

music as a musical category is determined, which is characterized by such qualities as: rich but soft harmonic color, transparent figurative texture, intimacy of expression, sophistication of dynamic gradations, detail of presentation, laconicism, spaciousness. The genre-intonation and performance features of the analyzed work are analyzed. It is proven that the features of chamber intonation are best reproduced in the chamber specifics of the performance of "Three Pieces on the Themes of Lemko Folk Songs by B. Filtz.

The purpose of the article to reveal the chamber specificity of the piano cycle B. Filtz Three Pieces on the themes of Lemko folk songs.

The methodological basis of comprehensive methodology, which includes biographical, genre-intonation, and performance methods of analysis.

Results and conclusions. The stated problem of the study was to identify the chamber style of the analyzed work. The semantics of chamber music consists in recreating a spiritualized atmosphere of contemplation, immersion in the deep spheres of human feelings and impressions, admiration for the beauty of harmony, which requires the performer to have an appropriate pianistic manner of playing: fine detailing, soft shading, etc. The indicators of chamber music in the work Three Pieces on the Themes of Lemko Folk Songs include the following: limited range of melody, soft harmonic color, intimacy of expression, sophistication of dynamic gradations, transparency of texture, the composer's attention to prescribing details, laconicism, and sound spaciousness. The conducted research opens up prospects for further understanding of the specifics of chamber music in Ukrainian music.

Key words: work of Bohdana Filtz, Ukrainian identity, piano cycle, performing interpretation, chamber music, cordocentrism.

Надійшла до редакції 17.02.2024 р.

УДК 784.21

КАМЕРНІ ВЕРСІЇ ОПЕРНИХ АРІЙ ІТАЛІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КИТАЙСЬКОГО СОПРАНО ХУЕЙ ХЕ ТА «VERONA LIRICA»

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>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.836>
lianglijuan666888@gmail.com

Розглянуто інтерпретацію арій опер італійських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. у виконанні китайського сопрано Хуей Хе, адже вивчення творчості виконавців Китаю в контексті сучасної музичної творчості постає важливим та перспективним завданням. Визначено поняття «виконавська ситуація», яка впливає на інтерпретацію оперної музики сьогодні. Виявлено три рівня складності виконавської ситуації, де виконання окремих номерів з опери в рамках концертної програми під акомпанемент фортепіано або інструментального ансамблю є своєрідною редукцією, що не потребує від вокаліста дотримання всіх умовностей, пов'язаних із представленням оперної музики. Зазначено, що у такому випадку оперний номер наближається за своїми параметрами до камерного музикування та обумовлює вибір співаком відповідної інтерпретаційної стратегії. Охарактеризовано вокальний стиль Хуей Хе, творчий досвід якої поєднує традиції китайської та італійської оперних шкіл. Виявлено, що інтерпретація фрагментів з оперних постанов італійських композиторів Хуей Хе разом зі струнним квартетом «Verona Lirica» є яскравим прикладом адаптації музичного матеріалу оперних номерів до камерної сцени, що є актуальним як в Європі, так і Китаї. Виконавська манера співачки характеризується технічністю та емоційністю, а її взаємодія з ансамблем представлена на високому рівні майстерності.

Ключові слова: інтерпретація оперної музики, арії з опер італійських композиторів, китайські оперні співаки, творчість Хуей Хе, вокальний стиль, виконавство.

Постановка проблеми. Музикознавство сьогодення постійно розширює зони і географію досліджень. Одним з актуальних напрямів такої роботи є вивчення оперного мистецтва різних країн, де поруч із композиторською творчістю привертає увагу діяльність їх видатних виконавців. Це стосується й китайських оперних співаків, творчість яких є цікавим феноменом із точки зору, перш за все, міжкультурної комунікації, а також інтерпретації як її практичної складової. Зацікавленість дослідників мистецькою спадщиною діячів китайської академічної оперної культури дозволяє відкривати нові, ще невідомі, принаймні, в українському музикознавстві, імена, вписані в світовий мистецький контекст сьогодення. Творчість представників китайської оперної сцени дозволяє продемонструвати яскраві риси оперного твору навіть тоді, коли мова йде про концертне виконання окремих арій. В такій ситуації, особливо цінним є вивчення інтерпретацій, в рамках яких співакам вдається розкрити контекст та створити повноцінний вокально-сценічний образ. У рамках актуальності цієї проблематики вбачається доцільним звернутися до постаті китайської співачки Хуей Хе – видатної представниці академічного оперного мистецтва сучасного Китаю, діяльність якої є затребуваною як на її Батьківщині, так і за її межами, але досі залишається маловивченою.

