

УДК 784.21/78.071.2

«REGNAVA NEL SILENZIO» З ОПЕРИ «LUCIA DI LAMMERMOOR» Г. ДОНІЦЕТТІ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІН ХУАН: СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ

Лян Ліцзюань – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0009-0003-2689-7231>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.750>

lianglijuan666888@gmail.com

Розглянуто особливості інтерпретації китайським сопрано Ін Хуан арії «Regnava nel silenzio» з опери Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур», яка належить до класики світової оперної сцени. Встановлено, що попри значну кількість досліджень оперної творчості Доніцетті досі залишається багато невизначених аспектів, які стосуються інтерпретації його музики. Визначені особливості формотворення арії та її основні стилістичні параметри, визначальні для створення інтерпретації, особливо у випадку концертного виконання, в якому драматична ситуація існує у «знятому вигляді». Виявлено значущість персони виконавиці партії Лючії в історичному аспекті, а також зазначені очікування та вимоги самого композитора до голосу співачки. Проаналізована студійна виконавська версія арії китайської співачки Ін Хуан. У порівнянні з іншими найвидатнішими у ХХ ст. інтерпретаціями арії вона визначається як адекватна за своєю стилістикою і наближена до традицій європейського оперного співу. Наведена аналітика підтверджує значущість класичного оперного репертуару для становлення та визнання оперного співака загалом та унаочнює подолання національних й культурних бар'єрів у виконавській сфері Китаю.

Ключові слова: італійська опера ХІХ століття, оперна арія, інтерпретація опер Г. Доніцетті, творчість Ін Хуан, виконавська інтерпретація, китайське сопрано, міжкультурний діалог.

Постановка проблеми. У сучасному українському музикознавстві виконавська інтерпретація вже давно стала одним із важливих напрямів наукової діяльності, що виявляє значні перспективи розвитку цієї дослідницької сфери. Останні наукові розвідки порушують широкий спектр питань та звертають увагу, зокрема, на творчість китайських артистів, поглиблюючи розуміння особливостей виконавської культури співаків, які опинилися в умовах глобалізованого мистецького простору, та часом відкриваючи додаткові смислові горизонти широко відомих творів. Особлива увага приділяється тим вокалістам з Китаю, які інтегрують у своїй діяльності різні культурні впливи. Серед них – оперна співачка Ін Хуан, відома на західних сценах як «китайський соловейко», чий інтерпретації привносять оригінальні риси у класичні оперні образи. В репертуарі артистки є багато творів західних композиторів, проте особливо виділяється її виконання жіночих арій з опер італійських композиторів ХІХ ст. – Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні та Дж. Верді. В них проявляється природний талант співачки, її виконавська майстерність та демонструється глибокий підхід до інтерпретації образів. Водночас її виконавська творчість майже не висвітлюється в музикознавчих дослідженнях, хоча і представляє значний інтерес. Зважаючи на це, вивчення інтерпретацій арій з опер італійських композиторів ХІХ ст. Ін Хуан видається важливим завданням, що підтверджує актуальність теми представленої статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ракурсі сучасних музикознавчих досліджень творчість китайських вокалістів уже утвердилася як предмет значного інтересу. Зазначимо дисертацію Чжу Лін [7], в якій вона деталізує стилістичні особливості інтерпретацій пісень та романсів у виконанні китайських вокалістів й наводить приклади з камерно-вокальної практики низки видатних китайських співачок. Водночас творчість Ін Хуан залишається поза увагою Чжу Лін, ймовірно, саме через переважання оперного репертуару. Дослідження Чжоу Ї [5] розглядає характерні риси китайського вокального стилю та їхній прояв у методах виконання сучасних вокалістів. У роботі Чжоу Чжівей [6] досліджується виконавський стиль китайських вокалістів у контексті різних жанрово-стильових параметрів музикування. У дисертації Чжан Мяо [4] вивчається поняття оперного стилю – особливої виконавської категорії, яка обумовлена специфічною вокальною «інтонаційно-мелодійною творчістю», а також виявляються композиційні фактори, що лежать у фундаменті формування стилістичних та інтерпретаційних характеристик вокального виконання.

