

МІНІСТРЕСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВАН ЦЗЯНЬ

УДК 784.087.62/.67.071.2

ДИСЕРТАЦІЯ

**АНСАМБЛЕВІ ФОРМИ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ У СУЧАСНІЙ
ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

WangJian
数字签名
者: WangJian
日期: 2025. 06. 27
13:54:26 +08' 00'

Ван Цзянь

Науковий керівник:

Зінченко Вікторія Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Ван Цзянь. Ансамблеві форми вокальної музики у сучасній виконавській практиці: жанрово-стильова специфіка. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Харків, 2025.

Обґрунтування теми. У сучасному вокальному мистецтві ансамблеві форми постають як поліаспектний феномен, що інтегрує жанрову багатоманітність, інтонаційно-драматургічну гнучкість, виконавську комунікативність і міжкультурну резонансність. Їх еволюція свідчить про перехід від традиційної форми спільного музикування до складної інтонаційної системи, яка відображає не лише музичну взаємодію, а й глибокі психоемоційні, соціальні й символічні процеси. У такому вимірі ансамбль функціонує як сценічний простір інтонаційного діалогу, в якому темброва диференціація, фразувальна пластика та артикуляційна виразність стають носіями естетичних і семантичних змістів.

В умовах розширення меж музично-театрального мислення, впливу перформативних та міжмедійних стратегій ансамбль набуває значення ключового механізму сценічної комунікації. У сучасному оперному театрі він виконує роль драматургічного осередку, концентруючи конфлікти, психологічні протистояння, ліричні та трагедійні кульмінації. Саме у вокальному ансамблі — дуеті, терцеті, квартеті чи ансамблевій сцені — найповніше реалізується здатність музики інтегрувати драму, ліризм, іронію, трагізм у єдиний художній простір. Ансамбль перестає бути другорядним елементом — він постає як самостійна сценічна подія, у якій голоси

функціонують як автономні, проте взаємопов'язані суб'єкти сценічного діалогу.

На тлі глобалізації музичного процесу та розширення географії академічного вокального виконавства особливого значення набуває міжкультурний вимір дослідження ансамблю. Порівняльний аналіз ансамблевих форм у європейській та китайській вокальних традиціях дозволяє виявити фундаментальні відмінності в інтонаційній організації, жанровій стилістиці, сценічній експресії та драматургійній логіці. Європейський вокальний ансамбль формувався в контексті поліфонічного мислення, мелодизму, афектної театральності та риторичної побудови фрази. Натомість китайський ансамбль репрезентує іншу модель – він базується на пентатонічній основі, гетерофонній фактурі, жорстко регламентованій ритміці, синкретизмі вокального й інструментального начал, а також на символічному пластичному жесті.

Таке порівняння дозволяє виявити унікальні моделі інтонаційної взаємодії, типи сценічного конфлікту, механізми артикуляційного мислення, особливості темброво-регістрової співвіднесеності та драматургічні принципи синтезу звуку й сценічної дії. Вивчення цих відмінностей має не лише наукову аналітичну цінність, але й практичне значення для виконавської інтерпретації, формування вокальної школи, розвитку міжкультурної освіти та креативних підходів у сценічній режисурі.

Таким чином, ансамбль у вокальному мистецтві постає не лише як музична форма, а як культурно-психологічна модель, що репрезентує систему міжособистісних, естетичних і цивілізаційних взаємодій. Його осмислення в різних культурних контекстах дозволяє глибше зрозуміти функцію музики як засобу комунікації, носія пам'яті, простору духовної єдності та художньої згоди. Ансамбль – це не тільки результат творчої взаємодії, а й процес формування значень, що віддзеркалюють складну мережу зв'язків між митцями, стилями, культурами та історичними епохами.

Актуальність теми дослідження зумовлена низкою взаємопов'язаних чинників, які відображають як еволюцію сучасної вокальної виконавської практики, так і трансформацію музично-освітніх стратегій у глобалізованому культурному просторі:

1) необхідністю розвитку вокального ансамблевого виконавства, насамперед, в оперному жанрі як засобу збагачення сучасної виконавської практики;

2) важливістю ґрунтовного засвоєння ансамблевих форм у навчальній практиці академічного вокалу, зокрема у системі китайської музичної освіти, де ансамбль виступає не лише навчальним, а й соціокультурним інструментом;

3) завданням комплексного музикознавчого осмислення ансамблю як динамічної моделі взаємодії, що розгортається на перетині жанрово-композиційної структури, драматургічного розвитку та інтерпретаційної відкритості;

Об'єкт дослідження – європейське та китайське оперне мистецтво;
предметом дослідження є жанрово-типологічна та інтонаційна специфіка ансамблевих форм у європейській та китайській вокальній музиці.

Мета дослідження – виявити жанрово-інтонаційну специфіку ансамблевих форм вокального-сценічна драматургії у сучасній виконавській практиці.

Досягнення наукової мети пов'язано з вирішенням конкретних наукових завдань:

- з'ясувати історико-естетичні передумови формування ансамблевих форм у європейській та китайській вокальній традиції;
- розробити типологію вокальних ансамблів за структурно-композиційними, драматургічними й виконавськими критеріями;
- проаналізувати інтонаційно-драматургічну специфіку ансамблевих сцен у творах В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Г. Доницетті, Дж. Верді;

- дослідити жанрово-стильові моделі дуетних сцен у китайських операх другої половини XX – початку XXI століття (Ши Гуаннаня, Цзинь Сяна, Фу Генчена, Ху І, Лю Чженьцюя);
- здійснити компаративний аналіз ансамблевих форм у європейській та китайській оперній традиції на рівні інтонації, драматургії й сценічної реалізації;
- визначити інтерпретаційні підходи до виконання ансамблевих фрагментів у сучасній оперній практиці з урахуванням міжкультурного контексту;
- виявити потенціал ансамблю як засобу художньої комунікації та концептуального моделювання міжособистісних і культурних взаємодій.

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві вперше:

- здійснено системну репрезентацію історико-стильової еволюції вокальних ансамблів, проаналізованих крізь призму стилістичних змін, драматургічних функцій та міжкультурних трансформацій;
- осмислено ансамблеві форми академічного вокального виконавства як інтегративний феномен, у якому поєднуються структурно-композиційна організація, інтонаційно-виразні засоби та драматургічна функція у просторі сценічної дії;
- застосовано компаративний підхід до аналізу моделей ансамблевого виконавства, зокрема в оперній традиції Західної Європи та сучасного Китаю, що дало змогу виявити особливості культурно-естетичної взаємодії та вокальної комунікації в багатонаціональному просторі опери;
- виконано поглиблений структурно-функціональний аналіз ансамблевих сцен сучасних китайських опер – «Жаль за минулим», «Цюй Юань» Ши Гуаннаня, «Король Чу» Цзінь Сяна, «Сяйво зірки, яскраве сяйво» Фу Генчена, Ху І та «Глибокий палац і море бажань», «Одного разу на горі», «Ан Чонген» Лю Чженьцюя – з урахуванням семантичного наповнення,

драматургічного навантаження та виконавської взаємодії в контексті національного театру.

Подальшого розвитку набуло:

- специфіка ансамблевих сцен в операх китайських композиторів, що дозволяє розширити наукове розуміння вокальної драматургії у творах сучасного Сходу.

Уточнено:

- понятійно-категоріальний апарат аналізу ансамблевих форм у вокальному мистецтві (зокрема, інтерпретаційне осмислення понять «ансамбль», «інтонаційна взаємодія», «виконавська драматургія» у транскультурному контексті);
- специфіка функціонування ансамблевої взаємодії в умовах сучасного оперного театру, зокрема на стику традиційної і новітньої китайської сценічної стилістики.

Структура роботи. Розділ 1 «Ансамблеві форми у вокальній музиці: типологія, еволюція, виконавська специфіка» присвячений комплексному аналізу вокального ансамблю як багатовимірного явища, що поєднує жанрову типологію, історичну динаміку, естетичну комунікацію та міжкультурні взаємодії. У підрозділі 1.1 простежується історико-стильова еволюція ансамблю в західноєвропейській традиції – від середньовічного багатоголосся й поліфонії Ренесансу до експериментальних форм XX–XXI століть, з акцентом на новаторські стратегії А. Берга, Л. Беріо та інших композиторів. Підпункт 1.1.1 зосереджений на типології ансамблевих форм (дует, терцет, квартет, ансамблева сцена), що аналізуються за кількісними й драматургічними критеріями з прикладами з творів В. А. Моцарта, Дж. Верді, Г. Доніцетті, а також із врахуванням сучасних інтермедійних форматів. У підпункті 1.1.2 ансамбль трактується як засіб художньої комунікації, що забезпечує інтонаційну взаємодію, фразувальну злагодженість і психологічну синергію, розкриваючи педагогічний і сценічний потенціал колективного музикування.

Підрозділ 1.2 висвітлює специфіку китайського вокального ансамблю, особливо в пекінській опері, де переважає модель чергування голосів без унісона. Розкриваються філософсько-культурні засади цієї традиції (конфуціанське уявлення про гармонію, тональна природа мови) та зазначаються сучасні тенденції до синтезу із західною гармонічною моделлю. У підрозділі 1.3 аналізується міжкультурний діалог між європейською та азійською вокально-театральними традиціями, вводиться поняття інтермузикальності, осмислюються приклади поєднання *bel canto* з декламаційними техніками Сходу та культурна функція ансамблю як засобу глобальної комунікації.

У підпункті 1.3.1 розглядається сучасна виконавська практика, зокрема трансформацію ансамблю в цифрових, перформативних і постдраматичних форматах, залучення мультимедіа та феноменологічних стратегій. Водночас підпункт 1.3.2 пропонує порівняльний огляд європейської та китайської ансамблевої традиції – від класичних поліфонічних форм до сучасних гібридних моделей (*Roomful of Teeth*, *Shanghai Rainbow Chamber Singers*, *Neue Vocalsolisten*), акцентуючи на педагогічному, сценографічному та ідентифікаційному потенціалі ансамблю.

У цілому, Розділ 1 формує цілісне бачення ансамблю як художньої, соціокультурної й філософської категорії, що трансформується в часі, адаптується до нових контекстів і відображає багатогранність музичної взаємодії в академічній традиції.

У Розділі 2 **«Вокальний дует у китайській опері: жанрові моделі, драматургія, стилістика (історико-культурне порівняння)»** розглянуто особливості становлення й розвитку вокального дуету в китайській опері як жанрової форми, що трансформувалась під впливом європейської музичної традиції, зокрема *bel canto*, зберігаючи при цьому національні інтонаційні й семантичні характеристики. У підрозділі 2.1 проаналізовано ансамблеві сцени в операх Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» і «Цюй Юань», які постають як драматургічні вершини з глибоким філософським і символічним

наповненням. У підрозділі 2.2 досліджено дует «Сяйво зірки, яскраве сяйво» з однойменної опери Фу Генчена та Ху І як приклад поєднання патетики, інтонаційної єдності та соціально-ідеологічного меседжу. У підрозділі 2.3 представлено дуетні сцени опери «Король Чу» Цзінь Сяна як синтез історичної драми, *bel canto* й китайської традиції; акцент зроблено на інтонаційній виразності, оркестровій драматургії та філософській глибині. Підрозділ 2.4 зосереджено на творчості Лю Чженьцюя, у якій дуетна форма виконує роль філософського діалогу, втілюючи ідеї любові, втрати, пам'яті й жертвності через поєднання *bel canto* та китайської риторики. У підрозділі 2.5 здійснено порівняльний аналіз дуетної форми в операх *bel canto* (В. Белліні, Г. Доницетті, Дж. Верді) й сучасній китайській опері, виявлено спільні драматургічні функції та відмінності у стилістиці, структурі й семантиці. У підсумку підкреслено, що дуетна форма в китайській опері набуває універсального характеру художнього висловлення, відображаючи культурний синтез, духовну єдність і філософсько-етичні ідеї, що виводять ансамблеві сцени на рівень естетично-філософського центру сучасного музичного театру.

У **загальних висноках дослідження** підкреслено ключові положення та результати дослідження.

1. *З'ясовано історико-естетичні передумови формування ансамблевих форм у європейській та китайській вокальній традиції.* Показано, що в європейській опері ансамбль еволюціонував від середньовічної поліфонії й барокової риторики афектів до розгорнутої драматургічної системи у класико-романтичній опері. Натомість у китайській традиції витоки ансамблю пов'язані з ритуалізованими формами куньцюй, що сформували модель інтонаційного чергування без унісона. Обидві традиції засновані на глибоких філософсько-культурних парадигмах: гармонія співзвуччя (європейська поліфонія) та гармонія співіснування (китайська гетерофонія).

2. *Розроблено типологію вокальних ансамблів за структурно-композиційними, драматургічними й виконавськими критеріями.* Виокремлено основні форми ансамблевого музикування (дует, терцет, квартет, ансамблева сцена), з урахуванням їх функціонального призначення, кількісного складу, драматургічної ролі, тембрової взаємодії та інтонаційної логіки. Визначено, що в китайському контексті типологія включає моделі чергування, символічного діалогу й автономної артикуляції, що відрізняються від європейських форм синхронного багатоголосся.

3. *Проаналізовано інтонаційно-драматургічну специфіку ансамблевих сцен у творах В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Дж. Верді.* Встановлено, що ансамбль у творчості цих композиторів слугує засобом сценічного конфлікту, драматичної напруги, комічного або трагічного ефекту. Виявлено характерні ознаки: тричастинна форма (*scena-tempo di mezzo-cabaletta*), симультанне зіткнення характерів, темброва полярність, інтеграція поліфонічного розвитку та емоційної кульмінації.

4. *Досліджено жанрово-стильові моделі дуетних сцен у китайських операх другої половини XX – початку XXI століття (Ши Гуаннаня, Цзинь Сяна, Фу Генчена, Ху І, Лю Чженьцзя).* Визначено, що сучасна китайська дуетна сцена – це інтонаційно-філософська структура, що синтезує пентатонічні й діатонічні елементи, риторичну декламацію, *bel canto*, символіку кольору та сезонів. Структури дуетів (три-/аркові, наскрізні) відображають не лише емоційний розвиток, а й моральну трансформацію героїв. Оркестр набуває програмної функції, вступаючи в інтонаційний діалог із вокальними лініями.

5. *Здійснено компаративний аналіз ансамблевих форм у європейській та китайській оперній традиції на рівні інтонації, драматургії й сценічної реалізації.* Виявлено, що європейський ансамбль характеризується поліфонічною вертикаллю, гармонічною логікою, емоційною симультанністю, тоді як китайський – горизонталлю інтонаційних фраз, структурною ритуальністю, послідовною символікою. У новітніх китайських

операх простежено гібридну форму ансамблю, що поєднує обидві традиції – приклади «інтонаційного переплетення».

6. *Визначено інтерпретаційні підходи до виконання ансамблевих фрагментів у сучасній оперній практиці з урахуванням міжкультурного контексту.* Показано, що ефективне виконання ансамблів потребує врахування інтонаційної автономії, тембрового балансу, сценічного діалогу, культурної семантики та риторичної інтонації. Для китайських творів – акцент на артикуляцію тонального жесту й символічну міміку; для європейських – на емоційний контраст, темброву узгодженість і драматургічну координацію. Розглянуто також феноменологічний та міжмедійний підходи в режисурі.

7. *Виявлено потенціал ансамблю як засобу художньої комунікації та моделювання міжособистісних і культурних взаємодій.* Ансамбль осмислюється як універсальна модель етичної, естетичної й духовної взаємодії. У глобалізованому мистецькому просторі він виконує функцію інтонаційного мосту між культурами, способу формування колективної художньої ідентичності та простору естетичної солідарності. У цьому сенсі ансамбль постає як метафора співбуття та модель діалогічної дії в оперному мистецтві XXI століття.

Ключові слова: ансамблевий спів, типологія вокального ансамблю, спів, опера, європейська оперна модель, тембр, виконавське трактування, композиторська творчість, музичний твір, жанр, жанрові моделі, китайська опера, музичне мистецтво, інтонаційна драматургія, принцип діалогічності, сценічна комунікація, міжкультурна взаємодія, китайська музична традиція.

