно-вокальні твори композиторів-романтиків – М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона та ін. У цих романсах та вокальних циклах перед вокалістом постають складні виконавські завдання, що потребує наявності багатих голосових даних та можливості охоплення широкого співацького діапазону для виявлення всіх емоційних відтінків тексту, плавності голосоведення з тонким та філігранним оздобленням деталей тексту, а також уміння взаємодіяти з акомпаніатором.

2. Увага солістів до творчості слов'янських композиторів пояснюється тим, що приєднавшись до загальноєвропейських культурних процесів у XX ст., Китай запозичив систему професійної освіти

в Європі, також орієнтуючись і на досвід східноєвропейських країн. Велика кількість митців, повертаючись до Китаю, поширюють традиції східноєвропейської вокальної школи (прикладом є професор Пекінської консерваторії, випускниця Московської консерваторії, клас О. Катувльської, п. Го Шу Джен, яка виховала плеяду китайських вокалістів та продовжує свою діяльність сьогодні).

3. Жанрова картина вокальної культури Китаю урізноманітнюється завдяки використанню творів інших стилів європейського мистецтва. Так, музика ренесансної та барокової доби представлена старовинними аріями Дж. Дауленда, Т. Мерули, Дж. Каччіні, Г. Персела, А. Скарлатті, які вже давно посіли важливе місце у китайській камерно-вокальній творчості. При виконанні цих композицій авторське трактування здебільшого переважає над аутентичним виконанням.

4. Твори класичної доби представлені піснями та аріями з опер композиторів-класиків, зокрема В. А. Моцарта.

5. До репертуару співаки долучають й твори композиторів початку ХХ ст. (наприклад, романси К. Дебюссі, С. Рахманінова, М. Равеля, В. ді Кьяра). Проте їхня кількість значно менша у порівнянні з кількістю творів, зазначених вище.

6. Певну частину репертуару становлять обробки європейських народних пісень – італійських, іспанських, фінських, німецьких, українських та російських.

7. Пісні в репертуарі китайських співаків звучать як мовою оригіналу, так і у перекладі китайською.

Показовим для розкриття особливостей інтерпретації зразків європейської камерно-вокальної музики у виконанні сучасних китайських співаків є дослідження творчості Ді Лі Бай Ер або Дільбер

Юнус (迪里拜尔/*Dilber Yunus*). Це – одна з видатних співачок Китаю, ліричне сопрано світового рівня, «китайський соловей», артистка оперного театру, солістка фінської національної опери, професор Китайської музичної консерваторії. У 1976 р. вона почала вивчати вокальну музику у проф. Го Лінчжана. Демонструючи значні успіхи, співачка поступила у 1980 р. до Центральної музичної консерваторії, де навчалася у відомих педагогів із вокалу Шень Сян² (*Shen Xiang*) і Лі Цзінвей (*Li Jinwei*). Після закінчення консерваторії Дільбер працювала у Центральному оперному театрі солісткою, а у 1988 р. прийнята на посаду довічного соліста Фінської національної опери. З 1993 по 1996 рр. співачка працювала разом з оперним режисером Джоан Карло де Монако солісткою Національної опери в Бонні (Німеччина). Успіх Дільбер неодноразово підтверджувався перемогами у різних конкурсах. Так, у 1984 р. вона здобула перемогу на Першому міжнародному конкурсі вокалістів ім. Мір'яма Хеліна. У 1997 та 1998 рр. Дільбер виграла премію Б. Нельсон, а у 2003 р. – премію «Золотий альбом Китаю». У Швеції та Фінляндії її називають «національним скарбом».

Незважаючи на активну оперну творчість, Дільбер виступає також із концертами камерно-вокальної музики (з фортепіано та оркестром). На сьогодні існує низка камерно-вокальних збірників співачки, записів її сольних виступів та концертів, зокрема на її офіційному каналі *YouTube*.

У репертуарі співачки присутні традиційні китайські народні пісні та пісні китайських композиторів (наприклад, окремі пісні «*Little bird, My friends*»³, «Чун Сі»⁴), а також «західні» твори – іспанською (наприклад, іспанські народні пісні «*Sevillanas*», «*El Marabu*», «*Erico Festak*», «*Serrana*»⁵ та інші, виконані під акомпанемент гітари), російською («Не співай красуня при мені», «Тут добре» С. Рахманінова, «Соловей» О. Аляб'єва⁶), фінською (фінські народні пісні «*Minnun kultani*», «*Paitaressu*»⁷), уйгурською⁸ «Світ Бівопи»⁹ / «اپوؤىب / *اپوؤىب*), німецькою («*Mariä Wiegenlied*» М. Регера, аріозо «*Dank sei Dir, Herr*» Г. Генделя», «*Amor*» Р. Штрауса, «*Seligkeit*» Ф. Шуберта, «*Warum?*» Р. Шумана), французькою мовами («*Nell*» Г. Форе, «Вокаліз» М. Равеля), а також твори європейських композиторів у перекладі китайською («*Ave Maria*» П. Маскані, «*Auf Flügeln des Gesanges*» Ф. Мендельсона та інші).