Мета статті – виявити особливості інтерпретації арії «Regnava nel silenzio» з опери «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті китайською оперною співачкою Ін Хуан із позицій трактування образних та жанрово-стильових компонентів твору.

Виклад основного матеріалу. Італійська опера ХІХ ст. – видатне явище світової музичної культури, досягнення якої вважаються взірцем оперного стилю. Твори саме цього історичного періоду стали класикою світового оперного репертуару та певним знаком якості серед оперних вокалістів. Вивченням цього пласту

музичного мистецтва займається чимало дослідників як в Україні, так і за кордоном, проте кожного разу відкриваються нові аспекти дослідження, особливо, коли мова йде про питання інтерпретації цієї музики.

Гаetano Доницетті (як і В. Белліні) відносять до «малих майстрів» Італії, хоча їхня творчість являє важливий етап розвитку італійського театру, який пов'язують із поняттям «епохи класичного бельканто» (визначення І. Драч) [1]. Ці композитори належали до так званої «росінієвської династії», а їхні опери з успіхом ставилися на італійських сценах. Водночас, як зазначає І. Драч, своїм успіхом ці твори завдячували *саме оперним виконавцям* того часу, з відходом яких інтерес публіки до творчості, зокрема й Г. Доницетті майже згас. Відродження оперних творів цих композиторів сталося в середині ХХ ст. та пов'язано, на думку І. Драч із діяльністю М. Каллас. Сьогодні ж «як у кількісному, так і якісному відношенні оперні твори Белліні та Доницетті впевнено витримують конкуренцію на світовому оперному ринку з музичними драмами Дж. Верді та Дж. Пучіні. Зірки першої величини демонструють тут не тільки свою чудову вокальну майстерність, а й блискучу акторську гру» [1; 110].

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

«Лючія ді Ламмермур» створена Г. Доницетті у 1835 р. В опері розповідається про молоду жінку Лючію Ештон, яка втратила розум унаслідок нещасливого шлюбу та вбила свого чоловіка. М. А. Смарт [9], порівнюючи образ Лючії з літературним першоджерелом, зазначає, що в романі В. Скотта «Наречена з Ламмермур» – це майже німа героїня, чії проблеми носять скоріш політичний та історичний характер. В опері її образ стає більш привабливим, що обумовлено, насамперед, музичними характеристиками. Партію Лючії характеризують вокальні прикраси, рулади, мелізми, зв'язок з інструментами (каденція з флейтою). А тембр колоратурного сопрано налагоджує зв'язок із ситуацією божевілля, яке проявиться лише в третій дії: «трелі, мелізми і високі ноти навіюють істеріку, нестерпну напругу емоцій, вони звільняють музику від тексту, дозволяють їй втекти від раціонального, пов'язують із досимволічними способами комунікації» [9; 128].

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

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

Текст складається з чотирьох строф: у першій описується загальна атмосфера біля фонтану, в другій викладена історія примари, в третій відбувається безпосередньо дія, а в четвертій сполучається опис оточуючої ситуації з емоційним ефектом від подій, що відбулися. Проте Доницетті реалізує музичну форму по-своєму, створюючи наскрізну композицію з елементами тричастинності.

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

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

У наступній строфі музика не повторюється і свідчить про перехід до наступного етапу. Музика повертається до ре мінору на початку нової строфи, хоча композитор використовує лише нестійкі акорди субдомінанти та домінанти, внаслідок чого цей розділ набуває розвиваючого характеру. Ця повторювана двотактова фраза могла б стати типовим середнім розділом простої форми з наступною репризою. Водночас після чотирьох тактів другої текстової строфи музика несподівано опиняється у фа мажорі. У вокальній партії це супроводжується різким октавним ходом вниз та подальшим тріольним рухом, що доповнюється шквалом колоратури на слова «Ессо sequel margine, l'ombra mostrarsi a me» (дослівний переклад з італійської, «Тут, на цьому полі, тінь показує мені себе»). Все це вкупі з прискоренням темпу демонструє збуджений стан героїні. Поява примари руйнує спокійний темп оповіді арії, а історія дівчини-привида ніби втручається в реальну історію Лючії.