Аналіз останніх досліджень. Творчість китайських вокалістів усе впевненіше останнім часом

привертає увагу сучасних музикознавців. Так, у роботі Чжу Лін [4] на прикладі інтерпретацій Дільбер Юнус, Лян Нін, Лей Сю, Ліні Гонг та ін. розглянуті особливості камерного виконавства китайських співаків. Акцент робиться саме на інтерпретаційному аспекті в контексті широкої проблеми міжкультурних взаємодій. Дисертація Чжоу Ї [2] зосереджена на рисах китайського вокального стилю та його проявленості у виконавстві сучасних співаків Китаю. В роботі Чжоу Чжівей на прикладі низки творів [3] також вивчаються особливості виконавського стилю китайських співаків. Водночас концертна інтерпретація фрагментів оперних партій європейських композиторів китайськими співаками, як окрема сфера виконавського мистецтва, залишається *terra incognita* в українському музикознавстві, що спонукає до вивчення цієї проблематики.

Мета роботи – виявити особливості музично-виконавської інтерпретації окремих оперних арій італійських композиторів кінця XIX ст. Хуей Хе та струнним ансамблем «Verona Lirica».

Виклад основного матеріалу. Опера є одним із найскладніших музичних текстів, адже вона поєднує в рамках загальної драматургії чимало компонентів – театральну дію, музику, хореографію, елементи образотворчого мистецтва тощо. В цьому «коктейлі» чи не головну роль відіграє спів – критична компонента, за відсутності якої опера відбутися не може. За висловом І. Борка, «сольний спів у його підпорядкуванні законам театру та поєднанні із законами музикотворення був як генезою оперного мистецтва, так і джерелом його подальших трансформацій» [1; 110]. В цьому ракурсі інтерпретація оперної партії співаком, як багатоскладовий творчий процес, привертає увагу в різних контекстах – як в оперній виставі, так і поза її межами (у концертному варіанті), у концентрованому вигляді представляючи основні показники оперного жанру.

Інтерпретація оперної музики, як окрема галузь виконавської діяльності співака, може бути представлена у вигляді певної системи виконавських ситуацій з відповідними рівнями складності. Зупинимося окремо на запропонованому терміні «виконавська ситуація», який можна інтерпретувати двояко. Спираючись на етимологію цього слова, з одного боку – це певний збіг умов та обставин, характерних для виконання як акту творчої діяльності, що впливають на взаємодію учасників інтерпретаційного процесу. З іншого боку, цей термін виступає у комунікативному контексті. І тоді під виконавською ситуацією доречно розуміти певний чинник спілкування, який відображує смисл та структуру відносин учасників, часо-просторові координати та параметри взаємодії.

Виходячи з вище зазначеного, базовою виконавською ситуацією доречно вважати виконання окремих номерів з опери в рамках концертної програми під акомпанемент фортепіано (або невеликого ансамблю). Ця форма виконавства не потребує від вокаліста дотримання всіх умовностей, пов'язаних із виконанням оперної музики, адже являє собою своєрідну редукцію. В результаті представлений подібним чином оперний фрагмент наближається до параметрів камерної музики та затребує від співака вибору характерної для її виконання інтерпретаційної стратегії. Водночас такі ознаки оперного жанру як сюжетність або конкретність образів можуть зберігатися (особливо, коли мова йде не про сольні номери, в яких є місце взаємодії між учасниками).