ANNOTATION

Wan Jian. Vocal ensemble forms in modern performing practice: genre and style specificity. Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 – “Musical Art” (field of knowledge 02 – «Culture and Art»). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2025.

Substantiation of the topic. In contemporary vocal art, ensemble forms appear as a multidimensional phenomenon that integrates genre diversity, intonational and dramatic flexibility, performing communication and intercultural resonance. Their evolution testifies to the transition from a traditional form of joint music-making to a complex intonation system that reflects not only musical interaction but also deep psycho-emotional, social, and symbolic processes. In this dimension, the ensemble functions as a stage space of intonational dialogue, in which timbre differentiation, phrasal plasticity, and articulatory expressiveness become carriers of aesthetic and semantic meanings.

In the context of expanding the boundaries of musical and theatrical thinking, the influence of performative and intermedia strategies, the ensemble is gaining importance as a key mechanism of stage communication. In contemporary opera theater, it plays the role of a dramatic center, concentrating conflicts, psychological confrontations, lyrical and tragic climaxes. It is in the vocal ensemble - duet, tercet, quartet or ensemble scene - that music's ability to integrate drama, lyricism, irony, and tragedy into a single artistic space is most fully realized. The ensemble ceases to be a secondary element - it appears as an independent stage event in which voices function as autonomous but interconnected subjects of the stage dialog.

Against the backdrop of the globalization of the musical process and the expansion of the geography of academic vocal performance, the intercultural

dimension of ensemble research is of particular importance. A comparative analysis of ensemble forms in the European and Chinese vocal traditions reveals fundamental differences in intonation organization, genre stylistics, stage expression, and dramatic logic. The European vocal ensemble was formed in the context of polyphonic thinking, melodicism, affective theatricality, and rhetorical phrase construction. The Chinese ensemble, on the other hand, represents a different model - it is based on a pentatonic basis, heterophonic texture, strictly regulated rhythm, syncretism of vocal and instrumental principles, and symbolic plastic gesture.

Such a comparison allows us to identify unique models of intonation interaction, types of stage conflict, mechanisms of articulation thinking, peculiarities of timbre-register correlation, and dramaturgical principles of synthesizing sound and stage action. The study of these differences is not only of scientific analytical value, but also of practical importance for performing interpretation, the formation of a vocal school, the development of intercultural education and creative approaches in stage direction.

Thus, the ensemble in vocal art appears not only as a musical form, but also as a cultural and psychological model representing a system of interpersonal, aesthetic, and civilizational interactions. Its comprehension in different cultural contexts allows us to better understand the function of music as a means of communication, a carrier of memory, a space of spiritual unity and artistic agreement. An ensemble is not only the result of creative interaction, but also a process of forming meanings that reflect a complex network of connections between artists, styles, cultures, and historical eras.

The relevance of the research topic is due to a number of interrelated factors that reflect both the evolution of contemporary vocal performance practice and the transformation of music education strategies in the globalized cultural space:

1) the need to develop vocal ensemble performance, primarily in the opera genre, as a means of enriching contemporary performance practice;

2) the importance of a thorough mastery of ensemble forms in the teaching practice of academic vocal performance, in particular in the Chinese music education system, where the ensemble is not only an educational but also a socio-cultural instrument;

3) the task of a comprehensive musicological comprehension of the ensemble as a dynamic model of interaction that unfolds at the intersection of genre and composition structure, dramatic development, and interpretive openness;

The **object of research** is European and Chinese opera;

The **subject of the study** is the genre-typological and intonational specificity of ensemble forms in European and Chinese vocal music.

The **purpose of the study** is to identify the genre and intonation specificity of ensemble forms of vocal and stage drama in contemporary performance practice.

The **achievement of the scientific goal** is associated with the solution of specific **scientific tasks**:

- to find out the historical and aesthetic prerequisites for the formation of ensemble forms in the European and Chinese vocal tradition;
- to develop a typology of vocal ensembles according to structural, compositional, dramatic and performance criteria;
- to analyze the intonational and dramatic specificity of ensemble scenes in the works of W. A. Mozart, G. Rossini, G. Donizetti, G. Verdi;
- to study the genre and style models of duet scenes in Chinese operas of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries (Shi Guangnan, Jin Xiang, Fu Genchen, Hu Yi, Liu Zhenqiu);
- to carry out a comparative analysis of ensemble forms in the European and Chinese opera traditions at the level of intonation, dramaturgy and stage realization;
- to identify interpretive approaches to the performance of ensemble fragments in contemporary opera practice, taking into account the intercultural context;

- to reveal the potential of the ensemble as a means of artistic communication and conceptual modeling of interpersonal and cultural interactions.

Scientific novelty of the results. For the first time in Ukrainian musicology:

- a systematic representation of the historical and stylistic evolution of vocal ensembles analyzed through the prism of stylistic changes, dramatic functions, and intercultural transformations;

- the ensemble forms of academic vocal performance are comprehended as an integrative phenomenon that combines structural and compositional organization, intonational and expressive means and dramatic function in the space of stage action;

- a comparative approach to the analysis of ensemble performance models, in particular in the opera tradition of Western Europe and contemporary China, was applied, which made it possible to identify the peculiarities of cultural and aesthetic interaction and vocal communication in the multinational space of opera;

- an in-depth structural and functional analysis of ensemble scenes of contemporary Chinese operas - "Regret for the Past", "Qiu Yuan" by Shi Guangnan, "King Chu" by Jin Xiang, "Starlight, Bright Shine" by Fu Genchen, Hu Yi and The Deep Palace and the Sea of Desire, Once Upon a Mountain, and An Chonggeng by Liu Zhenqiu - taking into account the semantic content, dramatic load, and performance interaction in the context of the national theater.

Further development has taken place:

- the specificity of ensemble scenes in operas by Chinese composers, which allows to expand the scientific understanding of vocal drama in the works of the modern East.

It is clarified:

- the conceptual and categorical apparatus for analyzing ensemble forms in vocal art (in particular, the interpretive understanding of the concepts "ensemble", "intonation interaction", "performance drama" in a transcultural context)

– the specifics of ensemble interaction in the context of the modern opera theater, in particular at the intersection of traditional and contemporary Chinese stage stylistics.

Structure of the work. Chapter 1, "**Ensemble Forms in Vocal Music: Typology, Evolution, and Performance Specificity,**" is devoted to a comprehensive analysis of the vocal ensemble as a multidimensional phenomenon that combines genre typology, historical dynamics, aesthetic communication, and intercultural interactions. Subsection 1.1 traces the historical and stylistic evolution of the ensemble in the Western European tradition - from medieval polyphony and Renaissance polyphony to experimental forms of the twentieth and twenty-first centuries, with an emphasis on the innovative strategies of A. Berg, L. Berio and other composers. Subsection 1.1.1 focuses on the typology of ensemble forms (duet, tercet, quartet, ensemble scene), which are analyzed according to quantitative and dramatic criteria with examples from the works of W. A. Mozart, G. Verdi, G. Donizetti, as well as taking into account modern interlude formats. In subparagraph 1.1.2, the ensemble is interpreted as a means of artistic communication that provides intonation interaction, phrasal coherence and psychological synergy, revealing the pedagogical and stage potential of collective musicianship.

Subsection 1.2 highlights the specifics of the Chinese vocal ensemble, especially in Beijing opera, where the model of alternating voices without unison prevails. The philosophical and cultural foundations of this tradition (the Confucian notion of harmony, the tonal nature of language) are revealed and modern trends toward synthesis with the Western harmonic model are noted. Subsection 1.3 analyzes the intercultural dialogue between European and Asian vocal and theatrical traditions, introduces the concept of intermusicality, and reflects on examples of combining *bel canto* with recitation techniques of the East and the cultural function of the ensemble as a means of global communication.

Subsection 1.3.1 examines contemporary performance practice, including the transformation of the ensemble in digital, performative and postdramatic

formats, the use of multimedia and phenomenological strategies. At the same time, subparagraph 1.3.2 offers a comparative overview of the European and Chinese ensemble tradition, from classical polyphonic forms to contemporary hybrid models (*Roomful of Teeth*, *Shanghai Rainbow Chamber Singers*, *Neue Vocalsolisten*), emphasizing the pedagogical, scenographic, and identification potential of the ensemble.

In general, Chapter 1 forms a holistic vision of the ensemble as an artistic, sociocultural, and philosophical category that transforms over time, adapts to new contexts, and reflects the multifaceted nature of musical interaction in the academic tradition.

Chapter 2 "***The Vocal Duet in Chinese Opera: Genre Models, Dramaturgy, Stylistics (Historical and Cultural Comparison)***," examines the peculiarities of the formation and development of the vocal duet in Chinese opera as a genre form that was transformed under the influence of the European musical tradition, in particular *bel canto*, while retaining national intonational and semantic characteristics. Subsection 2.1 analyzes the ensemble scenes in Shi Guangnan's operas *Regret for the Past* and *Qiu Yuan*, which appear as dramatic peaks with deep philosophical and symbolic content. Subsection 2.2 examines the duet "Starlight, Bright Shine" from the opera of the same name by Fu Genchen and Hu Yi as an example of a combination of pathetic, intonational unity, and socio-ideological message. Subsection 2.3 presents the duet scenes of Jin Xiang's *King Chu* as a synthesis of historical drama, *bel canto*, and Chinese tradition, with an emphasis on intonational expressiveness, orchestral dramaturgy, and philosophical depth. Subsection 2.4 focuses on the works of Liu Zhenqiu, in which the duet form plays the role of a philosophical dialogue, embodying the ideas of love, loss, memory, and sacrifice through a combination of *bel canto* and Chinese rhetoric. Subsection 2.5 provides a comparative analysis of the duet form in *bel canto* operas (V. Bellini, G. Donizetti, G. Verdi) and contemporary Chinese opera, identifying common dramaturgical functions and differences in style, structure, and semantics. As a result, it is emphasized that the duet form in Chinese opera

acquires a universal character of artistic expression, reflecting cultural synthesis, spiritual unity and philosophical and ethical ideas that bring ensemble scenes to the level of the aesthetic and philosophical center of contemporary musical theater.

The general conclusions of the study emphasize the key provisions and results of the research.

1. *The historical and aesthetic prerequisites for the formation of ensemble forms in the European and Chinese vocal tradition are clarified.* It is shown that in European opera, the ensemble evolved from medieval polyphony and baroque rhetoric of affect to a detailed dramaturgical system in classical and romantic opera. In contrast, in the Chinese tradition, the origins of the ensemble are associated with the ritualized forms of kunqu, which formed a model of intonation alternation without unison. Both traditions are based on deep philosophical and cultural paradigms: the harmony of consonance (European polyphony) and the harmony of coexistence (Chinese heterophony).

2. *A typology of vocal ensembles is developed according to structural, compositional, dramatic and performance criteria.* The main forms of ensemble music (duet, tercet, quartet, ensemble stage) are distinguished, taking into account their functional purpose, quantitative composition, dramatic role, timbre interaction and intonation logic. It is determined that in the Chinese context, the typology includes models of alternation, symbolic dialogue and autonomous articulation, which differ from European forms of synchronous polyphony.

3. *The intonational and dramatic specificity of ensemble scenes in the works of W. A. Mozart, G. Rossini, G. Donizetti, and G. Verdi is analyzed.* It is established that the ensemble in the works of these composers serves as a means of stage conflict, dramatic tension, comic or tragic effect. The following characteristic features have been identified: three-part form (*scena-tempo di mezzo-cabaletta*), simultaneous clash of characters, timbre polarity, integration of polyphonic development and emotional culmination.

4. *The genre-stylistic models of duet scenes in Chinese operas of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries (Shi Guangnan, Jin*

Xiang, Fu Genchen, Hu Yi, Liu Zhenqiu) are studied. It is determined that the modern Chinese duet scene is an intonational and philosophical structure that synthesizes pentatonic and diatonic elements, rhetorical recitation, bel canto, symbols of color and seasons. The duet structures (three-/arched, through) reflect not only the emotional development but also the moral transformation of the characters. The orchestra acquires a programmatic function, entering into an intonational dialog with the vocal lines.

5. *A comparative analysis of ensemble forms in the European and Chinese opera traditions at the level of intonation, dramaturgy and stage realization is carried out.* It is revealed that the European ensemble is characterized by polyphonic verticality, harmonic logic, and emotional simultaneity, while the Chinese ensemble is characterized by horizontal intonation phrases, structural ritualism, and consistent symbolism. In the latest Chinese operas, a hybrid form of ensemble combining both traditions is traced - examples of "intonational interweaving."

6. *Interpretive approaches to the performance of ensemble fragments in contemporary opera practice are determined, taking into account the intercultural context.* It is shown that the effective performance of ensembles requires taking into account intonational autonomy, timbre balance, stage dialogue, cultural semantics and rhetorical intonation. For Chinese works, the emphasis is on the articulation of tonal gesture and symbolic facial expressions; for European works, it is on emotional contrast, timbral coherence, and dramatic coordination. Phenomenological and intermedia approaches to directing are also considered.

7. *The potential of the ensemble as a means of artistic communication and modeling of interpersonal and cultural interactions is revealed.* The ensemble is understood as a universal model of ethical, aesthetic and spiritual interaction. In the globalized artistic space, it serves as an intonational bridge between cultures, a way of forming a collective artistic identity, and a space of aesthetic solidarity. In this sense, the ensemble appears as a metaphor for coexistence and a model of dialogic action in the opera art of the twenty-first century.

Key words: ensemble singing, typology of vocal ensemble, singing, opera, European opera model, timbre, performance interpretation, composer's creativity, musical work, genre, genre models, Chinese opera, musical art, intonation drama, dialogic principle, stage communication, intercultural interaction, Chinese musical tradition.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях (категорія «Б»),

затверджених МОН України:

1. Ван Цзянь (2025). Ансамблевий спів як феномен західноєвропейської музики: історичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 74, 212 – 230.

DOI 10.34064/khnum1-74.10

https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemy_74_10_Jian_212-230.pdf

2. Ван Цзянь (2025). Вокальні ансамблі у творчій практиці Європи та Китаю: традиції, трансформації, сучасні тенденції. *Fine Art and Culture Studies*, (1), 8–13.

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-2>

<http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/2259>

3. Ван Цзянь (2025). Дуетні сцени в опері Цзінь Сяна “Король Чу”: жанрові моделі, інтонаційна стилістика, ансамблева взаємодія. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85 (3), 115-120.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-16>

https://www.aphn-journal.in.ua/archive/85_2025/part_3/18.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП	23
 РОЗДІЛ 1. АНСАМБЛЕВІ ФОРМИ У ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ: ТИПОЛОГІЯ, ЕВОЛЮЦІЯ, ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА.....	 34
1.1. Феномен вокального ансамблю у західноєвропейській музиці: історико-стильова еволюція.....	34
1.1.1 Типологія ансамблевих форм у вокальній музиці: дует, терцет, квартет, ансамбль-сцена.....	44
1.1.2 Ансамбль як засіб художньої комунікації: взаємодія голосів, інтонаційний діалог, емоційна синергія.....	53
1.2. Вокальні ансамблі без унісона в китайській опері: історичний розвиток і сценічна специфіка.....	60
1.3. Ансамблеві форми у контексті міжкультурного діалогу: європейська та позаєвропейська традиції.....	67
1.3.1. Ансамбль у сучасній виконавській практиці: інтерпретаційні моделі, режисерські стратегії, нові жанрові формати.....	75
1.3.2. Ансамблеві форми вокального музикування в Європі та Китаї: культурно-стильові паралелі й зміни.....	82
Висновки до Розділу 1.....	88
 РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНИЙ ДУЕТ У КИТАЙСЬКІЙ ОПЕРІ: ЖАНРОВІ МОДЕЛІ, ДРАМАТУРГІЯ, СТИЛІСТИКА (ІСТОРИКО- КУЛЬТУРНЕ ПОРІВНЯННЯ).....	 94
2.1. Ансамблеві сцени як драматургічні вершини опер «Жаль за минулим» і «Цюй Юань» Ши Гуаннаня: стильовий синтез, символіка та психологізм.....	97

2.2. Інтенаційно-драматургічний аналіз дуєту «Сяйво зірки, яскраве сяйво» з однойменної опери композиторів Фу Генчена та Ху І.....	118
2.3. Опери «Дика земля» та «Король Чу» Цзінь Сяна як синтез історичної драми, національної музичної традиції та сучасної композиторської мови.....	123
2.4. Філософія дуєтної сцени у творчості Лю Чженьцюя: між національною традицією та європейським <i>bel canto</i>	142
2.5. Європейські паралелі: дуєтна форма в італійській романтичній опері як типологічний аналог.....	159
Висновки до Розділу 2.....	168
ВИСНОВКИ.....	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	177
ДОДАТКИ.....	190

ВСТУП

Обґрунтування теми. У сучасному вокальному мистецтві ансамблеві форми постають як поліаспектний художній феномен, що акумулює жанрову багатоманітність, інтонаційно-драматургічну гнучкість, виконавську комунікативність та міжкультурну резонансність. Їхній розвиток є показовим прикладом трансформації традиційної вокальної взаємодії в багатовекторну систему смислів, здатну відображати не лише суто музичні, а й глибоко комунікативні, психоемоційні й соціокультурні процеси.