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

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

За словами М. Смарт, «музика, хоча й сформована текстом, не нагадує його, здається, що вона є вільною як від словесних, так і від музичних аспектів, ... підкорюючись лише волі Лючії» [9; 128]. Дослідник це пов'язує з особистістю героїні: «метафоричний зв'язок між невизначеною формою та невизначеним характером свідчить про те, що Лючія не в змозі розповісти про події так, ніби вони були повністю в минулому, ... вона постійно вставляє себе та свій власний досвід в історію. Іншими словами, Лючія ніби звільняється від тиранії сюжету в “Regnava nel silenzio”, взявши під контроль акт оповіді та закарбувавши цей епізод власним голосом» [9; 128]. Цікавим у цьому плані видається також припущення М. Смарт, який встановлює зв'язок форми цієї арії з фінальними подіями: «у каватині музика майже рабськи дотримується змін у тексті, так що, хоча в певному сенсі вона передвіщає божевілья Лючії ... навіть там, де формальна свобода означає перемогу емоцій над умовностями в каватині, голос Лючії залишається скутим мовою» [9; 128].

Проте навіть не поглиблюючись у соціальний дискурс, як це робить М. Сمارт у своїй статті, можна побачити очевидні зв'язки між цією арією та сценою божевілья, що проявляються насамперед у характері мелодичної лінії, яка у фіналі буквально пронизана тематичним матеріалом з «Regnava nel silenzio»¹. Проте у сцені божевілья ця тема звучить в оркестрі, а в вокальній партії значно трансформується.

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

Другий розділ арії «Quando rapito in estasi» зосереджений на почуттях Лючії. Героїня ділиться з Алісою своїми почуттями до Едгардо. Текст складається з двох куплетів, що відповідає музичним подіям, та повторюється два рази з варійованим музичним матеріалом. Цей розділ арії має більш жвавий темп та контрастний характер. Форма цього розділу вкладається у двочастинну структуру з квадратними складовими, яка повторюється два рази, нагадуючи двічі повторений куплет та приспів з однаковим текстом та відмінністю в колоратурах.

«Quando rapito in estasi» починається з невеликого оркестрового вступу, де на тлі арпеджіо арфи виникає легка та невимушена мелодія у флейт та кларнетів у високому регістрі, яким час від часу вторять трелі струнних, нагадуючи скоріше камерне, ніж оркестрове звучання. Це певним чином додає музиці

пасторальних відтінків, що у порівнянні з першою темою арії створює відчуття зовсім іншого світу (інфернальне – реальне). Потім та ж тема передається сопрано. Водночас роль оркестру не зводиться до простого акомпанування. Так, у другому реченні мелодія починається знову у дерев'яних духових і лише у другому такті продовжується у вокальній партії. Це певним чином розширює образ героїні та поєднує його з оточуючим музичним матеріалом.

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

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

Звертають на себе увагу й мелодичні особливості вокальної партії – наявність колоратур, характерних для традицій оперної музики попереднього століття. За словами М. Черкашиної-Губаренко, феномен опери та її привабливість як жанру має безпосередні зв'язки зі специфічним вокальним тембром. Особливі способи постановки голосу та своєрідна вокальна техніка постійно розвивалася та продовжує вдосконалюватися й зараз, проте непорушним завжди залишається фундаментальний принцип оперного співу, яким було і залишається *bel canto*, або «прекрасний спів»: «через очищене та досконале, пронизане живим хвилюванням, звучання неначе сама людська душа, яка вибралася з кайданів тілесності, отримувала здатність виражати себе, не потребуючи слова, граючи та бешкетуючи, вільно парувати, долаючи земне тяжіння» [3; 447].