Другою за рівнем складності виконавською ситуацією можна вважати концерте виконання фрагментів опер – арій та більш масштабних сцен – із залученням оркестру. Це – виконавська ситуація зі знятою театральною дією. В цьому випадку, також як і в попередньому, увага з драматичної складової буде перенесена на музику, що вивільняється від немuzичних умов та підпорядковується музичним законам, а оркестр стає учасником сценічного процесу. Недоліком цієї форми виконавства можуть постати недосконалості музичної складової деяких творів, які часто приховуються театральною дією в опері.

Третьою виконавською ситуацією в цій системі доречно вважати повноцінне сценічне виконання опери як театального жанру, в якому відображується драматична дія, спостерігається певна несамостійність музичного плану та зберігається принцип крупного штриха. Якщо в цьому випадку опера реалізується у повному обсязі, то попередні варіанти сприяють переведенню оперної музики в концертний статус зі зміною жанрового стилю.

Запропоновані три типи виконавських ситуацій, розташованих за рівнями складності, не є вичерпними, адже в сучасній музичній практиці можуть спостерігатися й інші форми виконання та інтерпретації. Водночас саме вони відображують особливості інтерпретаційної стратегії вокаліста, діяльність якого коригується у відповідності до певної виконавської ситуації.

Так чи інакше, складність виконавської майстерності оперного співака полягає ще й у тому, що він у процесі своєї діяльності окрім осмислення змісту та структури музики виступає «творцем сценічного образу свого персонажа» [1; 110], що спонукає до використання відповідної вокальної техніки – адекватної оперній виконавській ситуації, концертній або камерній. Але чи завжди

редуційоване виконання оперної музики (навіть під акомпанемент фортепіано, що вже давно вважається моветоном у виконавських колах) має негативний характер?

Розмірковуючи про українську співацьку практику, І. Борко вказує на те, що сьогодні проблеми інтерпретації творів різних епох обумовлені прогалинами у педагогічній практиці при професійній підготовці в системі вищої освіти та виділяє дві основні проблеми – увага переважно до технічної складової вокальної партії зі стереотипними підходами та відсутність спеціальної підготовки у сфері сучасного українського виконавства, що обумовлює звернення виконавців переважно до музичних творів XVIII–XX століть, що виконуються переважно в романтичних традиціях. Саме вони є основою сучасної вокальної академічної школи. Це спричиняє, на думку дослідника, історичну недостовірність виконання і впливає на його якість, адже діяльність вокаліста спрямована на досягнення та передачу тексту музичного твору в широкому культурно-історичному контексті, в рамках якого самовираження поєднується з вирішенням комплексу художньо-виконавських і технічних завдань. На думку І. Борка, це і є основою власної інтерпретаційної версії вокального твору, яка може відрізнитися від інших, але повинна обмежуватися традиціями [1]. Своєрідність інтерпретаційної версії проявляється скоріше у деталях – емоційній палітрі, що реалізується у співі за допомогою різних прийомів вокальної техніки без подолання історичного контексту. При цьому виконавський стиль оперного виконавця-інтерпретатора визначають чіткість та виразність артикуляції в сукупності з іншими прийомами вокального звуковидобування.

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

Проблемною зоною китайських співаків на світовій оперній сцені є володіння іноземними мовами. Саме через брак недостатності розуміння мовних тонкощів та дикції вони частіше за все підлягають критиці. Журналіст Кен Сміт спеціаліст з азійського виконавського (оперного) мистецтва зазначає, що китайські виконавці попри наявність чудових голосів в історичній ретроспективі не досягали успіху в репертуарі: «Іноді дуже очевидно, що вони не розмовляють мовою, якою співають, і навіть не розуміють драматичних тонкощів того, що вони повинні робити» [6].