Ансамбль у вокальній музиці функціонує не лише як форма спільного виконання, а як складний інтонаційний простір, у якому відображаються багатовимірні зв'язки між персонажами, конфліктами, простором сцени й очікуваннями слухача.

Інтонаційна взаємодія голосів, їх темброва контрастність або злиття, пластика фразування та артикуляційні акценти набувають у межах ансамблю особливої значущості як носії семантики й емоційного впливу.

В умовах глибокої трансформації сценічної комунікації, посилення перформативного та міжмедійного виміру музичного театру ансамблеві форми набувають статусу ключового механізму художнього моделювання міжперсональних зв'язків, психологічних конфліктів і культурних контекстів.

У сучасному оперному театрі ансамбль перетворюється на структурний осередок драматургії, концентруючи емоційну напругу, розвиток сюжетної дії та глибинну психологію образів. Він виступає засобом виявлення характерів, емоційних зіткнень, різнорівневої взаємодії індивідуальних голосів як суб'єктів дії, що функціонують у загальному сценічному полі.

Саме у вокальному ансамблі – дуєті, терцеті, квартеті чи ансамблевій сцені – розкривається здатність музичної форми інтегрувати драму, конфлікт, ліризм, трагізм і навіть іронію в єдину художню тканину.

Зважаючи на це, актуальним постає осмислення ансамблю не тільки як музичної структури, а сценічної моделі комунікації, що втілює у собі художньо-психологічний діалог, а також як символічного простору взаємодії культур, ідентичностей і ментальних кодів.

Ансамбль в опері перестає бути фоновою частиною драматургії – він трансформується у сценічну подію, в якій голоси не просто звучать одночасно, а ведуть взаємозалежну емоційну і семантичну гру.

Водночас, на тлі розширення географії академічного вокального виконавства актуалізується порівняльне вивчення ансамблевих форм у межах різних національних і культурних традицій, насамперед, європейської та китайської. Ці традиції репрезентують альтернативні моделі інтонаційної організації, жанрової стилістики, сценічної виразності та драматургічної логіки, що відкриває нові горизонти для міжкультурного музикознавчого аналізу.

У європейській традиції ансамбль формувався в контексті поліфонічного багатоголосся, оперного мелодизму, риторичної фразеології та афектного театру. Натомість, у китайській опері ансамбль має специфічні інтонаційні особливості, з опорою на пентатоніку, вокально-інструментальний синкретизм, ритмічну формалізованість та акцент на артикуляційно-пластичному жесті.

Порівняння цих вокальних ансамблів дозволяє виявити унікальні типи взаємодії, особливості побудови сценічного конфлікту, артикуляційного мислення, темброво-регістрової співвідношення, а також механізми узгодження музичного й драматичного елементів (наприклад, мімансу, важливого для китайської оперної традиції).

Вивчення цих відмінностей є не лише предметом аналітичного зацікавлення, а й має практичне значення для виконавської інтерпретації, вокальної педагогіки та культурної дипломатії. Таким чином, ансамблеві форми постають не лише як художній результат, а як активний процес

комунікації, що віддзеркалює складну мережу значень, змістів і взаємодій між митцями, стилями, культурами та епохами.

Актуальність теми дослідження зумовлена низкою взаємопов'язаних чинників, які відображають як еволюцію сучасної вокальної виконавської практики, так і трансформацію музично-освітніх стратегій у глобалізованому культурному просторі:

1) необхідністю розвитку вокального ансамблевого виконавства, насамперед, в оперному жанрі як засобу збагачення сучасної виконавської практики. Ансамблеві сцени – дуети, терцети, квартети, великі ансамблі – є не лише прикрасою оперної драматургії, але й її структурно-смысловими вузлами, які конденсують емоційну напругу, загострюють конфліктні взаємодії персонажів і демонструють складні процеси психоемоційного розгортання дії.

Вони вимагають від вокаліста не лише бездоганної технічної підготовки, а й високої інтерпретаційної культури, здатності до гнучкої адаптації в поліфонічному полі партитури, уміння органічно співіснувати з партнерами на сцені, підтримувати інтонаційну рівновагу й емоційну автентичність.

Розвиток ансамблевого виконавства є критично важливим у контексті сучасного оперного театру, який тяжіє до більшої психологізації, пластичності, акторської переконливості та стилістичної різноманітності. Ансамблеві фрагменти перетворюються на місце зустрічі не лише голосів, а й акторських стратегій, сценічної пластики, акустичної комунікації та ментального простору взаємодії персонажів.

Таким чином, сучасна виконавська практика потребує переосмислення ансамблю як автономного об'єкта інтерпретації, який конститує сценічний простір як живу модель співтворчості;

2) важливістю ґрунтовного засвоєння ансамблевих форм у навчальній практиці академічного вокалу, зокрема у системі китайської музичної

освіти, де ансамбль виступає не лише навчальним, а й соціокультурним інструментом. У системі професійної вокальної підготовки ансамблевий спів відіграє провідну роль у формуванні ключових компетентностей співака: інтонаційної гнучкості, артикуляційної чіткості, фразувальної координації, здатності слухати й реагувати в реальному часі на зміну музичної тканини. Він формує також базові елементи сценічної присутності, взаємодії з партнером, емоційної відповідальності за загальний художній результат.

Особливого значення ця проблема набуває у контексті китайської академічної вокальної школи, яка протягом останніх десятиліть активно інтегрується у глобальний музичний простір, інкорпоруючи елементи європейської оперної традиції.

Однак, попри швидкий розвиток індивідуального вокального навчання, ансамблевий компонент часто залишається другорядним, що призводить до методичних прогалин і виконавських труднощів, особливо при засвоєнні західного репертуару. Брак адаптованих програм, інтеркультурних моделей навчання та локалізованих методичних підходів до ансамблевого співу створює потребу в системному вивченні даної проблеми.

Крім того, дослідження взаємодії ансамблевих практик західного й східного походження відкриває перспективи для розробки інноваційних освітніх програм, що враховують культурну специфіку інтонаційного мислення, фразеології та вокальної традиції;

3) завданням комплексного музикознавчого осмислення ансамблю як динамічної моделі взаємодії, що розгортається на перетині жанрово-композиційної структури, драматургічного розвитку та інтерпретаційної відкритості. Ансамбль у вокальній музиці вимагає переосмислення не лише як суто формальної композиційної одиниці (типу дуету, терцету тощо), а як складної інтерпретаційної системи, яка втілює драматичну, стилістичну та психологічну взаємодію учасників сценічного дійства.

У ньому відбувається зіткнення й синтез індивідуальних вокальних стратегій, кожна з яких відображає не лише особливості техніки, а й

інтонаційно-образну позицію персонажа. Залежно від епохи, естетичного напрямку, композиторського задуму, національної традиції або концепції постановки, структура ансамблю зазнає радикальних змін: від симетричних конструкцій доби класицизму до психологічно розмитих ансамблевих сцен романтизму чи полістилістичних колажів постмодерну. У цьому контексті ансамбль постає як відкрита модель, яка втілює інтерпретаційну множинність, сценічну варіативність і гнучкість семантики.

Комплексне осмислення ансамблевих форм передбачає залучення інструментарію музичної драматургії, інтонаційного аналізу, феноменології виконавства та інтеркультурної герменевтики. Такий підхід дозволяє не лише систематизувати типологію ансамблів, а й поглибити розуміння їхньої ролі у художній побудові музично-сценічного дійства, зокрема в опері як синтетичному жанрі, що поєднує музику, драматичну гру і сценічний простір.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано за планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського згідно комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол засідання Вченої ради № 5 від 29.12.2021 року). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол Вченої ради № 6 від 28.01.2021 року).

Об'єкт дослідження – європейське та китайське оперне мистецтво;
предметом дослідження є жанрово-типологічна та інтонаційна специфіка ансамблевих форм у європейській та китайській вокальній музиці.

Мета дослідження – виявити жанрово-інтонаційну специфіку ансамблевих форм вокального-сценічна драматургії у сучасній виконавській практиці.

Досягнення наукової мети пов'язано з вирішенням конкретних наукових завдань:

- з'ясувати історико-естетичні передумови формування ансамблевих форм у європейській та китайській вокальній традиції;
- розробити типологію вокальних ансамблів за структурно-композиційними, драматургічними й виконавськими критеріями;
- проаналізувати інтонаційно-драматургічну специфіку ансамблевих сцен у творах В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Дж. Верді;
- дослідити жанрово-стильові моделі дуетних сцен у китайських операх другої половини ХХ – початку ХХІ століття (Ши Гуаннаня, Цзінь Сяна, Фу Генчена, Ху І, Лю Чженьцюя);
- здійснити компаративний аналіз ансамблевих форм у європейській та китайській оперній традиції на рівні інтонації, драматургії й сценічної реалізації;
- визначити інтерпретаційні підходи до виконання ансамблевих фрагментів у сучасній оперній практиці з урахуванням міжкультурного контексту;
- виявити потенціал ансамблю як засобу художньої комунікації та концептуального моделювання міжособистісних і культурних взаємодій.

Матеріалом дослідження слугують нотні джерела ансамблевих епізодів з семи китайських опер:

- *«Жаль за минулим», «Цюй Юань»* Ши Гуаннаня;
- *«Сяйво зірки, яскраве сяйво»* Фу Генчена та Ху І;
- *«Король Чу», «Дика земля»* Цзінь Сяна;
- *«Глибокий палац і море бажань», «Одного разу на горі», «Ан Чонген»* Лю Чженьцюя.

До аналізу залучено відеозаписи сучасних постановок.

Теоретичну базу дисертації становить корпус фундаментальних наукових праць теоретичного та історичного музикознавства:

- *історія опери, сучасна оперологія, еволюція вокального мистецтва* (С. Abbate та R. Parker, 2015; J. Budden, 2008; D. Kimbell, 1994; P. Gossett, 2006; D. Heartz і T. Bauman, 1992; C. Palisca, 1991; R. Taruskin, 2005, 2006, 2010; J. Samson, 2002; R. Miller, 1996; D. Stein та R. Spillman, 1996);
- *методологія вокального ансамблю* (Т. О. Ланіна, 2016, 2017; А. С. Даценко, 2013; Л. Ф. Бурміцька, 2014; О. Л. Заверуха й Т. О. Чернета, 2022; Т. Б. Каблова й С. В. РумянцевА, 2018);
- *вокальне виконавство* (Тоцька, 2012; Кравченко, 2021; Сбітнєва, 2024; Стахевич, 2013; Руденко, 2018; Устименко-Косоріч, Стахевич, Єрьоменко, 2022);
- *вокальне та театральне мистецтво Китаю, міжкультурна рецепція* (А. М. Бойко, 2018; Ван Ін, 2017; Лі Мін, 2019; Юй Сінъя, 2024; Чжу Сиси, 2024; Сяосі Лю, 2023; Гао Бінчжун, 2009; Jones, 1995; Mackerras, 1994; Yung, 1997; Rees, 2009);
- *сучасний музичний театр, модернізм, цифрові техніки* (Lehmann, 2006; Rebstock & Roesner, 2012; Heile & Wilson, 2020);
- *культурологія* (Шевель, 2013; Красненко, 2023; Колупасва, Таранченко, 2023; Петруша, 2023).

Методи дослідження. Концепція дослідження базується на інтеграції загальних та спеціальних підходів до аналізу вокальних творів в межах сучасної музикології:

- *історичний* – направлений на розкриття еволюції ансамблевих моделей у контексті музично-естетичних парадигм західноєвропейської та китайської культур;
- *жанрово-стильовий* – спрямований на розкриття специфіки жанрових параметрів та стилістики китайських ансамблевих

- сцен в різних композиційно-структурних версіях;
- *типологічний* – для класифікації форм за кількісно-структурними й драматургічними ознаками;
 - *виконавсько-стильовий* – встановлює семантико-герменевтичне поле ансамблевого співу як відкриту систему, здатну до збагачення та оновлення;
 - *культурологічний* – для трактування ансамблю як репрезентанта культурної ідентичності, для осмислення виконавських підходів та сценічного втілення ансамблевого матеріалу;
 - *композиційно-драматургічний*, дозволяє виявити особливості будови, розвитку музичного матеріалу, драматургічної функції ансамблевих сцен в китайських і європейських операх;
 - *інтерпретаційний* – виявляє роль ансамблю в співу як способу мислення, її існування в системі музичних універсалій та виконавської виразності;
 - *компаративний* - залучений для порівняння ансамблевих сцен.

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві вперше:

- здійснено системне представлення історико-стильової еволюції вокальних ансамблів, проаналізованих крізь призму стилістичних змін, драматичних функцій та міжкультурних трансформацій;
- осмислено ансамблеві форми академічного вокального виконавства як інтегративний феномен, у якому поєднуються структурно-композиційна організація, інтонаційно-виразні засоби та драматургічна функція у просторі сценічної дії;
- застосовано компаративний підхід до аналізу моделей ансамблевого виконавства, зокрема в оперній традиції Західної Європи та сучасного Китаю, що дало змогу виявити особливості культурно-естетичної взаємодії та вокальної комунікації в

багатонаціональному просторі опери;

- виконано поглиблений структурно-функціональний аналіз ансамблевих сцен у сучасних китайських операх – «Цюй Юань» Ши Гуаннаня, «Король Чу» Цзінь Сяна, «Сяйво зірки, яскраве сяйво» Фу Генчена, Ху І та «Глибокий палац і море бажань», «Одного разу на горі», «Ан Чонген» Лю Чженьцюя – з урахуванням семантичного наповнення, драматургічного навантаження та виконавської взаємодії в контексті національного театру.

Подальшого розвитку набуло:

- специфіку ансамблевих сцен в операх китайських композиторів, що дозволяє розширити наукове розуміння вокальної драматургії у творах сучасного Сходу.

Уточнено:

- понятійно-категоріальний апарат аналізу ансамблевих форм у вокальному мистецтві (зокрема, інтерпретаційне осмислення понять «ансамбль», «інтонаційна взаємодія», «виконавська драматургія» у транскультурному контексті);
- специфіка функціонування ансамблевої взаємодії в умовах сучасного оперного театру, зокрема на стику традиційної і новітньої китайської сценічної стилістики.

Практична значущість отриманих результатів полягає у можливості застосування положень дисертації у професійній вокально-виконавській підготовці, зокрема при вивченні ансамблевого репертуару, інтерпретації дуетних сцен, формуванні ансамблевого мислення молодих вокалістів.

Теоретичні напрацювання можуть бути використані у викладанні навчальних дисциплін: «Історія вокального мистецтва», «Теорія вокального виконавства», «Аналіз та інтерпретація музики», «Камерний ансамбль», а також у практиці музично-сценічної режисури. Запропонована типологія й інтерпретаційна модель ансамблевих форм відкривають перспективи

подальших досліджень у сфері міжкультурної рецепції, вокальної драматургії. У цьому контексті ансамбль постає не лише як жанрова чи структурна одиниця, а як концепт художнього порозуміння, носій естетичної полісемії та платформа міжкультурної взаємодії у сучасному вокальному мистецтві.