Водночас, саме за часів творчості Доницетті та його найближчих сучасників почала зростати напруга між старими та сучасними стилями співу, що було відображенням боротьби за авторитет між композитором та виконавцями. Оперні автори XIX ст. усе рідше зверталися до вокальних прикрас, типових для *bel canto*. Водночас в «*Quando rapito in estasi*» використання колоратур є вмотивованим сценічною ситуацією й текстом. З одного боку, такі прикраси покликані підкреслити дівочий характер Лючії, яка мріє про щастя з коханим у майбутньому. З іншого боку, цей розділ арії займає положення, близьке до каденції (другий розділ форми), яка характеризується віртуозністю викладу. Це підтверджується й тим, що саме у другому проведенні циклу куплет-приспів кількість фігуритур значно зростає. Мелізми, які використовує композитор у цьому розділі, множинні. Це – трелі, оспівування у поєднанні зі стрибками, гамоподібні прямі пасажі на єдиному диханні, хроматичні ходи у діапазоні октави, аподжіатури, ачікатури, арпеджіо в широкому діапазоні з залученням високої теситури тощо. Орнаменталізації супроводжується рубато, підкреслюються за допомогою динамічних вказівок, та водночас стримуються гармонічними рамками.

Розглядаючи інтерпретаційні версії арії «*Regnava nel silenzio*», складно визначити зразковий варіант, адже ця опера вважається одним із показових прикладів опери стилю *bel canto* та має численну кількість прочитань. Її прем'єра відбулася в неаполітанському театрі «Сан-Карло» у 1835 р., а першою виконавицею партії Лючії було італійське сопрано Фанні Таккінарді Персіані (Fanny Tacchinardi Persiani). Голос Персіані описували як солодкий і легкий, надзвичайно рухливий та гнучкий з блискучим верхнім регістром, проте недостатньо сильний, надто м'який та ніжний. Водночас вона могла співати одну і ту ж арію кілька разів поспіль, щоразу з різною каденцією та без зусиль брала високу «фа». Як зазначає Вільям Ашбрук [8] та Клаудіо Веллутіні [10], голос цієї співачки Доницетті здався холодним, проте він визнав її бездоганну точність інтонації, а партію Лючії композитор писав, орієнтуючись саме на тембр Персіані, давши примадонні багато можливостей для прояву її голосу. На жаль, аудіальних артефактів, які б давали можливість сьогодні оцінити виконання арії «*Regnava nel silenzio*» Персіані, не зберіглося, проте навіть такі згадки дозволяють скласти творчий портрет виконавиці та уявити очікування композитора. До того ж роль першої інтерпретаторки стала настільки значущою, що їй навіть було дозволено змінити партитури деяких арій, про що вказує дослідник Клаудіо Веллутіні у своїй статті: «її орнаменти створювали додаткову цінність, призначену не лише для збільшити продажі публікацій, а також зміцнити зв'язок між роллю Лючії та її першою інтерпретаторкою» [10; 269].

Найбільш значущими виконавицями партії Лючії у XX ст. вважаються Джоан Сазерленд, Марія Каллас (1956 р.²) (DECCA, 1971 р.) та Монсеррат Кабальє (1977 р.). Партія Лючії не переставала приваблювати виконавців і пізніше. Серед них – китайське ліричне колоратурне сопрано Ін Хуан (Huang Ying)³, яка у 1996 р. разом із Лондонським симфонічним оркестром під керівництвом Джеймса Конлона записала «Opera Aria Album» (SONY), куди увійшли арії з опер європейських композиторів XIX століття (Дж. Пуччіні, Дж. Верді, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні) та традиційні китайські пісні. Ці твори дозволили Ін Хуан показати особливості та переваги її оперного співу та продемонструвати міжкультурну взаємодію на ниві оперного мистецтва, де китайська ідентичність співачки поєднується з європейськими принципами мистецького культурного відтворення. Треба зазначити, що партію Лючії виконувала також інша китайська співачка – Дільбер Юнус (залишилося відео вистави 1997 р. у театрі Мальмьо, Швеція). Цей факт також не лише унаочнює тенденційність подібних міжкультурних взаємодій, а й зміцнює статус китайської вокальної школи, базисом якої виступає класичний європейський оперний репертуар.