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

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

Для виконавського аналізу обрано дві версії цієї пісні – студійний запис китайською з альбому 2006 р.¹⁰ та запис із концерту мовою оригіналу (рік запису останнього встановити не вдалось¹¹). В обох випадках надзвичайно м'який та водночас сильний тембр Дільбер дозволив їй розкрити характер цієї пісні-очікування. Треба відзначити, що у студійному виконанні пісні у порівнянні з оригінальною версією Ф. Мендельсона зроблено ряд удосконалень: *lied* звучить в оркестровому перекладенні у більш рухливому темпі. Текст пісні також зазнає змін – виконавиця користується альтернативною китайською версією, зрозумілою для її слухача. Це зі свого боку певним чином корегує розташування смислових акцентів. Оркестровий супровід у даному випадку представляє неабиякий інтерес, адже в інструментальній партії з'являються реальні підголоски, які в мендельсонівській фортепіанній фактурі даються лише натяком.

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

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

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

Проте кульмінація пісні виглядає занадто масивною. У тексті М. Регера вокальна кульмінація на словах «*Schlaf*» (тиха кульмінація) позначена динамічною ремаркою *pp* (фортепіанна партія звучить на *ppp*). Проте Дільбер ігнорує цю позначку, порушуючи таким чином авторську логіку. Для порівняння, наприклад, у виконанні Генії Кумаєр кульмінація виявляється дійсно тихою (різдвяний концерт у Відні, 2008 р.), завдяки чому цей «керол» звучить більш градуйовано у динамічному плані та інтимніше, ніж у виконанні Дільбер, яке сприймається занадто академічно. Можливо на різницю в результаті вплинула сама ситуація – адже виконання європейськими співаками різдвяної пісні в канун Свята проникнуто особливими піднесеними почуттями; момент таїнства, що супроводжує подібні пісні, не потребує напруження, а спонукає на просвітлену медитацію над священними подіями.

Інше виконання Дільбер¹² цієї пісні зроблене шістьма роками пізніше (листопад 2019 р., Національний концертний зал, Тайпей) і майже не відрізняється від запису 2016 р. за технікою вокального інтонування, проте звучить м'якше, більш вдало відповідаючи характеру пісні. Вибивається зі стилістики пісні імперативна трактовка окремих інтонацій та занадто активна артикуляція.

Висновки. Підводячи підсумки, зазначимо, що китайська школа камерно-вокального виконавства є здебільшого спадкоємницею європейських традицій академічного співу. Манера виконання та жанрово-стилістичні уподобання співаків при виборі творів, з одного боку, залежать від конкретної школи, прихильниками традицій якої вони стають. З іншого – відбивають особливості слухачко-орієнтованого підходу. Останнє спонукає до перекладів текстів пісень китайською мовою, що може у деяких випадках порушувати особливості фразування та фонічний профіль вокальних мініатюр, а також насичувати їх новими смислами. Логічність цієї тези майже не потребує підтвердження, але вивчення німецької пісенної лірики Ф. Мендельсона («*Auf Flügeln des Gesanges*») та М. Регера («*Mariä Wiegenlied*») в інтерпретаціях видатної китайської співачки Делібер Юнус на високохудожньому рівні стає переконливим фактором набуття іншої виразності у відомих творах. Манера виконання цієї солістки є прикладом високого професіоналізму, що проявляється у філігранному звуковидобуванні, тонкості фразування, відчутті ансамблю. Проте різниця світоглядних позицій відбивається у своєрідному розумінні кульмінації та динамічного плану пісні «*Mariä Wiegenlied*», а переклад «*Auf Flügeln des Gesanges*» китайською мовою призвів до зміщень смислових акцентів всередині фраз та скоригував фонічний профіль твору.

Перспективи подальших досліджень. Вивчення особливостей інтерпретації китайськими солістами камерно-вокальних творів європейських композиторів дозволяє більш точно зрозуміти принципи функціонування музичного твору в глобалізованому просторі та виявити стабільні та

мобільні, національно обумовлені елементи музичної інтерпретації. Саме це й формує напрям подальших наукових розвідок у даній сфері.