Розвиваючи цю думку, Кейсі Куакенбуш вказує, що низька оперна культура виконання оперної музики в Китаї спричинена частково Культурною революцією, а отже до 1976 року опери в західному розумінні в цій країні не існувало. Покоління ж співачки Хуей Хе пов'язано з відродженням мистецтва в Китаї. Водночас слабкою є й слухацький попит. Якщо в Європі серед слухачів опери домінують люди похилого віку, то в Китаї, за словами Кейсі Куакенбуш, де до 1970-1980-х років мало хто бачив оперу, аудиторія складається із заможних людей віком 35-45 років. Цікавими видаються й статистичні дані, наведені у статті журналістки, адже згідно з дослідженнями «Opera China» за 2016 рік, у Китаї відбулася 81 оперна постановка, половина з яких були західними зразками.

У рамках означеної вище проблематики діяльність видатних представників оперного мистецтва Китаю сьогодення набуває ще більшого значення. Серед них – китайська співачка Хуей Хе (народилася у 1972 р.), що завоювала любов публіки та визнання колег завдяки своїм сильним, зворушливим виконанням «особливо творів композиторів Дж. Пуччіні та Дж. Верді» [5]. Творчість цієї співачки нероздільно пов'язана з Китаєм. Пітер Гелб, генеральний менеджер зазначає, що Хуей Хе «є частиною нового покоління оперних співачок із Китаю» [6]. Початок оперного шляху Хуей Хе пов'язаний з Китаєм. Вона виросла у м. Анькань, на півдні провінції Шеньсі та закінчила Сіаньську музичну консерваторію за спеціалізацією «західний оперний вокал». Після отримання ступеня бакалавра у 1994 р. Хуей Хе залишилася викладати спів у консерваторії, а наступного року вона дебютувала в Шанхаї з партією Дорабелли в опері «Così fan tutte» В.-А. Моцарта.

За словами Кеннет Плетчер, «прорив Хуей Хе на міжнародній арені відбувся у 2000 році, коли вона посіла друге місце на конкурсі вокалістів Operalia (заснований відомим тенором П. Домінго), який проходив того року в Лос-Анджелесі» [6]. Результатом цієї події став спільний концерт у Шанхаї Хуей Хе та П. Домінго, її виконання партії Аїди в опері Лос-Анджелесу, а також спів партії Ліу в опері Дж. Пуччіні «Турандот» у Вашингтоні. Пізніше співачка дебютувала з Аїдою у Метрополітен-опера в Нью-Йорку (2010 р.) та Ліричній опері Чикаго (2012 р.) та отримала схвальні відгуки критиків, перш за все, своїм потужним, але чутливим і зворушливим зображенням трагічного персонажа Аїди. Можемо зробити висновок про наявність у співачки так званого «вердієвського сопрано», адже саме партію часто наводять як приклад для демонстрації цього типу голосу.

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

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

Хуей Хе є представницею китайської вокальної школи, яка на цей момент ще знаходиться в стадії становлення. І навіть попри те, що Китай є батьківщиною чималої кількості оперних співаків зі світовим ім'ям, традиції китайської оперної школи нерозривно пов'язані з Європою. Безпосередніми вчителями Хуей Хе були китайські співаки – бас Чжоу Цзяньпін (Zhou Jiangpin), тенор Ван Чжень (Wang Zhen). Вона відвідувала майстер-класи Жао Юйджан (Rao Yuijan). Із 2000-х років співачка продовжує займатися з маестро К. Орсолато, а також у маестро А. Вітелліо та інших співаків із різних театрів. «Подвійний культурний код» творчості Хуей Хе, вочевидь і зумовив її успіх на міжнародній оперній сцені.

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

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

Рис. 1. Афіша концерту, 2018 р.¹ Національний центр виконавських мистецтв, Пекін.