Апробація отриманих результатів дослідження. Обговорення дисертації відбувались на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення результатів дослідження представлені авторкою у доповідях на міжнародних науково-практичних конференціях, в тому числі в межах міжнародних науково-практичних проектів:

- «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі. Дня науки в Україні» (Харків, 17-18 травня 2021 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- «Поетика музичної творчості» в межах науково-мистецького проекту "Практична музикологія" (Харків, 17 січня 2022 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2023 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- «Слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- «Ювілейні магістерські читання», в межах міжнародного науково-практичного проекту, присвяченого 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського «INTER-PROTO-LOGOS» (2-7 грудня 2024 року);
- «Слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11-12 лютого 2025 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих

науковців» (Харків, 22-23 квітня 2025 року,
ХНУМ імені І.П.Котляревського).

Публікації. За темою дисертаційного дослідження опубліковано три одноосібні статті у спеціалізованих наукових виданнях (категорії «Б»), рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертаційне дослідження складається з двох Анотацій (українською і англійською мовами), Вступу, двох основних Розділів з внутрішнім розподілом на три підрозділи і чотири підпункти в першому, п'ять підрозділів у другому; Висновків, Списку використаних джерел та Додатку.

Загальний обсяг роботи складає 191 сторіноку; з них 154 – основного тексту. Список використаних джерел налічує 133 найменування, з них іноземною мовою – 56.

РОЗДІЛ 1

АНСАМБЛЕВІ ФОРМИ У ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ: ТИПОЛОГІЯ, ЕВОЛЮЦІЯ, ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА

1.1 Феномен вокального ансамблю у західноєвропейській музиці: історико-стильова еволюція

У вокальній музиці ансамбль посідає особливе місце як форма колективного висловлювання, що поєднує індивідуальність кожного голосу з цілісністю художнього задуму. Ансамблеве мислення є виявом глибинної поліфонічної логіки, де взаємодія вокальних партій перетворюється на інтонаційний діалог, здатний передати складні міжперсонажні відносини, психологічні конфлікти та багаторівневу драматургію.

Історичний розвиток ансамблевих форм тісно пов'язаний зі становленням оперного жанру, еволюцією вокальної стилістики та трансформацією сценічної виразності.

В українській музичній енциклопедії наведено деталізоване і вичерпне тлумачення терміну музичний ансамбль з урахуванням усіх важливих аспектів його функціонування, а саме: *«1. Мистецький колектив з виконавців, які виступають разом....2. Спільне виконання твору кількома виконавцями...3. Муз. твір для здебільшого акад.. вок., інстр. чи вок.-інстр. А. виконавців, переважно кам. складу (2-10) або для більшої кількості виконавців на однакових інстр. – скрипалів, бандуристів, сопіларів тощо...4. Процес спільного музикування двох і більше музикантів-інструменталістів...5. А. називається також злагожденість спільного виконання твору кількома чи кільканадцятьма музикантами...6. Завершений номер з опери, кантати чи ораторії для групи співаків (із супроводом або без нього)»* (Калиниченко, 2006: 72–73). Його походження пов'язане з французьким словом «*ensemble*», що означає «разом», «спільно» та «...має в

музиці кілька значень: 1) невелика група музикантів, які спільно виконують музичний твір; 2) твір для декількох виконавців; 3) колектив, спрямований на виконання певних жанрів музичного або хореографічного мистецтва; 4) злагожене звучання виконавців однієї партії; 5) специфіка та якість спільного виконання, що полягають у єдності, неподільності, узгодженості устремлінь і художньо-технічних прийомів усіх його учасників» (Заверуха, Чернета, 2022: 7).

Поняття «ансамбль» поступово еволюціонувало, відбиваючи розвиток вокальної практики та її інтеграції в різні жанрово-стильові контексти. Його витоки пов'язані з природним прагненням людини перебувати в гармонії зі світом у спільному (колективному) самовираженні. Генеза ансамблевого співу тісно пов'язана з обрядовими та релігійними традиціями; лише згодом вокальний ансамбль перетворився на мистецький феномен з різними жанровими проявами.

Упродовж століть ансамбль зазнавав змін у своїй структурі, жанровій ролі, композиційній архітектоніці та виконавських підходів. Від барокових контрастних дуєтів до поліфонічно насичених ансамблевих сцен в операх композиторів Джузеппе Верді та Вольфганга Амадея Моцарта – кожна епоха конструювала власну модель ансамблевого музикування, в якій синтезувалися музична форма, театральна дія й вокальна техніка.

Водночас у сучасному мистецтві спостерігається тенденція до камеризації музичного театру, оновлення жанрової природи ансамблю та інтеркультурної взаємодії, що вимагає нових методологічних підходів до аналізу ансамблевих форм.

За жанровою стилістикою вокальний ансамбль є *гетерогенним явищем*, оскільки асимілює в собі традиції поліфонії, камерної музики та драматичних форм, уособлюючи культурні й інтелектуальні потреби суспільства. Ця важлива форма музичної діяльності є не лише мистецьким явищем, а й засобом комунікації, носієм ідентичності і відображенням інтелектуальних та культурних потреб суспільства в різні історичні періоди.

Як зазначають С. Каблова та Т. Румянцева, «...вокально-ансамблеве виконавство, що відрізняється особливою естетикою і міжособистісною природою, є певним втіленням комунікативного аспекту в суспільно-історичному процесі» (Каблова, Румянцева, 2018: 518).

Невипадково вчені, аналізуючи вокально-ансамблеве музикування як виконавську практику, що відображає еволюційні зміни соціально-історичного буття, підкреслюючи її значення в передачі культурних маркерів епохи й вплив на формування музичних смаків суспільства, особливу увагу приділяють виховному потенціалу ансамблевого співу та його здатності забезпечувати міжособистісну та міжпоколінну комунікацію (там само).

Вивчення вокального ансамблю є неможливим без урахування широкого соціокультурного контексту його історичної трансформації. Ансамблевий спів має глибокі корені в музичній традиції людства, насамперед у сфері релігійних обрядів і соціальних практик.

Спільне музикування було важливою складовою богослужінь і громадських зібрань, виконуючи не лише естетичну, а й соціальну функцію – сприяло єднанню спільноти, формуванню колективної ідентичності та передачі духовних цінностей.

На думку О. Сбітневої *«вокальне мистецтво має багатовікову історію, протягом якої воно пройшло значний шлях розвитку, еволюціонуючи від найдавніших форм до сучасних професійних жанрів, ставши однією з найважливіших складових частин світової культури»* (Сбітнева, 2024: 108).

На ранньому етапі ансамблевий спів розвивався в контексті релігійних практик. Прототипом вокального ансамблю став монодійний спів (спільне виконання мелодії кількома співаками без супроводу). В античній Греції гімни, присвячені богам виконувалися як сольо, так і хором (в унісон). У Візантії підґрунтям для розвитку багатоголосся став ансамблевий спів псалмів та кондаків. У християнській церкві середньовічної Європи ансамблевий спів унаочнює виконавську специфіку григоріанського хорала – унісонне розспівування латинських текстів, як одна з форм богослужіння.

Таким чином, грецька монодія, візантійський хорал та григоріанський спів заклали основу для перших багатоголосних структур, що почали виникати в Європі під час становлення церковних традицій та реформування літургії. «Імпульсом для виникнення багатоголосся, ймовірно, послужив факт проникнення в монодичний григоріанський хорал народних інтонацій і наспівів...», – зазначає Н. О. Супрун-Яремко (2014: 37). Епоха Каролінгського Відродження (VIII–XI століття), «яка формувала нову історію і нову культуру» (там само: 38), сприяла й розвитку освітніх центрів, де вивчення музики поступово стає складовою навчального процесу.

Як «найбільш ранній вид європейського багатоголосся кінця IX – середини XIII століть», який був провідним жанром європейської поліфонічної музиці Середньовіччя, Н. О. Супрун-Яремко виокремлює *органум*. Музикознавиця досліджує цю початкову форму багатоголосного співу, розглядаючи структуру, розвиток і значення органуму для подальшої еволюції поліфонічної музики.

Основними різновидами органуму, згідно наведеної нею класифікації, є *паралельний* (мелодія григоріанського хоралу дублюється, два голоси рухаються паралельно, в одному ритмі, утворюючи інтервали кварта, квінти або октави) та історично пізніший *мелізматичний органум* (верхній голос рухається ритмічно й мелодично незалежно, створюючи імпровізаційного характеру хвилеподібну лінію дрібними тривалостями, тоді як нижній утримує основну мелодію довгими нотами) (Супрун-Яремко, 2014: 38–40).

Дослідниця підкреслює особливу історичну роль мелізматичного органуму у розвитку багатоголосного співу, «оскільки в ньому виявляється яскраво визначений поліфонічний характер з такими ознаками, як мелодична індивідуалізація кожного голосу, вихід за межі паралельної ритміки, розквіт мистецтва мелодичного колорування» (Супрун-Яремко, 2014: 40).

Таким чином, мистецтво органуму, яке, поміж іншим, потребувало високого рівня тембральної злагодженості між співаками, стало витокom і основою для формування подальшої вокальної ансамблевої культури.

Поступовий розвиток вокальної поліфонії у церковному співі – використання техніки *дисканту*, пов'язаної з протилежним рухом голосів, у *кондуктах* (зв'язках між розділами літургії, які згодом перетворилися на самостійний світський жанр) і *клаузулах* (закінченнях) (Супрун-Яремко, 2014: 41), збільшення кількості голосів, що протистоять основному голосу органуму до трьох-чотирьох наприкінці XII століття та їх значне ритмічне ускладнення (формування системи ритмічних формул – модусів) (там само: 42), веде до появи у XIII столітті інших вокальних ансамблевих форм, насамперед, *мотету*, який протягом XIII–XIV століть стає «найважливішим жанром західноєвропейської духовної і світської багатоголосої музики» (Супрун-Яремко, 2014: 43).

На відміну від розгорнутих органумів, мотет – «лірична мініатюра полімелодичного, переважно триголосного складу письма» (там само), де ансамблеве виконання декількох самостійних мелодичних ліній ускладнювалось тим, що до мелодій додавався і різний словесний текст, сакральний або світський.

Також паралельно, приблизно від другої половини XIII століття, починається формування світських жанрів пісенного багатоголосся, таких як *рондо*, *балада* та *віреле*, більш простих багатоголосних композиції зі спільним текстом, однаковим фразуванням і ритмічним модусом голосів, що стали одним з витоків лінійно-гармонічного типу фактури (Супрун-Яремко, 2014: 44–46).

Зразком поліфонічного стилю епохи Відродження (згідно з міркуваннями Р. Тарускіна (Taruskin, 2010) стала творчість Орландо ді Лассо, Джованні П'єрлуїджі да Палестріни та Жоскена Дебре, саме який досягнув вражаючої гармонії між голосами завдяки майстерному застосуванню імітаційної техніки, що забезпечувала одночасно індивідуальність і рівноправність кожного голосу в поліфонічній структурі.

На межі Ренесансу та раннього Бароко відбувається зміна естетичних принципів вокальної творчості: гармонію та рівновагу звучання духовних

жанрів замінили оперні контрасти, динаміка та емоційна виразність нових інструментальних жанрів. Відповідно, протягом XVII – початку XVIII століть вокальний ансамбль став провідним в церковній та світській музиці, а поєднання технічної майстерності, глибокого змісту та нових форм зробило ансамблеву виконавську практику одну з найважливіших в історії музики.

Приділяючи особливу увагу вивченню теоретичних засад раннього Бароко, вчений К. Паліска (Palisca, 1991) виокремлює такі засадничі принципи, як:

- розширення кількості голосів у ансамблях (від чотирьох до восьми й більше), що дозволило створювати складні гармонічні структури;
- уведення техніки *basso continuo* як основи інструментального супроводу, який виконували клавішні, струнні інструменти;
- контраст між групами виконавців (сольні голоси проти хору) для створення діалогічності;
- збагачення виконавської техніки вокальною орнаментациєю – для вираження емоцій та вільної імпровізації; афектами – для передачі посилення певних емоційних станів; динамікою і темпом як засобами варіювання гучності та швидкості виконання – для підкреслення драматизму.

Аналізуючи вищезазначені наукові матеріали, розуміємо, що з розвитком вокальної техніки (яка посприяла вдосконаленню співочої майстерності, розширенню діапазону та динамічних можливостей голосу) вокальний ансамбль став ключовим засобом вираження музично-естетичних ідей Бароко, а інтеграція інструментальної музики привела до тісної взаємодії вокальних та інструментальних партій. Відповідно до цього, творчі принципи геніальних барокових майстрів Клаудіо Монтеверді, Георга Фрідріха Генделя та Йоганна Себастьяна Баха в подальшому слугували фундаментом для розквіту жанрів багатоголосної хорової музики європейської культури.

В XVIII століття у добу Класицизму фактура вокальних ансамблів стає гомофонно-гармонічною (ідеалом симетрії та гармонії). Наприклад, в оперних ансамблях Вольфганга Амадея Моцарта унаочнено принципи

музичної логіки та композиційної рівноваги, які забезпечують розгортання драматичного та музичного сюжетів (в опері «Весілля Фігаро» вони підкреслюють психологічну взаємодію між персонажами, поєднуючи вокальні партії ансамблістів в гармонійній взаємодії).

Відомий музикознавець Джим Семсон (Samson, 2002) акцентує увагу на тому, що в романтичному мистецтві XIX століття посилюється увага до внутрішнього світу персонажів та загострення драматичних колізій. У цьому контексті вокальні ансамблі набувають особливої емоційної насиченості, а кожен голос отримує ширші виразові можливості. Згідно його спостереженням, в опері «Ріголетто» Джузеппе Верді ансамблеві епізоди не випадково слугують засобом драматичного загострення, створюючи зіткнення вокальних партій у межах цілісного музичного простору (Джузеппе Верді вдається до виразних контрастів у динаміці, темпі й ритмі, аби передати психологічну напругу й боротьбу характерів).

У творчості Джоаккіно Россіні та Гаетано Доніцетті, на думку вченого, ансамблі також відіграють ключову роль, органічно вплітаючись у музичну драматургію та визначаючи принципи композиційної побудови.

Відповідно, якщо оперні ансамблі були орієнтовані на зовнішній драматизм та масштабну сценічну взаємодію, то камерні вокальні твори відзначалися глибокою індивідуальністю й інтимністю.

Слід зазначити, що, на відміну від ансамблів доби Класицизму, ансамблі романтичної епохи були більш вільно структуровані, часто містили емоційно поляризовані образи з контрастними настроями. Оперним ансамблям притаманне поліфонічне співвідношення вокальних партій, що увиразнює кульмінацію оперного номеру, у камерних ансамблях – включення фортепіанного супроводу посилює емоційну глибину музичного сюжету.

Згодом, коли з появою національних композиторських шкіл стилістика ансамблевих творів збагатилась елементами національно музичної культури, вокальний ансамбль набув нової якості як засіб музичної комунікації, зумовленої зростанням експресивності та психологічної насиченості

музичних образів. Як відомо, композитори Франц Шуберт, Йоганнес Брамс і Ріхард Вагнер активно використовували ансамблеві сцени для загострення драматичних колізій і глибшого розкриття внутрішнього світу персонажів.

В умовах мистецької практики ХХ століття ансамбль зазнав значної трансформації із впровадженням нових стилів і форм музикування (наприклад, джаз, поп-музика). З'явилася інтеграція традиційних вокальних практик із новітніми композиторськими техніками, розширенням жанрових меж та пошуком нової художньої виразності, аж до студійних технологій, що дозволили створювати особливу багатошаровість вокальної фактури, таку як мультитрековий запис.

У ХХ столітті, зокрема у творах композиторів модернізму та авангарду, ансамблеві форми зазнають радикального переосмислення. В опері «Воцек» («*Wozzeck*») Альбана Берга ансамбль трансформується у складову експресіоністичної драматургії, де кожен голос – це психологічний голос-сигнал, інтонаційний уламок свідомості, що репрезентує розщеплення особистості. Г. Перл (Perle, 1989) зазначає, що ансамбль в опері Альбана Берга – це інтонаційна проєкція психологічного поля, що існує у багатовимірному часі. Такі форми не мають стабільної метроритміки, лінійного розвитку, чіткої гармонії – натомість засновані на серійному принципі, тембрових контрастах та інтонаційній фрагментації.