Примітки:

¹ Творчість співаків докладно досліджується у дисертації Ян Бо.

² Професор Шень Сян – як його називали «китайський Карузо» – був яскравим представником традиції співу бельканто.

³ https://www.youtube.com/watch?v=otAsW_wPe88

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=mA34N-R6jWc>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Omi2TcmuaUQ&list=PL5L2guHnGyrbw-sICDqU98mJhNOM5rtzX>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Tsy4mF6pO4g&list=PL5L2guHnGyrYQmoIV9oETnVoFe8axf-PB>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=QyUd8LjrKdA&list=PL5L2guHnGyrZR7-Y5g2POgNfha3M5jWM0>

⁸ Співачка має уйгурське коріння, тому значну частину її репертуару складають уйгурські пісні.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=xvZ34g4vfho>

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=D0fKk8mZVfM>

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=okFXqyytim4>

¹² Інше виконання Дільбер. <https://www.youtube.com/watch?v=DbQkgnbRUFs>

Список використаної літератури

1. **Антонюк В.** Аспекти фахового тезаурусу вокалістів. *Література, фольклор, проблеми поетики* / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2012. Вип. 37. С. 7–9.
2. **Антонюк В.** Етнокультурний діалог у контексті навчання вокалістів із КНР у НМАУ ім. П. І. Чайковського. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези II Міжнар. наук.-практ. конф.* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. С. 6-8.
3. **Ду Сы Вей.** Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае. *Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств.* Москва, 2008. С. 232–234.
4. **Лі Цін.** Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом: автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 15 с.
5. **Ло Чжухуей.** Концертная жизнь современного Китая: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Росс. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2016. 24 с.
6. **Лю Юйтен.** Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX століття: дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Одеськ. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 200 с.
7. **Сун Яньин.** Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2016. 182 с.
8. **Филатова О.** Методические аспекты исполнительского анализа камерно-вокальной музыки. *Проблеми сучасності: культура мистецтво, педагогіка.* Луганськ, 2010. №14. С 54–64.
9. **Чжао Фэйлун.** Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20-е годы XX века. Тамбов: Грамота, 2017. № 12 (86). С. 196–198.
10. **Ян Бо.** Динамика развития профессионального сольного пения в Китае : образование, педагогические и исполнительские принципы : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2016. 25 с.

References

1. **Antonyuk V.** Aspekty fakhovoho tezaurusu vokalistiv. *Literatura, fol'klor, problemy poetyky.* Kyiv : Taras Shevchenko National University of Kyiv. 2012. № 37. S. 7–9.
2. **Antonyuk V.** Etnokul'turnyi dialoh u konteksti navchannya vokalistiv iz KNR u NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho. *Ukraina. Yevropa. Svit. Istoriiia ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiiakh.* Kyiv : Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2018. S. 6–8.
3. **Du Si Wei.** Vliianie evropejskikh tradicij na razvitie vokal'noj shkoly v Kitae. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv.* 2008. S. 232–234.
4. **Li Qing.** Kamerno-vokalna tvorchist Kloda Debiussi: pryntsypy roboty z poetychnym tekstom: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Kyiv, 2018. 15 s.
5. **Luo Zhihui.** Koncertnaja zhizn' sovremennogo Kitaja: avtoref. dys. ... dokt. iskusstvov : 17.00.02 / St. Petersburg, 2016. 24 s.
6. **Liu Yuten.** Yavyshe stylovoi intehratsii u kamerno-vokalnii tvorchosti yevropejskykh i kytaiskykh kompozytoriv: vid XIX do XX stolittia: dys. ... kand. myst : 17.00.03 / Odesa, 2018. 200 s..
7. **Song Yanying.** Integracija evropejskikh tradicij penija v vokal'nuju shkolu: dys. ... doktora iskusstvoved. : 17.00.03 / Lviv, 2016. 182 s.
8. **Filatova O.** Metodicheskie aspekty ispolnitel'skogo analiza kamerno-vokal'noj muzyki. *Problemi suchasnosti: kul'tura mistectvo, pedagogika.* Luhansk, 2010. № 14. S. 54–64.
9. **Zhao Feilong.** Stanovlenie koncertnogo vokal'nogo ispolnitel'stva v Kitae v 20-e gody XX veka. Tambov : Gramota, 2017. № 12 (86). S. 196–198.