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

У кабалеті треба відзначити швидкість і гнучкість звукової подачі Ін Хуан, легкість та невимушеність співу. Водночас виконавиця відходить від оригінального тексту в інтерпретації колоратур, заповнюючи стрибки додатковими прохідними нотами, додаючи допоміжні оспівування, або навіть не точно інтерпретуючи тривалості. У другому куплеті Ін Хуан вдається до імпровізації колоратур ще активніше. Водночас її варіант дуже нагадує версію Джоан Сазерленд та є відмінним, скажімо, від версії Каллас чи Кабальє (остання виконує ще й віртуозну каденцію). Загалом треба зазначити стильову відповідність та високу технічну майстерність китайської співачки, її взаємодію з оркестровою партією, а також увагу до форми твору, яка, виходячи з проведеного аналізу, є прямим музичним віддзеркаленням драматичних подій опери.

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

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні інших європейських творів у виконанні китайських оперних співаків, що дозволить встановити особливості діалогічних відносин між європейською та китайською оперною культурою на рівні виконавської традиції та методів відтворення.

Примітки

¹ Окрім цієї теми в сцені божевільня задіяні тема з весілля Лючії та її дуету з Едгардо.

² Позначені роки записів, які використовувалися при написанні статті.

³ Ін Хуан народилася в 1968 році. Закінчила Шанхайську музичну консерваторію. Виступає як в Китаї, так і країнах Європи та США. Виконує партії з опер В.-А. Моцарта, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Р. Штрауса. Виступає з симфонічними оркестрами Нью-Йорка, Лондона, Парижа, беручи участь у виконанні кантатно-ораторіальних та симфонічних творів.

Список використаної літератури

1. Драч І. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления. *Ars inter Culturas*. Słupsk : Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010. № 1. С. 107–120.
2. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: дис. ... канд. миств.: 17.00.03; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2019. 250 с.
3. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах. Киев : АКТА, 2013. 468 с.
4. Чжан Мiao. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія: дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Одеськ. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2019. 194 с.

5. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків): дис.... канд. миств.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. 205 с.
6. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.
7. Чжу Лін. Європейська камерно-вокальна музика в сучасній китайській виконавській практиці: кроскультурні взаємодії: дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Київ, 2023. 265 с.
8. Ashbrook W. Donizetti: la vita. EDT: Musica, 1986. 288 p.
9. Smart M. A. The Silencing of Lucia. *Cambridge Opera Journal*, 1992. Vol. 4, no. 2. Pp. 119–41.
10. Vellutini C. Fanny Tacchinardi-Persiani, Carlo Balocchino and Italian Opera Business in Vienna, Paris and London (1837–1845). *Cambridge Opera Journal*, 2019. Vol. 30/2-3. Pp. 259–304.
11. Ying Huang. URL: <https://major-music-l489.squarespace.com/ying-huang-bio> (Дата звернення 10.04.2023)