У камерній вокальній музиці ХХ–ХХІ століть ансамбль функціонує як простір інтермодальної взаємодії, де вокальні техніки поєднуються з мовленнєвими, шумовими, пластичними та перформативними елементами.

У творах Бенджаміна Бріттена, Софії Губайдуліної, Лучано Беріо ансамблевість перестає бути тільки акустичною категорією – вона стає способом філософської артикуляції голосу як соціального чи екзистенційного явища. Так, у «Симфонії» («*Sinfonia*») Лучано Беріо для восьми голосів (вокального октета) з великим оркестром ансамблевий партитура будується як інтертекстуальна звукова мозаїка, де цитати з Густава Малера, Людвіга ван

Бетховена, Альфреда Шнітке переплітаються з речитативами, шумовими звуками, вокалізованими вигуками.

У сучасному музичному театрі, зокрема в рамках *post opera*, ансамбль часто набуває метафоричного статусу: голоси розподіляються між рухом, відеопроєкціями, електронікою, а фізична присутність виконавця не обов'язкова. Такі гібридні ансамблеві форми зустрічаємо у творах німецького композитора Хайнера Геббельса, фінської композиторки Кайї Сааріахо, угорського митця Петера Етвеша. Усе це свідчить про те, що ансамбль у XXI столітті є категорією відкритої структури, що зберігає основний принцип взаємодії голосів, але радикально змінює засоби його реалізації.

Отже, історико-стильова еволюція ансамблевих форм демонструє їхню глибоку гнучкість і здатність до адаптації в умовах змін музичної естетики, соціокультурного запиту та виконавських стратегій. Від афектованого барокового діалогу до інтермедійної полівокальності сучасної сцени – ансамбль залишається носієм інтонаційного багатоголосся, формою, що продовжує еволюціонувати у контексті нових міжжанрових і міжкультурних парадигм.

Особливої актуальності сьогодні набуває поняття *ансамблевої етики* – внутрішньої готовності до слухання, діалогу, взаємного підстроювання й колективного музичного мислення. У новітній європейській музиці ансамбль постає як не лише форма виконавської взаємодії, а як *етико-естетичний простір*, що вимагає від кожного учасника усвідомлення не лише технічних, а й екзистенційних параметрів колективного звучання.

У зв'язку з цим спостерігається розширення поняття ансамблю в контексті *інтердисциплінарного* та *інтермедійного* музикування: все частіше ансамблі працюють у сфері перформативного мистецтва, співпрацюють з театральними режисерами, художниками світла, кураторами інсталяцій, а партитура трактується як відкритий процес (*open form*). Важливими репрезентативними прикладами цього напряму є діяльність таких колективів,

як *Ensemble Modern*¹, *Ensemble InterContemporain*², *Neue Vocalsolisten Stuttgart*³, у творчості яких ансамбль функціонує не як замкнена структура, а як жива система звукової, пластичної, сценічної і технологічної взаємодії.

Іншою важливою тенденцією сучасності є реінтерпретація історичних ансамблевих форм у рамках історично інформованого виконавства (*historically informed performance*). В. Гіголаєва-Юрченко зазначає: «У середині ХХ століття, у період зародження в музичному середовищі автентичного руху, спостерігається різке піднесення інтересу до барочної спадщини, зокрема до його виконавського мистецтва. Це пов'язано перш за все із широким розвитком тенденції неокласицизму, яка сприяла введенню у сучасну фонову творів докласичної епохи у їх авторському вигляді. Наслідком загострення уваги до зразків старовинної музики став пошук «нової» вокальної манери, що дозволить «об'єднати» старе і нове та донести до слухацької аудиторії художні ідеї минулого в їхньому первозданному звучанні.» (Гіголаєва-Юрченко, 2022:73)

Ансамблі старовинної музики (наприклад, *Les Arts Florissants*⁴, *Il Giardino Armonico*⁵, *The Sixteen*⁶) відновлюють барокові та ренесансні практики спільного музикування, звертаючи увагу на первісну агогіку, ритмічну гнучкість, темброву артикуляцію й техніку орнаменталізації. Це не лише збагачує сучасну виконавську палітру, а й актуалізує питання інтерпретаційної відповідності та стилістичної достовірності.

Окремого аналізу заслуговує феномен *віртуального ансамблю* – форми дистанційного спільного музикування, яка активно розвивається з початку ХХІ століття. Застосування цифрових платформ (Zoom, Jamulus, JackTrip) та технологій синхронізації дає можливість створювати ансамблеві твори без фізичної присутності виконавців. Така трансформація не лише розширює

¹ https://www.youtube.com/@ensemble_modern

² <https://www.youtube.com/@ensembleinter>

³ <https://www.youtube.com/@neuevocalsolisten>

⁴ <https://www.youtube.com/@LesArtsFlorissants>

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=LPIZbBH-FNY&list=RDEMr3av5IU3gLTLLii1H6haLDw&start_radio=1

⁶ <https://www.youtube.com/@16choir>

межі жанру, але й формує нові способи сприйняття ансамблевості як соціального жесту, як метафори глобальної взаємодії у віртуальному просторі.

Таким чином, ансамбль як форма музичного мислення та соціокультурної комунікації демонструє виняткову динаміку, синтезуючи у собі історичні традиції й інноваційні практики. У сучасному художньому контексті він постає не лише як жанрова одиниця чи виконавський склад, а як *модель колективної творчої свідомості* – відкритої, діалогічної, здатної втілювати ідеї взаємодії, співпереживання, полікультурності та музичної відповідальності.

1.1.1 Типологія ансамблевих форм у вокальній музиці: дует, терцет, квартет, ансамбль-сцена

Ансамблеві форми у вокальній музиці є важливою структурно-композиційною та виразовою категорією, що функціонує як ключовий засіб реалізації драматургічної взаємодії між персонажами. Вони формуються як наслідок розвитку поліфонічного мислення, інтонаційного діалогу та сценічної взаємодії, набуваючи форми інтонаційно-комунікативного поля, в якому співіснують голоси з різними емоційними статусами, функціями та виразовими завданнями.

Типологія ансамблевих форм базується на поєднанні трьох основних критеріїв:

- *кількісного* (число учасників);
- *функціонального* (роль у драматургії);
- *жанрового* (вид композиційної структури чи сценічної форми – опери, ораторії, кантати, меси, камерної сцени тощо).

Серед усталених ансамблевих моделей у вокальній традиції домінують такі різновиди: *дует, терцет, квартет, ансамблева сцена*. Кожна з них має

власну історію становлення, структуру, виконавські вимоги та сценічну функцію.

У добу розквіту європейської опери XVIII–XIX століть, насамперед в італійській школі, ансамбль перестає бути механічним чергуванням сольних реплік і перетворюється на інтегровану драматургічну одиницю. Як підкреслює Д. Кімбелл (Kimbell, 1994), саме ансамбль став тією формальною моделлю, яка дозволила композиторам передавати множинність точок зору, контрапункт психологічних станів і багатовимірність сценічної ситуації у межах одного розділу.

Поступово вокальні ансамблі в операх, формуючи власні позиції у драматургії цілого, посіли певне місце у розділах, діях оперного спектаклю. Часто ансамблеві сцени вводяться в оперу у найважливіші ключові моменти розвитку подій (наприклад, в операх Джованні Баттіста Перголезі, Вольфганга Амадея Моцарта, Джоаккіно Россіні).

Взаємозв'язок між подіями у розгортанні сюжету і емоційними реакціями на них проявляється в рівній мірі як у сольних, так і ансамблевих номерах, що можуть втілювати психологічні стани персонажів. Ускладнення музичних рішень ансамблевих сцен призводить до їхньої багаторівневості, коли при одночасній єдності звучання залишається неповторна індивідуальність кожного учасника (наприклад, дует Одарки і Карася з першої дії опери Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»).

В опері «Служниця-пані»/«*La Serva Padrona*» Джованні Баттіста Перголезі, яка стала першим зразком італійської комічної опери *buffa*, ансамблі – це дієві номери, які відображають етапи драматургічного розвитку. Два дуети репрезентують відмінні функції: перший - № 4 (дует-сварка) забезпечує розвиток дії драматургії оперної вистави, другий - № 8 (дует-згода) – виконується після розв'язки в завершенні опери. Наприкінці першої картини опери - дует № 4 – діалогічний. Розмови персонажів Серпіні (сопрано) і Уберто (бас) чергуються з дуетним двоголоссям, а насичений розвиток самого дуету має оркестрове обрамлення.

Згідно традиції жанру опери-буффа у фіналах її дій розміщувались складні розгорнуті ансамблі, які мали вільну побудову і де музика посилювала і підкреслювала драматичні події. Опера-серія напротивагу опері-буффа практично не мала ансамблевих сцен і драматичні події в ній розвивались за допомогою речитативів.

Вольфганг Амадей Моцарт в своїх операх репрезентував нові моделі ансамблевих форм, які є унікальними. Завдяки ансамблям в його оперних виставах створюється багаторівнева і динамічна дія з яскравими характерами героїв. Неймовірним видається той факт, що в операх Моцарта зустрічаються всі відомі моделі вокальних ансамблів. За виконавським складом - від дуєтів до септетів. За драматургічним значенням – ансамблі-кульмінації, зав'язки, розв'язки, ансамблі-дії; ансамблі, що зосереджують увагу на сутності сюжетного моменту. Найскладнішою формою ансамблевих номерів стають наскрізні ансамблеві сцени.

Моцарт звернувшись до основ жанру опери-серія, не зачепаючи жанрових засад, уводить не характерні для опері «Милосердя Тита» терцети, квінтет, секстет у сценах першої і другої діях.

В опері «Весілля Фігаро» складні сюжетні перипетії неможливо уявити без ансамблевих сцен, які є рушійною складовою драматургічного розвитку, найбільш дієвим та гнучким засобом характеристики героїв – в них реалізується завдання розкриття особистих рис характеру персонажів, складних стосунків між героями опери. Вирішальну роль в опері починають грати ансамблі і великі розгалужені фінали. З двадцяти дев'яти номерів опери дванадцять є ансамблевими – від дуєтної до двох великих фіналів.

Як в опері «Весілля Фігаро», а особливо в опері «Дон Жуан» ансамблеві сцени стають смисловими вершинами в розвитку опери. В ансамблях відбувається індивідуалізація вокальних партій, де розкриваються риси характеру героїв опери. В той же час ансамблі втілюють саму дію, переростаючи у великі наскрізні сцени подібні до ансамблевих фіналів «Весілля Фігаро». У великих розгорнутих сценах «Дон Жуана» наскрізність

утворюється засобами чергування діалогічності із суто ансамблевими епізодами (терцетами, квартетами тощо).

Розглянемо типологію ансамблевих форм у вокальній музиці.

Дует, що є базовою формою ансамблевого музикування, передбачає участь двох вокальних голосів – як однорідних (гомогенних), так і контрастних (гетерогенних). У дуеті реалізується принцип інтонаційної взаємодії, в межах якої два персонажі перебувають у стані емоційного зіткнення або єдності, репрезентуючи симетричну або полярну драматургію.

У класичній опері дует часто використовується як форма зупинки драматургічної дії (*tempo sospeso*), коли сюжет призупиняється на користь емоційного заглиблення. Прикладом є дует Донни Анни та Дона Оттавіо з опери «Дон Жуан» / «*Don Giovanni*» Вольфганга Амадея Моцарта⁷, де поєднуються лірична аріозність, речитативна пластика та танцювальна моторика. Як зазначають Д. Гартц та Т. Бауман (Heartz, D., & Bauman, 1992), драматургічна функція такого дуету полягає у створенні внутрішнього психологічного простору, що доповнює зовнішню дію.

У добу *bel canto* дует набуває чітко кодифікованої форми з чотирма драматургічними фазами – *tempo d'attacco*, *cantabile*, *tempo di mezzo*, *cabaletta* – яка, за Філіпом Госсеттом (Gossett, 2006), стала універсальною моделлю для сцен емоційної ескалації, конфлікту або злагоди. Цей тип дуету яскраво представлений у творчості Вінченцо Белліні, Гаетано Доніцетті та раннього Джузеппе Верді, де структурна організація забезпечує динамічний розвиток емоційної дії, підсилений контрастами темпу, фактури й оркестрової палітри.

Терцет, як складніша форма ансамблевої взаємодії, потребує виваженого поліфонічного балансу між трьома вокальними лініями. Кожна партія повинна виконувати інтонаційно-семантичну функцію, зберігаючи інтонаційну автономію та одночасно вплітаючись у загальну драматургічну тканину.

7 V.A.Mozart opera "Don Giovanni "Дует донни Анни та лікаря Оттавіо» <https://www.youtube.com/watch?v=Zjecv9-NtF8>

За спостереженням Дж. Буддена (Budden, 2008), терцет виконує роль модулятора конфлікту або каталізатора драматургічного зсуву, оскільки дозволяє передати одночасне нашарування трьох емоційних позицій – опозиції, спостереження, втручання. Одним з таких зразків є терцет «Qual voce!... Ah, dalle tenebre» / «Що чую!... Що душу крає!» - Леонори, Графа ді Луно, Манріко з першої дії вердіївської опери «Трубадур» («*Il trovatore*»)»⁸, в якому персонажі поділені за семантичним амплуа: жертва, переслідувач і третій спостерігач, що задає додатковий емоційний тон.

Квартет становить вершину ансамблевої форми взаємодії у контексті романтичної опери. У ньому досягається максимальний рівень вокальної диференціації, інтонаційної насиченості та психологічної полівалентності. Натомість, відомий квартет «*Bella figlia dell'amor*»⁹/«О, красунечко, кохано» з третього акту опери «Ріголетто»/«*Rigoletto*» Джузеппе Верді слугує еталонним прикладом взаємопроникнення чотирьох індивідуалізованих голосових ліній, кожна з яких уособлює окрему емоційну позицію (спокуса, обурення, байдужість, скорбота). Як зауважує Будден (Budden, 2008), цей квартет є прикладом музичної сцени-полілог, у якій емоційна багатоплановість не розчиняє ансамблевої цілісності, а навпаки, її поглиблює.

Ансамблева сцена або багатоголосий ансамбль (від п'яти учасників і більше), є наймасштабнішою формою вокального ансамблю, що об'єднує у собі функції драматургічного вузла, розгортання кульмінаційної дії, сатиричного чи гротескного ефекту. Найчастіше вона представлена у фіналах актів, де відбувається переплетення сюжетних ліній, зміни темпу, тональностей, оркестрового тону, жанрових стилізацій (марш, хор, речитатив, аріозо тощо).

За визначенням Кімбелла (Kimbell, 1994), ансамблева сцена є «музичним театром у театрі», оскільки в ній локалізується не лише багатоголосе зіставлення персонажів, а й симультанність інтонаційно-

⁸ Il Trovatore: Tace la notte...Terzetto - Gencer, del Monaco, Bastianini, cond. Previtali (1957) – <https://www.youtube.com/watch?v=RqL00KgvlsU>

⁹ Rigoletto - Bella figlia -<https://www.youtube.com/watch?v=DYRZOEzoOgQ>

драматургічних подій. Прикладами слугують фінальні сцени в операх «Весілля Фігаро»/«*Le nozze di Figaro*» Вольфганга Амадея Моцарта, «Севільський цирюльник»/«*Il barbiere di Siviglia*» Джоаккіно Россіні, «Дон Паскуале»/«*Don Pasquale*» Гаetano Доницетті.

У процесі історичного розвитку ансамблеві форми зазнали суттєвої трансформації як у формальному, так і у функціональному аспектах. Від середньовічних органумів і ранньої поліфонії до драматичних ансамблів опер XIX століття простежується тенденція до розширення інтонаційної свободи, тембрового контрасту, а також функціональної багатоплановості.