10. *Yang Bo*. Dinamika razvitija professional'nogo sol'nogo penija v Kitae: obrazovanie, pedagogicheskie i ispolnitel'skie principy: avtoref. dys. ... doktora iskusstvov. 17.00.02 / Nizhny Novgorod, 2016. 25 s.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ КИТАЙСКИМИ ПЕВЦАМИ: НЕМЕЦКАЯ ПЕСЕННАЯ ЛИРИКА В ИСПОЛНЕНИИ ДИЛЬБЕР ЮНУС

Чжу Лин – аспирантка кафедры теории и истории музыкального исполнительства,
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

Рассмотрены особенности современных версий прочтения камерно-вокальных произведений европейских композиторов китайскими певцами. Охарактеризованы предпосылки и пути формирования традиций китайской вокальной школы, процессы адаптации западных моделей исполнительской культуры и сочетание различной специфики музыкального мышления. Раскрыты принципы формирования репертуарной политики китайских вокалистов. На основе анализа песен немецких композиторов эпохи раннего и позднего романтизма «*Auf Flügeln des Gesanges*» Ф. Мендельсона и «*Mariä Wiegenlied*» М. Регера в исполнении выдающейся китайской певицы Дильбер Юнус сформулированы выводы, что в процессе адаптации европейских образцов в китайских версиях может нарушаться фонический профиль вокальных миниатюр, а их содержание – насыщаться новыми смыслами, составляя основу для творческого интерпретационного национально-ориентированного подхода.

Ключевые слова: камерно-вокальные произведения, жанрово-стилевые традиции европейской музыки, китайская школа академического пения, творчество Дильбер Юнус.

INTERPRETATION OF EUROPEAN MUSIC BY CHINESE SINGERS: GERMAN SONG LYRICS PERFORMED BY DILBER YUNUS

Zhu Ling – a graduate student at the Department of
Theory and History of Musical Performance of the Tchaikovsky
National Academy of Music of Ukraine

The features of modern versions of the reading of chamber-vocal works of European composers by Chinese singers are considered. The preconditions and ways of forming the traditions of the Chinese vocal school, the processes of adaptation of Western models of performing culture and the combination of various specifics of musical thinking are characterized. The principles of the formation of the repertoire policy of Chinese vocalists are revealed. Based on the analysis of songs of German composers of the era of early and late romanticism «*Auf Flügeln des Gesanges*» by Felix Mendelssohn and «*Mariä Wiegenlied*» by Max Reger performed by the outstanding Chinese singer Dilber Yunus, the conclusions are formulated that in the process of adapting European samples in Chinese versions, the phonic profile of vocal miniatures may be disturbed, and their content may be saturated with new meanings, forming the basis for creative interpretive a nationally oriented approach

Key words: chamber vocal pieces, genre and style traditions of European music, Chinese school of academic singing, creativity of Dilber Yunus

UDK 784.3

INTERPRETATION OF EUROPEAN MUSIC BY CHINESE SINGERS: GERMAN SONG LYRICS PERFORMED BY DILBER YUNUS

Zhu Ling – a graduate student at the Department of
Theory and History of Musical Performance of the Tchaikovsky
National Academy of Music of Ukraine

The aim of this paper is to reveal the peculiarities of the interpretation of chamber and vocal works of European composers by the Chinese singer Dilber Yunus on the example of performing samples of German song lyrics in the context of general trends in the development of academic singing in China.

Research methodology is based on complex of general scientific methods, cross-disciplinary approaches and comparative analysis, which together significantly deepens the study of the peculiarities of the interpretation of vocal works of European composers by Chinese performers.

Results. It was find out that the Chinese school of chamber and vocal performance generally follows the European traditions of academic singing, but the manner of performance, genre and stylistic preferences of singers also depend on the requests of the audience, which encourages the adaptation lyrics in Chinese. In the context of the problem of interpretation of the combination of Western and Eastern traditions in the manner of singing Dilber Yunus serves as an example of high professionalism, free choice of stylistic direction of the musical idea of vocal pieces, the search for new convincing interpretations of familiar music. Based on the analysis of songs by German composers of the early and late Romantic period «*Auf Flügeln des Gesanges*» by Felix Mendelssohn and «*Mariä Wiegenlied*» by Max Reger, interpreted by Dilber concluded that in the process of adapting European songs in Chinese, their phonetic profile may be violated, main idea can be saturated with new meanings, laying the foundation for a creative interpretive national-oriented approach.