Серед виконавців, які брали участь у зазначеному концерті – Гюнтер Санін (Günther Sanin), Мірела Ліко (Mirela Lico), Сара Айрольдї (Sara Airoldi) та Лука Поцца (Luca Pozza), піаніст Роберто Корліано (Roberto Corliano) та безпосередньо Хуей Хе. До концерту, що складався з двох відділень та звучав майже дві години, увійшли фрагменти опер Франческо Чілеа («Io Son l'Umile Ancella» з «Адріани Лекуверр»), Умберто Джордано («La Mamma Morta» з «Андреа Шеньє»), Альфредо Каталані («Ebben ne Andrò Lontana» з «Валлі»), Амілкар Понкіеллі («Suicidio» з «Джаконди»), П'єтро Масканьї, Джузеппе Верді («Pace, Pace mio Dio» з «Сили долі») та Джакомо Пуччіні («In Quelle Trine Morbide», «Sola, Perduta, Abbandonata» з «Манону Леско») та Жоржа Бізе. У 2020 році ансамбль із Хуей Хе повторив успіх уже в Європі, виконавши програму «La Grande Opera in forma cameristica» в Італії й Монако.

Як можемо упевнитися, увага виконавців зосереджується на оперній творчості італійських композиторів-веристів, що може бути обумовлено, з одного боку, творчими уподобаннями італійського (за національною ознакою) квартету, а з іншого – професійною спрямованістю Хуей Хе (яка довгий час навчалася саме в Італії). У списку концертних творів – як широко відомі оперні номери, та і менш відомі арії. Водночас в цьому можна знайти підтвердження спостереження І. Борка

та інших дослідників із приводу концентрованості вокалістів на репертуарі XIX століття як певному недоліку. Проте, на наш погляд, зважаючи на невеликий «стаж» китайської слухацької аудиторії, така позиція виконавців є зрозумілою та виправданою (принаймні, стосовно виконання у Китаї).

Розглянемо деякі номери з концерту у Пекіні, які демонструють виконавський стиль Хуей Хе в контексті концертної виконавської ситуації з залученням камерного ансамблю. Одним із них є арія Адріани Лекуврер «*Io son l'umile ancella*» з однойменної опери Ф. Чілеа, в якій розповідається про загадкову раптову смерть знаменитої французької актриси в трагедіях Расіна і Вольтера. Творчість Чілеа відноситься до школи веристів, а його опери написані у постромантичному стилі. Подібно до оперних персонажів Дж. Пуччіні його герої зображуються в операх максимально реалістично. Опера «Адріана Лекуврер» поставлена у 1902 році в театрі Ла Скала, де головну роль виконала Анжеліка Пандольфіні (*Angelica Pandolfini*). Відомими виконавицями цієї партії були Клаудія Муціо (*Claudia Muzio*), Магда Олівєро (*Magda Olivero*), Монтсеррат Кабальє (*Montserrat Caballé*), Рената Скотто (*Renata Scotto*), Мірелла Френі (*Mirella Freni*), Джоан Сазерленд (*Joan Sutherland*), Марія Каллас (*Maria Callas*), Анжела Георгіу (*Angela Gheorghiu*).

Арія «*Io son l'umile ancella*» (букв. з іт. «Я – скромна слуга творчого духу») співає Адріана у відповідь на похвали її шанувальників. Музика арії має медитативний відтінок. Її музична тканина характеризується яскравою гармонією та розвиненою мелодичною лінією в стилі зрілого романтизму. Починається арія типовим інструментальним вступом, побудованим на колористичних арпеджіо на домінантовому септакорді до соль мажору з доданою секундою, який перемежується зі зменшеним септакордом від ре діезу. Такий півтоновий зсув між двома дисонуючими акордами нагадує певним чином імпресіоністичне гармонічне «мерехтіння» та є колористичним за своєю природою. За формою арія має просту тричастинну форму з динамізованою репризою, де в третьому розділі спостерігається активізація руху за рахунок жвавої інструментальної партії та наявності яскравої кульмінації.