Сучасна типологія ансамблів передбачає не тільки кількісну класифікацію (дует, терцет, квартет тощо), а й інтерпретацію кожної форми як акустичного простору драматургічного конфлікту, символічної взаємодії або полілогічної структури дії.

Крім кількісно-фактурного аспекту, важливим критерієм типології ансамблів є темброва взаємодія. Наприклад, дуети сопрано та мецо-сопрано часто символізують емоційне споріднення або конфлікт жіночих архетипів (Джільда – Маддалена в опері «Ріголетто» Джузеппе Верді), у той час як дует тенора і баритона відображає зіткнення мужніх особистостей, етичного вибору або дружнього суперництва (Флорестан – Дон Пісарро в опері «Фіделіо» Людвіга ван Бетховена).

Терцети, що включають жіночий голос і два чоловічі, або навпаки, часто створюють трикутну структуру напруги, особливо коли втілюють амплуа жертви, ката й рятівника.

Окремої уваги заслуговує роль ансамблю у вокальній педагогіці. Практика ансамблевого співу є незамінною у формуванні музичного слуху, ритмічної чутливості, тембрової адаптивності, фразування та гармонійного мислення. Робота над ансамблем дозволяє студенту-вокалісту не лише відточити інтонаційну точність, а й сформувати навички психологічної взаємодії, сценічного партнерства, комунікативної пластики.

З методичної точки зору дует є найбільш ефективною моделлю початкової взаємодії, тоді як квартет і ансамблева сцена вимагають вже розвиненої координації і балансу між індивідуальним звучанням і загальним ансамблевим контекстом.

У сучасному мистецтві спостерігається трансформація класичних типів ансамблів. Дуети можуть бути розширені до «зонального ансамблю» – де голоси розташовані у просторі сцени або аудіоінсталяції, створюючи ефект динамічного акустичного руху.

Терцети в сучасних операх (наприклад, у творах Кайї Сааріахо чи Георгія Лігеті) виконуються з мікротональними відхиленнями, що посилюють емоційний тиск або психоделічну атмосферу. Квартети дедалі частіше виконують роль контрапунктного розпаду – тобто не гармонійної злитості, а демонстрації неможливості порозуміння (як у камерній опері *«Into the Little Hill»* Джорджа Бенджаміна¹⁰).

У рамках міжжанрової взаємодії вокальні ансамблі з'являються не тільки в опері, а й у ораторіях, кантатах, хорових поемах, вокальних циклах, театрах жесту і навіть електроакустичних перформансах. Специфіка жанрової взаємодії, взаємопроникнення найважливіших принципів різних жанрів є постає актуальним питанням.

Музикознавиця Олена Антонова у своїй статті «Скрипковий концерт Джан Карло Менотті: на перетині оперного та інструментального жанрів», аналізуючи концерт для скрипки з оркестром оперного американського композитора Дж.К.Менотті (Gian Carlo Menotti), ставить актуальне питання: чи «вплинули на трактування суто інструментального жанру оперні прагнення та навички композитора?» (Антонова, 2022: 81). Відповідь на нього ствердна і переконлива, і знаходиться у властивостях музичного тематизму частин концерту Дж.К.Менотті. На думку музикознавиці: «Ліричні теми (а саме вони переважають в перших двох частинах концерту) віддзеркалюють широкий спектр прийомів вокального

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=vJQ96uag1IM>

інтонування, накопичених оперною практикою. Однак панівним, як і в операх композитора, є змішаний тип, що поєднує кантиленні фрази із декламаційними, часом суто розмовними зворотами» (Антонова, 2022: 85). Саме за таким принципом будуються і мелодії вокальних партій в ансамблях з китайських опер.

Звернемо увагу і на інші підкреслені паралелі між музично-театральною виставою й інструментальним концертом. Олена Антонова розглядає композиційно-драматургічний рівень обох жанрів, знаходячи елементи театралізації в концерті: «Образно конкретні та інтонаційно рельєфні теми, експоновані впродовж трьох частин циклу у великій кількості, безперервно варіюються, трансформуються, стикаються одна з одною, заміщаються новими, а потім знов несподівано повертаються — все це не вкладається в звичні композиційні нормативи та асоціюється з поведінкою театральних персонажів — учасників то ліричної драми, то комедії» (Антонова, 2022: 88). Середню повільну частину концерту дослідниця порівнює з наскрізною оперною сценою, з характерною зміною емоцій, станів персонажа.

Також, у скриpkовому концерті значна роль відведена партії соліста (подібно до сольних оперних номерів), в якій сполучається технічна віртуозність і кантиленність. Подібно до взаємодії партій героїв у оперних вокальних ансамблях у даному концерті діє діалогічний принцип. Науковиця говорить про зовнішній (між оркестром та солістом) і внутрішній діалог (всередині оркестрової партії), коли скрипка звучить з окремими інструментами чи групами оркестру (Антонова, 2022: 89).

Аспекти діалогічності в музичному мистецтві дуже різноманітні: від діалогу культур до діалогічності всередині конкретної партії інструменту чи вокального ансамблю. Для китайського оперного мистецтва діалогічність проявляється на різних рівнях, в першу чергу між європейськими класичними оперними принципами і традиціями національного театального мистецтва. З іншого боку, діалогічність притаманна інтонаційно-

композиційній побудові вокальних ансамблевих форм у китайській опері. Можемо припустити, що ці закономірності склались під впливом китайської інструментальної музики.

Повертаючись до Скрипкового концерту Дж.К.Менотті, звернемо увагу на висновок статті: «Саме взаємодія оперного та інструментального начал визначає специфіку функціонування в Скрипковому концерті Менотті головних складових семантичного ядра жанру — діалогу, солюювання та гри. У діалозі з оркестром соліст є беззастережним лідером» (Антонова, 2022: 92).

Вокальні ансамблі можуть бути включені в якості драматичної сцени у твори постдраматичного театру, кіно, перформансу. У такому випадку ансамбль виконує вже не тільки музично-драматургічну, а й філософсько-комунікативну функцію: він демонструє багатоголосе бачення світу, інтерсуб'єктивність у музиці, діалог голосів як моделей індивідуального «Я».

Ансамблеві сцени у сучасному сценічному мистецтві виконують функцію звукового пейзажу, в якому кожен голос є ніби топосом, координатою емоційного простору. Це дає підстави говорити про ансамбль як модель акустичної екології, де співіснування голосів має етичний, культурний і художній вимір. З огляду на це, типологія ансамблів може бути розширена не лише у кількісному та драматургічному сенсі, а й за критерієм акустичного формату, інтермедійної взаємодії, мовного і культурного контексту.

Таким чином, ансамбль у західноєвропейській музичній традиції постає не лише як форма художнього музикування, а як історично й культурно зумовлений тип мислення, який виявляється у кожному стилістичному періоді по-своєму.

У добу інтеркультурного діалогу, зокрема у взаємодії з китайською сценічною традицією, він набуває нових форм вияву, стаючи потужним інструментом компаративного аналізу та міжкультурної інтерпретації. Системне осмислення ансамблевих форм, з урахуванням драматургічних,

тембрових і педагогічних аспектів, є невід'ємною складовою сучасного музикознавства і виконавської практики.

1.1.2 Ансамбль як засіб художньої комунікації: взаємодія голосів, інтонаційний діалог, емоційна синергія

Ансамбль у вокальній музиці постає не лише як структурна або жанрова форма, а як складна комунікативна система, що реалізує взаємодію виконавців на багатьох рівнях – інтонаційному, психологічному, сценічному, емоційному та просторовому. Він функціонує як акустично-драматургічна модель колективного висловлювання, в якій поєднуються індивідуальні вокальні лінії в єдиному художньому полі.

Кожен учасник ансамблю виступає не лише як автономний інтерпретатор музичного матеріалу, але й як активний комунікант, який у процесі спільного виконання транслює емоції, інтонації, тембри у напрямку взаємного відображення та спільної художньої дії.

Саме завдяки ансамблевій взаємодії відбувається синтез особистісного емоційного переживання з колективним драматургічним поступом, а внутрішній монолог кожного персонажа інтегрується у спільну інтонаційну логіку сценічної дії. У цьому полягає унікальна здатність ансамблю створювати багаторівневу драматургічну тканину, в якій окремі голоси функціонують не лише як мелодійні лінії, а як носії сценічного змісту, психологічної напруги, символічних значень.

У широкому розумінні ансамбль є формою інтонаційної комунікації, що виходить за межі одночасного звучання кількох голосів. Йдеться про принципово новий рівень музичного спілкування, де кожен голос не тільки виконує самотійну мелодичну функцію, а й вступає в інтонаційний діалог, доповнює або контрапунктично протиставляє себе партнерам.

Ця взаємодія реалізується через спільне фразування, темброву координацію, динамічний баланс, артикуляційну єдність, синхронне дихання – усе це формує ефект живої художньої взаємодії, яка переживається слухачем як цілісна емоційно-комунікативна подія.

Перший вимір ансамблевої комунікації – взаємодія голосів як інтонаційна організація. У поліфонічному аспекті кожен учасник ансамблю зберігає власну темброву ідентичність і виконує автономну інтонаційну лінію, водночас включену у спільний простір. Наприклад, у дуеті Норіни та Малатести «*Pronta io son*»¹¹ з опери «Дон Паскуале» /«*Don Pasquale*») Гаetano Доніцетті голоси не зливаються у злагодженій єдності, а контрастують, створюючи динамічну сценічну гру, у якій гумор та акторська взаємодія невіддільні від музичної структури.

В таких епізодах реалізується не принцип гармонізації голосів, а принцип контрапунктного протиставлення, що дозволяє яскраво репрезентувати відмінності характерів персонажів, їхні інтенції та комунікативні ролі.

У більш складних композиційних структурах – терцетах, квартетах, квінтетах – контрапунктна організація досягає вищого рівня драматургічної складності: кожна вокальна лінія виконує не лише музичну, а й психологічну функцію, втілюючи емоційний стан, моральну позицію або конфлікт.

Другий вимір ансамблевої взаємодії – інтонаційний діалог, що передбачає не просто чергування реплік або імітацію, а повноцінне звукове спілкування між виконавцями. У цьому контексті ансамбль постає як полілог, де кожна партія не лише заявляє власну інтенцію, а активно вступає у взаємодію з іншими – від відлуння до конфронтації.

Визначальним прикладом є квартет «*Bella figlia dell'amore*» з третього акту опери «Ріголетто»/«*Rigoletto*» Джузеппе Верді. У цій сцені кожен персонаж уособлює окремий психоемоційний і моральний вектор: Герцог –

11 Devia Hampson Pav Gala 1989_Don Pasquale_Pronto io son
<https://www.youtube.com/watch?v=AOslrRUvtCs>

легковажну спокусу, Маддалена – іронічну співучасть, Джільда – трагічну довіру, Ріголетто – батьківське обурення. Як наголошує Джуліан Будден (Budden, 2008), цей ансамбль унікальний тим, що дозволяє одночасно реалізувати чотири інтонаційно незалежні вокальні лінії в межах гармонійної музичної тканини.

Такий інтонаційний діалог може будуватися на імітації, паралельному русі, тембровому віддзеркаленні або антифонному протиставленні. Внаслідок цього формується багатовимірне звукове середовище, яке слухач сприймає не як просту суму голосів, а як єдиний художній простір діалогу.

На вищому рівні комунікативної взаємодії ансамблеве звучання створює ефект емоційної синергії – тобто такого ступеня виконавської єдності, коли всі голоси не просто звучать разом, а створюють узгодженість в художньому часо-просторі. Емоційна синергія досягається не лише технічною точністю, а передусім завдяки внутрішньому психологічному налаштуванню виконавців, спільному диханню, єдиній динамічній хвилі, фразуванню та інтерпретаційній стратегії.

Прикладом такої моделі є кuartет «*Mir ist so wunderbar*» (Марцеліна, Леонора, Рокко, Жакіно) з першого акту опери «Фіделіо» /«*Fidelio*»¹² Людвіга ван Бетховена, де кожна партія має свій емоційний код, проте вся сцена пронизана атмосферою глибокої злагоди, що репрезентує моральну й духовну єдність персонажів.

Цей ефект особливо актуалізується в камерному вокальному ансамблі, де втрата індивідуальної виразності на користь колективної єдності перетворюється на головну мету виконавської взаємодії.

Ансамбль у сучасній виконавській практиці перестає бути виключно вокальним явищем – він включає також позавокальні засоби комунікації: зоровий контакт, міміку, пластику, акустичну взаємодію з простором.

¹² Fidelio – Mir ist so wunderbar (Forsythe, Davidsen, Zeppenfeld, Tritschler; The Royal Opera) – <https://www.youtube.com/watch?v=gXH5J7rPIJ8>

У багатьох сучасних постановках вокальний ансамбль розгортається як єдиний сценічний організм, де співіснують музичне і тілесне, звукове і візуальне.

Зокрема, у творчості представників режисерської «нової хвилі» (англійки Кеті Мітчелл, канадійця Роберт Карсен, німецького режисера Хайнер Геббельс) – ансамбль розуміється не як просте поєднання кількох голосів, а як форма живого театрального висловлювання, в якій акт спільної присутності є первинним щодо музичної партитури. У таких постановках ансамбль набуває функції колективного суб'єкта – він не просто «співає», а «мислить», «дихає», «існує» на сцені як єдине тіло.

Зіставлення ансамблевих форм у різних культурно-стильових контекстах – від барокової кантати до сучасної китайської опери – свідчить про універсальність ансамблю як моделі музичної комунікації.

Історична еволюція жанру демонструє його здатність до трансформацій і адаптацій: від риторично насиченої декламації XVIII століття до експериментального музично-пластичного висловлювання XXI століття. У цьому сенсі ансамбль виявляє себе як своєрідна лабораторія колективної дії, в якій синтезуються звукова структура, емоційна комунікація та сценічне буття.

Таким чином, ансамбль як форма художньої комунікації розкриває свою сутність через взаємодію голосів, інтонаційний діалог і емоційну синергію, що в сукупності формують естетичну єдність, засновану на співпричетності, співчутті та співтворчості. Ця форма не є статичною – вона динамічна, адаптивна, здатна до трансформації в умовах різних стильових епох і виконавських парадигм.

Відтак, вокальний ансамбль постає не лише як жанрова структура, а як *універсальний засіб комунікації у музичному мистецтві* – акустичне втілення діалогу як фундаментальної художньої цінності.

У цьому контексті важливо також простежити історичну еволюцію ансамблю як засобу художньої комунікації. У добу бароко ансамблеві

фрагменти опери чи ораторії мали переважно декоративно-риторичний характер: вони використовувалися для закріплення ключових афектів або завершення дії.

Проте вже у XVIII столітті (особливо в операх Вольфганга Амадея Моцарта) ансамбль трансформується у самодостатню драматургічну форму, здатну вміщувати в собі багатофокусну перспективу персонажних точок зору. Наприклад, у фіналі другого акту опери «*Le nozze di Figaro*» реалізовано тип ансамблевої фуги, у якій п'ять і більше персонажів одночасно висловлюють власне ставлення до ситуації, зберігаючи при цьому спільну гармонійну тканину.

Тут зароджується концепт ансамблю як моделі множинної свідомості – художнього простору, в якому різні емоційні реєстри переплітаються, контрастують і водночас взаємно підсилюють одне одного.

Романтична опера поглиблює цей принцип: у творчості Вінченцо Белліні, Гаетано Доницетті, Джузеппе Верді ансамбль постає як кульмінаційна зона, де відбувається не лише зіткнення доль, а й інтонаційний «злам» музичної драматургії.

У вердівських ансамблях особливу роль відіграє драматичне напруження, створене через динамічні хвилі, темброву контрастність і гармонійну модуляцію. Квартет або терцет тут не просто відображає ситуацію – він творить психологічну реальність, у якій слухач одночасно сприймає конфлікт і емоційну синергію.

У хоровій музиці ансамблевий принцип функціонує в інших умовах – коли індивідуальні голоси не завжди мають власну партію, проте комунікативний ефект зберігається. Наприклад, у мотетах Джованні П'єрлуїджі да Палестрини або Йоганна Себастьяна Баха полілог розгортається між голосовими групами: сопрано і тенори можуть «сперечатися» за інтонаційну домінанту, альти та баси — підтверджувати або спростовувати цей вислів. Така поліцентрична структура ансамблю створює

ефект «внутрішнього слухання», коли кожен голос слухає й реагує не лише на себе, а й на партнерів.