Novelty. An attempt is made in this paper to show the peculiarities of the performance of modern Chinese singers, who accessed to the chamber and vocal pieces of European composers, as a separate area of interpretive activity which for today hasn't become a special research, even in Chinese musicology.

The practical significance. The studying of the interpretations by Chinese soloists of chamber and vocal works of European composers allows to better understand the principles of functioning of a musical work in a globalized space and to identify stable and mobile, nationally conditioned elements of musical interpretation.

Key words: chamber vocal pieces, genre and style traditions of European music, Chinese school of academic singing, creativity of Dilber Yunus.

Надійшла до редакції 3.10.2020 р.

УДК 785.534 4

ЕСТЕТИЧНА ОЦІНКА АКУСТИЧНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ КОНЦЕРТНИХ ЗАЛ (НА ПРИКЛАДІ ПОРІВНЯННЯ ЗВУЧАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ)

Войтович Олександр Орестович – кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри джазу та популярної музики,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
<http://orcid.org/0000-0001-9885-7173>
DOI.org/10.35619/ucpmpk.v34i34.322
acoconcert_lviv@ukr.net

Виявляється естетична оцінка акустичних властивостей концертних зал на основі специфіки сприйняття музичного матеріалу людиною. Естетична оцінка здійснюється за допомогою набору вагомих критеріїв встановленого зразка, таких, як просторовість, ширина, тембр, розбірливість, гучність та ін. Суб'єктивні критерії корелюються з об'єктивними акустичними параметрами концертних зал та перебувають у тісному взаємозв'язку між собою. Для виконання досліджень здійснено вибір концертних зал і подано відомості про них. Для естетичної оцінки підбрано музичний твір у виконанні симфонічного оркестру. Опитування проводилось серед звукорежисерів, композиторів, диригентів, музикантів, музичних критиків та регулярних відвідувачів концертів і вистав. Проведено систематизацію результатів опитування та дана порівняльна характеристика звучанню обраного твору у трьох обраних концертних залах.

Ключові слова: об'єктивні параметри, суб'єктивна оцінка, критерії оцінювання, акустика концертних залів, кореляція, концертний зал, оркестр.

Постановка проблеми. Акустичні характеристики концертних зал оцінюють за певними параметрами, що поділяються на об'єктивні та суб'єктивні. Об'єктивні параметри визначаються акустичними властивостями концертних зал, а суб'єктивні – психофізичними законами сприйняття звуку людиною. В процесі музично-виконавської практики виявлено роль акустичних властивостей концертних зал у процесі формування просторового слухового образу. На відміну від об'єктивних акустичних параметрів, що характеризують акустичні властивості замкнутого середовища естетична оцінка звучання музичного матеріалу базується на суб'єктивному сприйнятті людиною музики. Аналізуючи стан речей та методику оцінювання якості звучання музичних творів можемо сказати, що на сьогоднішній час немає єдиної загальної системи оцінювання якості звукового матеріалу.

Мета статті – запропонувати один із методів естетичної оцінки акустичних властивостей концертних зал, що базується на суб'єктивному сприйнятті звучання музичного матеріалу.

Наукова новизна – полягає у спробі запропонувати методику естетичної оцінки акустичних властивостей концертних зал через звучання оркестрової музики за допомогою наукового дослідження суб'єктивного сприйняття музичного матеріалу.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Використання методів суб'єктивної оцінки розглядається у працях багатьох сучасних учених акустиків, зокрема праці з психоакустики (Я. Альтман, Я. Вахітов, Х. Шиффман, Дж. Ангус (J. Angus), Дж. Блаурт (J. Blauert), Д. Говард (D. Howard), Д. Редерер (J. Roederer), Е. Цвікер (E. Zwicker) та ін.), дослідження у сфері зв'язку суб'єктивних критеріїв оцінки якості звучання музики та об'єктивних властивостей замкнутих середовищ (М. Баррона (M. Barron), Л. Беранек (L. Beranek) Дж. Бланкеншіп (J. Blankenship), А. Хайдака (A. T. Hidaka), Фішетті (A. Fischetti), М. Шредер (M. Schroeder) та ін.). Найбільш вагомий внесок в сферу суб'єктивного сприйняття зробили Л. Беранек [7], [8], М. Баррон [5], [6]. Помітні акустичні дослідження вибраних зал належать Т. Камісінському [10], [11] та Р. Кінашу [12], [13].

Виклад матеріалу дослідження. Перехід від відкритих амфітеатрів до повністю закритих театрів відбувся в XVI ст. При цьому збереглися класичні форми римського амфітеатру. З них