У порівнянні з оркестровою версією камерний варіант у виконанні Хуей Хе та квартету «Verona Lirica» звучить значно скромніше за своїми звуковими параметрами. Імпресіоністична «гра кольорами» у вступі спрощується і сприймається не так розкішно, як в оркестрі, втрачаючи неповторні колористичні обертони (хоча це звичайно є більш рельєфним та темброво багатим варіантом ніж виключно акомпанемент фортепіано). Сильний та наповнений голос Хуей Хе стає частиною поліфонічного ансамблю, інструменти якого тонко реагують на раптові зміни настрою в слові. Кульмінація не драматизується, голос співачки не форсується, а звучить в рамках загальної динамічної картини, відтягуючи фінальну точку напруження на останній такт (хоча у виконанні Анжеліки Пандольфіні кульмінації в кінці немає). По суті виконавиця інтерпретує цю арію з позицій вердівського співака та виконує арію з потужним вокальним драматизмом. Виконання арії «*Io son l'umile ancella*» Хуей Хе характеризується філігранною технікою та темпераментно-італійською пристрасністю, навіть певною плакатністю посилю, в дусі італійської вокальної школи. В музичних інтонаціях Хуей Хе відчувається вплив пізнього італійського романтизму, а її драматичний нахил навіть споріднює виконання з оперним експресіонізмом. Незважаючи на те, що оперний номер є вилученим з драматичного контексту, а оркестрове звучання замінюється на камерний оркестр, виконання не стає нудним, а навпаки отримує нові якості.

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

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

Роль акомпанементу тут зводиться до гармонічної підтримки, яка проявляє традиції музики початку XX століття з її яскравими акордовими послідовностями та несподіваними контрастними модуляційними переходами. Сама тема побудована на акордах мінорної тоніки, яка співставляється зі співзвуччям другого низького ступеня та створює цікавий фонічний ефект. В розділі *Mosso* разом із прискоренням загального руху поживляється й зміна гармонічних фарб, де виникає типове імпресіоністичне сповзання тризвуків по хроматичній гамі, метою якого є перехід до нової тональності – VI# мінорного тризвуку, що само по собі є достатньо сміливим ходом. Надзвичайно колористичною виявляється тут вибір інструментального перекладення для камерного ансамблю, яке за рахунок

використання холодного тону фортепіано звучить відсторонено й навіть інфернально та відповідає загальній драматичній ситуації.

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

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

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

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

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

Примітки

¹https://en.chncpa.org/whatson/zdyc/201805/t20180509_185744.shtml?fbclid=IwY2xjawFPusFleHRuA2FlbQIxMAABHNTKWZSRzApvj9GG9qQZc1bbCpaUxtu_2o5pr3HAv5ntaCN7WTAeSzgQL6g_aem_9H_eJz11gZcBR2pTrkKDw

Список використаної літератури

1. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2021. 4 (2). С. 109–122.
2. 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.
3. 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.
4. 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.
5. He-Hui. URL: <https://www.britannica.com/biography/He-Hui> (дата звернення 10.09.2024).
6. Quackenbush C. 'My Voice Is Something Special': Soprano He Hui Blazes a Trail for China's Opera Singers. URL: <https://time.com/4992915/hui-he-opera-singer-china-soprano/> (дата звернення 10.09.2024).

References

1. Borko I. Opera vokalna interpretatsiia yak predmet naukovoho dyskursu [Opera vocal interpretation as a subject of scientific discourse]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seria: Stsenichne mystetstvo*, 2021. 4 (2). S. 109–122 [in Ukrainian].
2. Zhou Yi. Indyvidualnyi vykonavskiy styl v umovakh hlobalizatsii (na prykladi tvorchosti kytaiskyykh 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, 2021. 205 s. [in Ukrainian].

3. Zhou Zhiwei. Porivnialna interpretolohiia: shliakhy adaptatsii spivaka do inshonatsionalnykh vykonavskykh tradytsii [Comparative interpretology: ways of singer's adaptation to foreign performing traditions]: aftoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. Kharkiv, 2012. 17 s. [in Ukrainian].

4. Zhu Ling Yevropeiska kamerno-vokalna muzyka v suchasni kytaiskii vykonavskii praktytsi: kroskulturni vzaemodii [European vocal chamber music in contemporary Chinese performing practice: cross-cultural interactions]: dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03. Kyiv, 2023. 265 s. [in Ukrainian].