У сучасній хоровій музиці (наприклад, композиторів Еріка Вітакера, Кшиштофа Пендерецького та ін.) ансамбль перетворюється на акустичний простір, у якому змішуються не лише звуки, а й фізичні тіла, жест, простір та рух. У цьому зв'язку надзвичайно важливим стає психоакустичний аспект ансамблевого музикування.

Як зазначають дослідники акустичної комунікації (Miell, D., MacDonald, R., & Hargreaves, D. J. (Eds.). (2005) *Musical communication*. Oxford University Press.) ансамбль здатен викликати ефект «колективного резонансу» – емоційно-психологічної єдності, що не завжди усвідомлюється раціонально, але переживається як спільне натхнення.

Це явище особливо помітне у вокальних ансамблях *a cappella*, де відсутність інструментального супроводу підвищує чутливість до тембру, чистоти інтонації, резонансних зон. Звідси – надзвичайна складність ансамблевої взаємодії, яка вимагає не лише технічної злагоженості, а й інтонаційної інтуїції, здатності «чути партнерів шкірою».

Українські дослідників комунікативної природи музичного мистецтва Олександр Злотник і Валерія Шульгіна у своїй статті «*Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві*» (Злотник, Шульгіна, 2019) підкреслюють, що художнє музикування в ансамблі виступає як форма міжособистісної взаємодії, у якій виконавець стає співтворцем не лише музичного, а й емоційно-смыслового простору.

Саме в ансамблевому виконанні, на думку авторок, найповніше реалізується контактна й емоційно-експресивна функція музичної комунікації, що забезпечує ефект цілісного переживання у спільному виконавському акті.

Таким чином, психоакустичний аспект ансамблевого звучання тісно поєднується з естетико-комунікативною концепцією художнього спілкування, в якій інтонація, тембр, фразування і пауза стають знаками взаєморозуміння.

Ансамбль також є ключовим компонентом у процесі вокальної освіти. У методиках навчання академічного співу ансамблева практика розглядається як форма розвитку інтонаційного слуху, гармонійного мислення, сценічного рефлексу та емоційної чутливості.

Наприклад, робота в дуеті допомагає студенту освоїти не лише точність інтервалів, але й розуміння фразової логіки іншого голосу, формує здатність до миттєвої адаптації в динамічних умовах. «Формування єдиної фразувально-інтонаційної структури є необхідною умовою ансамблевої злагодженості.» (Гіголаєва-Юрченко, Смирна, Давидович 2025: 121).

Ансамблеві заняття розглядаються як психолого-педагогічна лабораторія, де виховується не лише вокальна техніка, а й культура спілкування, емпатія, увага до партнера — якості, необхідні кожному сценічному виконавцю.

У камерному вокальному репертуарі XIX–XX століть ансамбль отримує додаткову функцію – вираження інтимного простору. Наприклад, у дуетах Роберта Шумана, Йоганнеса Брамса, Клода Дебюссі звучить не «суспільне» слово, а глибоко особистісне переживання, часто приховане, натякнуте, символічне. Тут ансамбль є не лише способом взаємодії, а й психоаналітичним простором, у якому голоси довіряють один одному та слухачеві свої найпотаємніші інтонації.

Таким чином, ансамбль як феномен вокального мистецтва має не лише музично-композиційну, а й глибоку філософсько-комунікативну природу. Він є сценічною формою діалогу, в якому розгортається драма міжособистісних стосунків, боротьба ідентичностей, символіка співпереживання. У цьому полягає універсалізм ансамблю: він здатен адаптуватися до різних культур, стилів, традицій, зберігаючи незмінною свою головну функцію – бути посередником між Я і Іншим, між звуком і змістом, між естетикою і етикою сценічного буття.

1.2 Вокальні ансамблі без унісона в китайській опері: історичний розвиток і сценічна специфіка

У китайській традиційній оперній практиці ансамблеві форми набули своєрідного розвитку, що суттєво відрізняється від європейської вокально-театральної парадигми. Якщо західноєвропейська опера ґрунтується на гармонічному багатоголоссі, в основі якого лежить акордово-гармонічна вертикаль, що складається за принципом ладо-тональної функціональності, і це стає фундаментом ансамблевого викладу, то в китайській опері, особливо у пекінській опері (цзинцзюй, 京劇), затвердилася естетика вокального співзвуччя без унісона.

Така модель ансамблю передбачає не гармонічне злиття партій, а ритуалізоване чергування реплік, інтонацій та жестово-музичних дій, де кожен персонаж зберігає автономію виразових засобів. Це зумовлює глибоку структурну та семантичну відмінність китайського вокального ансамблю від європейських аналогів.

Таблиця порівняння ансамблевих форм у китайській та європейській оперних традиціях

Критерій	Китайська опера (традиційна, зокрема цзиньцзюй)	Європейська опера (італійська, німецька, французька традиції)
Принцип ансамблю	Інтонаційне чергування, «ансамбль без унісона»	Гармонічне або поліфонічне співвідношення голосів
Одночасне звучання	Відсутнє – голоси звучать	Наявне – голоси

	почергово	часто звучать одночасно по вертикалі в будь-якій фактурі
Роль кожного голосу	Автономна, символічно визначена, функціонує як знак	Партії поєднуються в спільну драматургічну тканину
Темброва стратегія	Контрастність тембрів відповідно до типажів (шен, дань, цзин, чоу)	Темброве узгодження в межах ансамблю (сопрано, тенор, баритон, тощо)
Ритмічна організація	Побудова на основі чергування ритмічних фраз у рамках систем хїрі та èrhúáng	Вільні або метрично організовані ритмічні структури в ансамблевому розвитку
Інтонаційна функція	Репрезентує індивідуальну позицію, риторичну опозицію	Виражає спільну емоційну кульмінацію або контрапункт
Роль оркестру	Коментує, підкреслює, іноді вступає в інтонаційну конфліктність із вокалом	Акомпанує, підсилює емоційне тло, створює гармонічну основу
Мета ансамблю	Створення поліфонії смислів через незалежне звучання кожного персонажа	Створення синтезу голосів, драматичної напруги чи емоційної єдності
Акустичні характеристики	Відсутність вібрато, жорстка дикція, підвищена енергія у	Наявність вібрато, плавність legato, акустичне злиття

	високих частотах	голосів
Сценічна взаємодія	Фронтальна, символічна, ритуалізована	Натуралістична, театралізована, з елементами реалізму

Як зазначає Карл Маккеррас (MacKerras, 1997), пекінська опера є результатом складного процесу культурної консолідації кількох регіональних театральних традицій, зокрема хуейцю та ханьцюй, що в другій половині XVIII століття оформилися в єдину жанрову систему з високим ступенем символізму, стилізації та ритуалізації дії.

Формування пекінської опери як жанру завершилося на початку XIX століття за правління імператора Цзяціна, і саме в цей період закріпилися її основні принципи, включаючи концепцію вокального ансамблю без унісона.

Історичні витоки вокальної взаємодії в китайському театрі сягають періоду династій Мін і Цін, коли на основі форм куньцюй (昆曲) сформувався тип ансамблю, що базується на принципі антифонного обміну.

У цьому типі співу двоє чи більше виконавців не поєднують голоси у співзвуччі, а послідовно або чергуючись виголошують свої вокальні лінії, кожна з яких є завершеною інтонаційною структурою. Підтвердженням цієї традиції є дослідження Є. Вальчак (Wichmann-Walczak, 1991), яка підкреслює, що навіть в ансамблевих сценах куньцюй зберігається ієрархія голосів та драматургічна черговість, а не горизонтальне багатоголосся.

У пекінській опері подібний підхід закріпився як канон. Партії персонажів виконуються по черзі, часто в різних тональних площинах, ритмах і регістрах, а їх взаємодія моделюється не як вертикальне поєднання звуків, а як горизонтальний драматургічний розвиток.

Як стверджує Дж. Голдстін (Goldstein, 2007), основою музично-сценічної взаємодії у цзинцзюй є не гармонія, а зміна «вокальних ролей», які

передають емоційний зміст через риторичну декламацію, модуляційну варіативність та чітку просторову розстановку персонажів.

Цей тип ансамблю без унісона органічно поєднано з театральною специфікою пекінської опери, де музика нерозривно пов'язана з пантомімою, ритуальною пластикою, символічним рухом і детально закодованою системою ролей (шан, дань, чоу, цзин).

Кожна з цих вокальних партій має свій тембровий колорит, специфічну вокальну техніку, характерні інтонації та ритміку. В умовах ансамблю всі ці особливості не нівелюються заради єдиного звучання, як це прийнято у західному дуєті чи терцеті, а навпаки – підкреслюються, контрастуються, вступають у ритуалізований діалог. Саме тому вокальний ансамбль у пекінській опері не є багатоголоссям у класичному сенсі, а радше формою багаторівневої інтонаційної комунікації, в якій кожен голос репрезентує окрему ідентичність і емоційний вектор.

Стильовими ознаками таких ансамблів є формульна мелодика (цюйпай), декламаційна ритміка, використання архаїчних ладів, специфічна орнаментика та акцент на гнучкому варіюванні вокальних формул залежно від сцени й драматургічного моменту.

У сценах кульмінаційного напруження не відбувається традиційне об'єднання голосів, натомість реалізується ефект наростаючого вокального «перехоплення ініціативи» – коли один персонаж закінчує свою фразу, інший одразу вступає зі своєю, зберігаючи загальний емоційний контекст, але не вступаючи з ним у унісон. Така логіка сценічного ансамблю формує динаміку напруги через ритмічно-інтонаційне протиставлення, а не гармонічне зближення.

Сценічна специфіка ансамблю без унісона передбачає також просторову розділеність виконавців, де розміщення персонажів на сцені відіграє важливу семантичну роль. Глядач орієнтований на жест, костюм, положення тіла та міміку, які разом із вокальним інтонуванням утворюють єдину ритуальну картину дії.

У цьому контексті ансамбль є не лише музичною, а й драматургічною та візуальною категорією. Кожен голос не «зливається», а зберігає власний естетичний простір, слугуючи засобом розкриття індивідуального стану героя, його соціального статусу, моральної позиції.

У ХХ столітті з появою нової китайської опери та впливом західної музичної культури з'являються спроби інтеграції гармонічних елементів у традиційну вокальну драматургію. У творах таких композиторів, як Ши Гуаннань, Ду Мінсін, Чжоу Лун, спостерігається наближення до європейської форми вокального ансамблю, проте зберігається головний принцип – інтонаційна автономність персонажів і ритуалізований характер їхньої взаємодії.

Як підкреслює Б. Міттлер (Mittler, 2008), навіть у модернізованих постановках ансамблеві сцени залишаються інтонаційно сегментованими, а вокальне зіставлення домінує над унісонним співом. Зразком такого синтезу може слугувати опера *«Жаль за минулим»*, де в ансамблевих сценах спостерігається поєднання поліфонічної логіки з традиційним китайським інтонаційним мисленням.

У дуетах *«Нехай зорі кохання сяють вічно»*, *«Квіти гліцинії»* та *«Полиньмо до нового життя»* кожен голос має свою інтонаційну лінію, але вони звучать не одночасно, а по черзі або в частковому накладанні, створюючи ефект «інтонаційної переплетеності», а не унісонного злиття.

У цьому контексті доречно підкреслити, що ансамбль без унісона в китайській, зокрема пекінській, опері – це особлива модель вокального співзвуччя, що поєднує індивідуалізацію, ритуалізацію, пластичну виразність та інтонаційний діалог.

Він є не стільки музичною, скільки культурною категорією, яка відображає специфіку китайського театру як синтетичного мистецтва, де кожен компонент – голос, рух, слово, костюм, простір – функціонує у взаємозв'язку, але зберігає автономію. Саме ця естетика протиставлення, а не

злиття, визначає унікальність ансамблевих форм китайської опери у контексті світової музично-сценічної традиції.

Важливо наголосити, що у контексті китайської естетики відмова від унісонного злиття у вокальному ансамблі корелює із загальною філософією конфуціанського й даоського мислення, яке тяжіє до принципу гармонії через взаємне доповнення відмінностей, а не через їхню уніфікацію.

Як зауважує музикознавець Дж. Лау (Lau, 2008), китайський театр не прагне до інтеграції всіх голосів в єдину гармонійну тканину, а радше до створення багат шарового простору взаємодії, в якому кожен елемент висловлює власну функціонально-сміслову роль. Це наближує концепцію вокального ансамблю до поняття інтелектуального діалогу, де кожна партія є голосом суб'єкта з автономним емоційним, соціальним або моральним змістом.

У дослідженні Ванг (Wang, 2009) підкреслюється, що китайський ансамбль у пекінській опері виконує не лише музичну, а й «етичну функцію»: він моделює взаємини між персонажами не через психологічне злиття, а через показовий обмін жестів, інтонацій і ритуальних позицій, кожна з яких кодує певну емоційну або соціальну позицію. Внаслідок цього ансамбль у пекінській опері набуває конфігурації послідовного монологу, де кожна репліка формує драматургічну арку, а не емоційний синхрон.

Певну паралель можна провести з принципом «розгорнутого канону» у китайському інструментальному ансамблі (як наприклад, у жанрі сицзю або пінтань), де музичні голоси вступають послідовно, створюючи поліфонічну, але не гармонічну тканину.

У вокальній практиці пекінської опери цей прийом реалізується через чергування тональних площин, використання *сюанцюй* (змінних мелодичних формул) і контраст ритмічних циклів (*баньцзи*), що формують динаміку інтонаційного наростання без змішування голосів, створюючи таким чином, певну ансамблеву «емоційну множинність» голосів, що стає інструментом багатогранного психологізму сцени.

Особливої уваги заслуговує інтонаційна структура мовлення. Оскільки китайська мова є тональною, кожне слово має фіксоване висхідне або спадне інтонаційне забарвлення, яке необхідно зберігати у вокальному виконанні. Це істотно обмежує можливості для гармонійного поєднання голосів, на відміну від європейських мов, де мелодійна лінія менш жорстко пов'язана з мовною інтонацією.

Як зазначає Ванг (Wang, 2009), дотримання лексико-тональної структури у китайській опері є принциповим, тому в ансамблевих епізодах голоси, як правило, не звучать одночасно, аби уникнути порушення смислової чіткості. Такий підхід поглиблює принцип інтонаційної самостійності, що становить сутність ансамблевого мислення в китайській оперній традиції.

У сучасній практиці деякі композитори намагаються поєднувати традиційний тип ансамлевої взаємодії з європейськими формами. Наприклад, у творах Ван Юйцзіня для сучасної китайської опери спостерігається експериментальне накладання вокальних ліній з частковою гармонізацією, але зі збереженням пріоритету риторичної декламації і семантичної розмежованості ролей. Подібний підхід реалізується також у «новій національній опері» (*xin guoji*), де ансамбль виконує функцію паралельного висловлювання кількох точок зору, а не єдності дії.

Узагальнюючи, варто підкреслити, що ансамбль без унісона в китайській опері – це не лише сценічний прийом, а глибоко вкорінена культурна стратегія, що базується на філософії розмежованої єдності, тональній природі мови та ритуальному характері сценічної взаємодії. Ця форма ансамблю відображає унікальне поєднання музики, драми, поезії та символічної мови тіла, формуючи особливу естетику «співіснування через відмінність», яка суттєво розширює уявлення про можливості ансамлевої взаємодії у вокально-театральному мистецтві.

1.3 Ансамблеві форми у контексті міжкультурного діалогу: європейська та позаєвропейська традиції

Ансамблеві форми вокальної музики, сформовані у межах європейської академічної традиції, зокрема в оперному мистецтві XVIII–XIX століть, на сьогодні активно функціонують у міжкультурному полі глобалізованого музичного простору. Поняття «ансамбль» у сучасному контексті вже не є виключно західноєвропейською категорією: воно дедалі частіше трактується як інтонаційна модель взаємодії, що здатна адаптуватися до локальних інтонаційних систем, драматургічних структур і художньо-семантичних наративів.