References

1. Drach I. (2010). Opera klassicheskogo bel'kanto: paradoksy osmysleniya [Classical bel canto opera: paradoxes of comprehension]. *Ars inter Culturas*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku. №1. Pp. 107–120.
2. Lee Min (2019). Operne mystetstvo Kytaiu ta Yevropy v konteksti vzaiemovidobrazhen [Opera art of China and Europe in the context of mutual reflections]: dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. Kharkiv. 198 p. [in Ukrainian].
3. Cherkashina-Gubarenko M. (2013). Opernyj teatr v prostranstve menyayushchegosya mira: stranicy opernoj istorii v kartinkah i lichah [Opera Theatre in the Space of a Changing World : Pages of Opera History in Pictures and Faces]. Kiev: AKTA. 468 p. [in Ukrainian].
4. Chzhan Miao (2019). Vokalno-vykonavski chynnyky opernoho styliu: intonatsiino-melodiina typolohiia: dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. Odesa. 194 p. [in Ukrainian].
5. Zhou Yi (2021). Indyvidualnyi vykonavskiy styl v umovakh hlobalizatsii (na prykladi tvorchosti kytais'kykh spivakiv) [Individual performance style in the conditions of globalization (on the example of the creativity of Chinese singers)]: dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. Kharkiv. 205 p. [in Ukrainian].
6. Zhou Zhiwei (2012). Porivnialna interpretolohiia: shliakhy adaptatsii spivaka do inshonatsionalnykh vykonavskykh tradytzii [Comparative interpretology: ways of singer's adaptation to foreign performing traditions]: aftoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. Kharkiv. 17 s. [in Ukrainian].
7. Zhu Ling (2023). Yevropeiska kamerno-vokalna muzyka v suchasni kytais'kii vykonavskii praktytsi: kroskulturni vzaiemodii [European vocal chamber music in contemporary Chinese performing practice: cross-cultural interactions]: dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. Kyiv. 265 s. [in Ukrainian].
8. Ashbrook W. (1986). Donizetti: la vita. EDT: Musica. 288 p. [in Italian].
9. Smart M. A. (1992). The Silencing of Lucia. *Cambridge Opera Journal*. Vol. 4, no. 2. Pp. 119–41 [in English].
10. Vellutini C. (2019) Fanny Tacchinardi-Persiani, Carlo Balocchino and Italian Opera Business in Vienna, Paris and London (1837–1845). *Cambridge Opera Journal*, Vol. 30/2-3. Pp. 259–304 [in English].
11. Ying Huang. URL: <https://major-music-l489.squarespace.com/ying-huang-bio> (Дата звернення 10.04.2023) [in English].

«REGNAVA NEL SILENZIO» FROM DONIZETTI'S OPERA «LUCIA DI LAMMERMOOR» INTERPRETED BY YING HUANG : THE SPECIFICITY OF THE MUSICAL TEXT AND ITS PERFORMANCE EMBODIMENT

Liang Lijuan – graduate student of the department of theory and history of musical performance
of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The article considers the peculiarities of the interpretation by the Chinese soprano Ying Huang of the aria «Regnava nel silenzio» from Donizetti's opera «Lucia di Lammermoor», which belongs to the classics of the world opera scene. It has been established that despite a considerable number of studies of Donizetti's operatic works, there are still many uncertain aspects, primarily those directly related to the interpretation of his music. The article identifies the peculiarities of the aria's formation and its main stylistic parameters, the understanding of which forms the basis for building an adequate interpretation, especially when this musical text becomes the basis for a concert performance in which the dramatic situation is removed. The significance of the personality of the performer of the Lucia part in the historical aspect is revealed, as well as the composer's expectations and requirements for the singer's voice. The studio performance version of the aria by the Chinese singer Ying Huang is analysed, which, in comparison with the most prominent examples of aria interpretation in the 20th century, is defined as adequate in its style, close to the traditions of European opera singing, which confirms the importance of the classical opera repertoire for the formation and recognition of the opera singer in general and illustrates the overcoming of national and cultural barriers in the performing arts in China.

Key words: Italian opera of 19th century, opera aria, interpretation of Donizetti's operas, Ying Huang, performance interpretation, Chinese soprano, intercultural dialogue.

UDC 784.21/78.071.2

«REGNAVA NEL SILENZIO» FROM DONIZETTI'S OPERA «LUCIA DI LAMMERMOOR» INTERPRETED BY YING HUANG : THE SPECIFICITY OF THE MUSICAL TEXT AND ITS PERFORMANCE EMBODIMENT

Liang Lijuan – graduate student of the department of theory and history of musical performance
of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The aim of this paper is to identify the peculiarities of the interpretation of the aria «Regnava nel silenzio» from Donizetti's opera «Lucia di Lammermoor» by Chinese opera singer Ying Huang in terms of the interpretation of its form and genre-stylistic components.