5. He-Hui. URL: <https://www.britannica.com/biography/He-Hui> (last accessed 10.09.2024) [in English].

6. Quackenbush C. 'My Voice Is Something Special': Soprano He Hui Blazes a Trail for China's Opera Singers. URL: <https://time.com/4992915/hui-he-opera-singer-china-soprano/> (last accessed 10.09.2024) [in English].

CHAMBER VERSIONS OF OPERA ARIAS BY ITALIAN COMPOSERS OF THE END OF THE 19 TH CENTURY INTERPRETED BY THE CHINESE SOPRANO HUI HE AND «VERONA LIRICA»

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

The interpretation of opera arias by Italian composers of the late 19 th and early 20 th centuries performed by the Chinese soprano Hui He is considered, because studying the work of modern Chinese performers in the context of modern musical creativity is an important and promising task. The concept of «performance situation» is defined, which directly affects the interpretation of opera music today. Three levels of complexity of the performance situation were identified, where the performance of fragmenti from the operas as part of a concert program accompanied by a piano or an instrumental ensemble is a kind of reduction that does not require the vocalist to comply with all the conventions associated with the performance of opera music. It is noted that in this case, the opera number is close to chamber music in terms of its parameters and will require the singer to choose an appropriate interpretive strategy. The vocal style of Hui He is characterized, whose creative experience combines both the traditions of the Chinese opera school and the Italian one. It was found that Hui's He interpretation together with the string quartet «Verona Lirica» of fragments from the operatic compositions of Italian composers is a vivid example of the adaptation of the musical material of opera numbers to the chamber stage, which is relevant both in Europe and in China. The interpretation of the music by the singer is characterized by technicality and emotionality, and her interaction with the ensemble is presented at a high level of skill.

Key words: interpretation of opera music, arias from operas by Italian composers, Chinese opera singers, Hui's He work, vocal style, performance.

UDC 784.21

CHAMBER VERSIONS OF OPERA ARIAS BY ITALIAN COMPOSERS OF THE END OF THE 19 TH CENTURY INTERPRETED BY THE CHINESE SOPRANO HUI HE AND «VERONA LIRICA»

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

This article examines the nuances of the interpretation of operatic arias by Italian composers from the late 19th century by Chinese soprano Hui He in collaboration with the string ensemble «Verona Lirica». In contemporary musicology, the significance of studying the operatic arts across various cultures is increasingly recognized, as it unveils unique aspects of interpretation and intercultural communication. The artistry of Chinese performers, particularly Hui He, represents an intriguing phenomenon that opens new avenues for understanding the interplay between different musical traditions.

The aim of this paper is to identify the features of the musical and performance interpretation of individual operatic arias by Italian composers from the late 19 th century by Hui He and the string ensemble «Verona Lirica».

The methodological approach of this research encompasses historical, textual, genre-stylistic, and comparative analyses, facilitating a deeper exploration of the intricacies involved in performance practice. The findings reveal that Hui He's interpretations are marked by a distinctive originality while maintaining the traditions of Italian opera, all the while incorporating elements of Chinese musical culture. Special attention is given to arias such as «Io son l'umile ancella» and «La mamma morta», which exemplify not only the technical proficiency of the performer but also the depth of emotional expression, thus affirming Hui He's ability to create vivid stage personas even in the context of concert performances.

The novelty of this research lies in the integration of genre-stylistic and interpretive analyses, as well as the focus on performers who have not received widespread recognition within Ukrainian musicology. *The practical significance* of this work is that its outcomes can inform the development of educational programs and research initiatives in the field of operatic interpretation, which is particularly pertinent to musicology in both Ukraine and China.

In conclusion, the article emphasizes that the interpretations by Hui He and the «Verona Lirica» ensemble serve as exemplary cases of the successful adaptation of operatic repertoire for concert settings, thereby fostering cultural connections and enhancing interest in the operatic arts within China.

Key words: interpretation of opera music, arias from operas by Italian composers, Chinese opera singers, Hui's He work, vocal style, performance.

Надійшла до редакції 06.01.2024 р.