The research methodology consists of a combination of historical, textual, genre-stylistic, comparative, and interpretive methods. This made it possible to identify the main parameters of the musical text of the aria that influence the interpretation of the operatic character, to consider the performance of the aria in the historical context and to determine the degree of conformity with Ying Huang's version. *Results.* The article considers the peculiarities of the interpretation by the Chinese soprano Ying Huang of the aria «Regnava nel silenzio» from Donizetti's opera Lucia di Lammermoor, which belongs to the classics of the world opera scene. It has been established that despite a considerable number of studies of Donizetti's operatic works, there are still many uncertain aspects, primarily those directly related to the interpretation of his music. The article identifies the peculiarities of the aria's formation and its main stylistic parameters, the understanding of which forms the basis for building an adequate interpretation, especially when this musical text becomes the basis for a concert performance in which the dramatic situation is removed. The significance of the personality of the performer of the Lucia part in the historical aspect is revealed, as well as the composer's expectations and requirements for the singer's voice. The studio performance version of the aria by the Chinese singer Ying Huang is analysed, which, in comparison with the most prominent examples of aria interpretation in the 20th century, is defined as adequate in its style, close to the traditions of European opera singing, which confirms the importance of the classical opera repertoire for the formation and recognition of the opera singer in general and illustrates the overcoming of national and cultural barriers in the performing arts in China.

The novelty of the work lies in a new perspective of research, which combines genre-style and interpretive discourse, as well as in the appeal to personalities who are not widely known in Ukrainian musicology.

Practical significance. The information contained in this issue may be useful for Ukrainian and Chinese musicology, especially when interpretation of operatic music is studying.

Key words: Italian opera of 19th century, opera aria, interpretation of Donizetti's operas, Ying Huang, performance interpretation, Chinese soprano, intercultural dialogue.

Надійшла до редакції 7.05.2024 р.

УДК 7.02-028.24 «653»:7.04]028.1=124 (4-15)

РИСУНОК У МИСТЕЦТВІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ КНИГИ ЛАТИНСЬКОГО ЗАХОДУ: ДО ПИТАННЯ ІСТОРІЇ, ОСОБЛИВОСТЕЙ ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ ТА СЕМАНТИКИ ІКОНОГРАФІЧНИХ МОТИВІВ

Гринда Богдана Ігорівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри актуальних мистецьких практик, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів

<https://orcid.org/0000-0002-4568-152X>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.751>

bohdana_hrynda@lnam.edu.ua

Охарактеризовано особливості вживання рисунку в практиці ілюстрування рукописної книги латинського Заходу. Текст охоплює широкі часові та географічні межі, звертаючись до пам'яток, створених між VI і XV ст. у різних країнах середньовічної Європи – від Британських островів на Півночі, де рисункова традиція мала найбільш послідовне використання впродовж усього Середньовіччя, до іспанської Каталонії, де рисункові рішення в рукописній книзі демонструють тісний зв'язок із художньою мовою тамтешніх стінописів, провідної форми образотворення в тому регіоні. Крім стилістичних та технічних особливостей застосування рисунку в практиці ілюстрування європейських манускриптів, розглянуто семантику іконографічних мотивів – від алегоричних фігуративних образів гріхів і чеснот до схематичних дизайнів, таблиць та діаграм, покликаних поєднати світоглядні та теологічні принципи середньовічної людини з бажанням впорядкувати і категоризувати божественний макрокосм і земний мікрокосм.

Ключові слова: рисунок, Середньовіччя, іконографія, манускрипт, ілюстрація, класична традиція, естетика, візуальність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасне мистецтвознавство має у своєму розпорядженні різноманітний методологічний інструментарій, а підходи до аналізу творів мистецтва істотно різняться, і все ж саме завдяки такому науковому плюралізму вдається вибудовувати й представляти широкий, промовистий наратив новітньої історії мистецтва. Попри яскраво окреслену тенденцію толерантного сприйняття різних поглядів і підходів, можна виокремити і відзначити важливі для сучасної гуманітаристики завдання. Передусім йдеться про проблеми вивчення і глибокого розуміння культурного контексту, в якому постав і «жив» мистецький твір. Культурно-контекстуальний аналіз значною мірою спирається на інтерпретаційні можливості, які дає дослідження теми, сюжету, символічної іконографії. Зasadничим для контекстуального аналізу є і розуміння функції твору у широкому трактуванні цього поняття. Отже, вивчення культурного й ідейно-ментального дискурсів, їх ролі, значення, форм присутності у мистецькій практиці істотно розширюють межі сприйняття й