У межах міжкультурного діалогу ансамблеві форми зазнають глибоких трансформацій – від структури до функції, від стилістики до виконавських стратегій. У європейській оперній традиції ансамбль репрезентує поліфонічну модель драматургії, в якій індивідуальні емоційні стани персонажів втілюються через взаємодію автономних вокальних ліній, що поєднуються у багатовимірну композиційну єдність.

Дует, терцет, квартет або ансамбль-сцена формуються як опорні драматургічні вузли, де музика виступає медіатором між психологією персонажів і дією. Наприклад, квартет «*Bella figlia dell'amore*» з опери «Ріголетто» /«*Rigoletto*» Джузеппе Верді втілює інтенцію інтонаційної багатоголосої дії – співіснування чотирьох контрастних емоційних пластів. Такі форми завжди тяжіють до кульмінаційної функції в межах акта чи сцени, досягнення емоційного апогею, іноді – трагічного чи комічного перелому.

Натомість у позаєвропейських вокально-драматичних культурах, зокрема в китайській традиції, зокрема в китайській, японській, індійській, корейській і в'єтнамській традиціях, ансамбль історично формувався на зовсім інших засадах.

У китайській опері (кунцюй, пекинська цзинцзюй, шанхайська хуацзюй) ансамбль сприймався не як поліфонічне накладання, а як

ритуалізована відповідь, варіант паралельного декламування, символічного дублювання, часто з елементами синхронного унісону або чергування строфічних формул.

В ансамблевих моментах дія не загострюється, а навпаки – сповільнюється, фіксується в естетичній симетрії. У таких сценах важлива не розбіжність характерів, як у Джузеппе Верді чи Вольфганга Амадея Моцарта, а їх етично-моральна злагодженість, єдність у межах конфуціанського ідеалу гармонії.

Починаючи з другої половини ХХ століття, в умовах культурної модернізації та активного діалогу із Заходом, у китайському оперному мистецтві з'являються приклади свідомого запозичення європейських ансамблевих структур, адаптованих до національної інтонаційної основи та сценічного мислення.

В оперних виставах *«Король Чу»* Цзинь Сяна, *«Жаль за минулим»* Ши Гуаннаня, *«Цюй Юань»* Ду Міна, які синтезують європейську оперу з китайською літературною традицією, ансамблеві сцени організовано за моделлю інтонаційного діалогу з чітко окресленими мелодико-гармонічними пластами, протиставлення вокальних регістрів, функціональним контрастом персонажів.

Наприклад, дует з опери *«Жаль за минулим»* між Цзуань Шеном і Цзіцзюнь побудований на основі імітаційного розвитку теми, гармонійного центрування, змінної метричної пульсації – що наближає його до традиції *bel canto*.

У межах міжкультурного синтезу ансамбль постає як інтонаційна модель переносу, яка не тільки зберігає свою європейську сутність (контрапункт, тематична взаємодія, поліфонічна напруга), а й вбирає в себе локальні параметри – масштабність інтонаційного поля, східноазійську ритмомелодику, поетичну образність, засновану на традиціях класичної китайської літератури. Як показує приклад опери *«Цюй Юань»*, дуети

побудовані на перехрещенні європейської гармонічної логіки та ритмічного візерунка, притаманного класичному віршу танської доби.

Ансамбль у цьому контексті вже не є просто формою – він перетворюється на простір інтерпретаційного порозуміння між культурами, у якому співаки, оркестрова група, сценографія, наратив і навіть мова створюють складну поліфонічну взаємодію.

Так, у новітніх китайських постановках з елементами західного оперного театру (фестивалі в Сучжоу, Шанхаї, Сіані, у співпраці з європейськими диригентами й театрами) ансамбль виконує роль комунікативного мосту, що втілює універсальні ідеї любові, трагізму, патріотизму або морального вибору – мовою узгодженого інтонування і гармонійної співприсутності.

Подібні процеси фіксуються і в культурах інших країн: в індійському театральному жанрі *нاراتіум*, у класичній в'єтнамській опері *туонг*, в японському традиційному театрі *кабукі*. Там також простежується адаптація ансамблевої драматургії через інтерпретацію західних сюжетів або шляхом включення інструментального супроводу, побудованого за європейськими принципами функціональної гармонії. При цьому локальний стиль зберігається – в інтонаціях, жестах, тембрових орнаментах, мовленнєвій артикуляції.

Отже, сучасна ансамблева форма виступає як універсальний художній код, що, з одного боку, закорінений у класичній європейській традиції поліфонічного мислення, з іншого – відкритий до трансформації, адаптації та інтерпретаційної свободи у межах інших культур. Саме в ансамблі виявляється естетика міжкультурної взаємодії, яка базується не на стиранні відмінностей, а на збереженні інтонаційної різності у спільному художньому просторі.

В наші дні європейське та китайське вокально-ансамблеве мистецтво відзначається посиленням міжкультурного діалогу, активним застосуванням цифрових технологій, синтезом традиційних і модерністських стилістичних

елементів. Вокальні ансамблі дедалі частіше інтегруються в масову культуру, сприяючи розширенню жанрового спектру та адаптації вокальної спадщини до сучасних музичних контекстів.

Але так було не завжди. Мистецтво ансамблевого співу в Європі та Китаї формувалося під впливом специфічних культурно-історичних і музичних традицій. Європейські вокальні ансамблі мають витоки у середньовічній церковній музиці, що посприяло становленню поліфонічних технік і гармонічних структур.

Історична еволюція європейських вокальних ансамблів простежується від григоріанського хоралу до поліфонічних мадригалів епохи Відродження, барокових хорових традицій Йоганна Себастьяна Баха та Клаудіо Монтеверді, а також модерністських новацій XIX–XX століть (Taruskin, 2005).

Водночас китайська вокальна культура базується на принципах гетерофонії та тембрової організації звукового простору (Witzleben, 1995). У китайській традиції ансамблевий спів пов'язаний із храмовими ритуальними співами буддизму й даосизму, народними хорами міньцзу, а також багатоголоссям оперної традиції.

Китайське вокальне ансамблеве мистецтво розвивалося під впливом національної опери та народної музики. Зокрема, у Пекінській опері застосовуються поліфонічні засоби виразності, збагачені орнаментальною вокальною технікою та специфічним звуковеденням (Mackerras, 1994). Хорові ансамблі Китаю, адаптуючи європейські підходи до гармонізації, зуміли зберегти інтонаційні та стилістичні особливості традиційного мелосу (Jones, 1995).

Упродовж XX–XXI століть, під впливом глобалізаційних процесів, вокально-ансамблеве мистецтво зазнало значних трансформацій. Європейська традиція збагатилася експериментальними підходами до вокальної техніки, застосуванням електронних ефектів і нових тембрових концепцій (Edwards, 2016). Водночас, китайські ансамблі, інтегруючи

європейські гармонічні й ритмічні моделі, зберігли самотність традиційного вокального виконавства (Chun, Rossiter, Shoesmith, 2004).

Сьогодні розвиток європейського вокального мистецтва характеризується зростанням популярності акапельного співу та експериментального використання вокальних ресурсів. Європейські вокальні ансамблі зосередилися на камерному виконанні та розширенні темброво-виразових можливостей, а китайські академічні хори інтегрували західну хорову манеру зі специфічними національними мелодико-гармонічними структурами.

Сучасне вокальне мистецтво Європи тяжіє до експериментального використання голосу: впровадження нетрадиційних звуковидобувальних технік, електронної обробки вокального матеріалу та розширення імпровізаційних можливостей (Edwards, 2016). Це підтверджує популярність таких акапельних ансамблів, як *The King's Singers*¹³ (що поєднують високу технічну майстерність із жанровою мобільністю), *Pentatonix* і *Roomful of Teeth*¹⁴ (демонструють синтез поліфонічних, джазових і електронних елементів), *Shanghai Philharmonic Chorus*¹⁵ (інтегрують китайські мелодичні традиції в західні виконавські практики), *Shanghai Rainbow Chamber Singers* (поєднують національні вокальні особливості із західними гармонічними принципами, демонструючи високий рівень міжкультурної взаємодії).

Натомість у сфері кросовер-виконавства (*Il Divo*, *Celtic Woman*¹⁶) простежується адаптація академічного вокалу до вимог масової культури. Сучасні китайські вокальні ансамблі, зокрема, *Shanghai Rainbow Chamber Singers*¹⁷, поєднуючи традиційні темброві особливості китайської музики із західними гармонічними принципами, активно застосовуючи електронні ефекти та інтегрують вокальну традицію у популярну музику.

¹³ <https://www.youtube.com/@kingssingersvideos>

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=iKuFujJq6zU>

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=9FF341qCU4I&list=PLG2_JCD90uqPAeMiRt3ijecpLjz9mRDNg

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=jWk8TwaqXBI&list=PLHm46MubxEqSD8ZNfpeEm-ZXJHGvuKISn>

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=4JKKewxRuVM&list=RDEM7aUD89S6rgkL7g-wT_FOW&start_radio=1

У цьому контексті важливо підкреслити, що процес міжкультурного синтезу вокально-ансамблевих форм не є одностороннім. Він охоплює як адаптацію європейських структур у китайському музичному театрі, так і зворотній вплив східноазійських інтонаційно-драматургічних моделей на європейське композиторське мислення.

Дедалі частіше сучасні європейські композитори звертаються до східної вокальної філософії, зокрема до уявлень про паузу як змістову одиницю, про рух як продовження звуку, про голос як носій духовної енергії, що є фундаментальними у китайській та японській естетиці.

Ансамблева сцена в цьому контексті стає не лише простором діалогу, а й інструментом культурної рефлексії, засобом наближення до «Іншого» через інтонаційне співпереживання. Як підкреслює Е. Саїд, музика може виступати простором культурної взаємодії, здатною «*нести повідомлення, які виходять за межі мовних і політичних бар'єрів*» (Said, 2009, 328), виявляючи глибинні архетипи різних цивілізацій без вербального тлумачення.

У сучасних постановках, що поєднують європейське та китайське, нерідко застосовуються ансамблеві сцени змішаного типу, де на одній сцені співіснують вокалісти, що працюють у традиції *bel canto*, й виконавці, що застосовують техніки традиційного цзинцзюй.

У таких умовах ансамбль набуває символічного виміру – це вже не лише музична структура, а алегорія взаємодії культурних кодів, діалог інтонаційності, тілесності, пластики, ідеології. Особливо показовим є приклад китайсько-європейських колаборацій на сценах театрів Гуанчжоу, Нанкіна, Цюриха, Брюсселя.

Крім того, розвиток віртуальних форм ансамблевого співу – зокрема проєкти онлайн-хорів, дистанційних кроскультурних ансамблів (як-от глобальний проєкт «*Virtual Choir*» Еріка Вітакера¹⁸) – демонструє, що ансамбль як форма інтонаційної взаємодії здатен не лише долати стилістичні та національні межі, але й фізичні, просторові бар'єри. Це дає підстави

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=D7o7BrlbaDs>

тракувати ансамбль не лише як музичний феномен, а як технологічно-медійний механізм глобальної співтворчості.

У міжкультурному контексті важливим аналітичним поняттям є інtermузыкальність (intermusicality) – термін, який використовується в сучасній етномузикології та культурології для позначення процесу взаємопроникнення інтонаційних систем, тембрових стилів і драматургічних принципів у результаті креативного контакту музичних традицій.

Як підкреслює Лоран Обер (Aubert, 2007), інtermузыкальність є своєрідним відображенням глобального музичного діалогу, що охоплює не лише звук, а й ідентичність, інтенцію та культурну інтерпретацію. Джорджина Борн та Гесмондгалл (Born & Hesmondhalgh, 2000), у свою чергу, розглядають інtermузыкальність як основу для аналізу музичного іншування, привласнення та кроскультурної взаємодії

У межах ансамблевого мистецтва це виявляється в тому, як західні композитори (наприклад, Тошіо Хосокава, Тань Дун, Брайс Десснер) вводять до європейських ансамблів східні елементи – гетерофонію, інтервалову мікроструктуру, інтонаційні орнаменти. І навпаки, китайські композитори (Цзинь Сян, Ду Мін, Ши Гуаннань) формують дуетні та квартетні сцени, керуючись логікою європейського інтонаційного контрапункту.

Ансамбль у цьому ракурсі виявляє свою глибоку антропологічну функцію – як форма ритуального об'єднання, інтонаційної солідарності, збереження й переосмислення культурної пам'яті через спільне звучання. Як підкреслює Е. Діссанаяке (Dissanayake 2000), музичне музикування в колективі є первісною формою художнього виживання і соціального узгодження, а ансамбль у сучасному мистецтві – лише складніший вияв цієї первинної потреби в колективному ритмі й співдії.

Не менш важливим є й освітній вимір ансамблевої взаємодії у міжкультурному середовищі. Спільні проекти студентських вокальних ансамблів з різних країн, зокрема в межах програм *Erasmus+*, *UNESCO Creative Cities* та міжнародних хорових конкурсів (наприклад, *World Choir*

Games, International Federation for Choral Music), демонструють, що ансамбль є ефективним інструментом міжкультурного виховання, що формує не лише художні, а й гуманістичні компетенції.

Ансамблеве виконавство в таких умовах стимулює розвиток інтонаційної емпатії, толерантності до іншої манери звуковедення, гнучкості у фразуванні, артикуляції, диханні. Це особливо актуально в роботі з творами, де поєднуються тексти різними мовами, різні строї, системи ладо-гармонічної організації (наприклад, інтерпретація китайських пісень у гармонізаціях європейського типу – як у творах Ся Гуаньїна, Чжоу Луня).

Отже, ансамбль у контексті міжкультурного діалогу виявляє себе як відкрита форма, що дозволяє зберігати інтонаційну багатомовність при збереженні художньої цілісності. Його структура, історична спадкоємність, здатність до інтонаційної адаптації та комунікативна спрямованість роблять ансамбль одним із ключових жанрів ХХІ століття, здатним поєднати локальне й глобальне, індивідуальне й колективне, традиційне й експериментальне.

1.3.1 Ансамбль у сучасній виконавській практиці: інтерпретаційні моделі, режисерські стратегії, нові жанрові формати

Як зазначає Р. Тарускін (Taruskin, 2006), композитори авангардного напрямку другої половини ХХ століття – зокрема Луїджі Ноно, Лучано Беріо та Карлгайнц Штокгаузен – активно переосмислювали природу вокального ансамблю, використовуючи інноваційні техніки, такі як мікротональність, елементи алеаторики, а також розширену вокальну артикуляцію: свист, гортанні звуки, спів без тексту (сонорику), імітацію тембрів музичних інструментів та інші шумові ефекти.

Ці новації дозволили радикально переосмислити традиційне уявлення про вокальний ансамбль, ставши важливим етапом у розвитку сучасного

вокального мистецтва та розширивши межі музичної виразності, відкрили нові можливості для експериментального виконавства.

У XXI столітті технологічний прогрес суттєво змінив способи комунікації між виконавськими колективами та слухачами. Новими платформами для просування вокальних ансамблів стали соціальні мережі (YouTube, Instagram, TikTok), що дозволили виконавцям безпосередньо взаємодіяти з аудиторією; розширити географічне охоплення; надавати контент, пристосований до потреб різних соціальних груп. Прикладом слугують онлайн-концерти (як основний засіб комунікації між ансамблем та слухачами), які набули популярності під час епідемії COVID-19.

Завдяки таким стрімінговим сервісам, як Spotify, YouTube Music, Apple Music, творчість вокальних колективів стала максимально доступна широкій аудиторії, сприяючи її популяризації серед молоді. Наприклад, американська акапельна група *Pentatonix* використовує стрімінгові онлайн-платформи для поширення своєї творчості по всьому світу, поєднуючи акапельний спів з аранжуваннями популярної музики.

Розглядаючи явище глокалізації в культурному ракурсі, І. Шевель (Шевель, 2013) дійшла висновку, що глобальні музичні тенденції адаптуються до локальних культурних особливостей, створюючи унікальні форми музичного вираження.

Практичним підтвердженням наведених ідей можуть слугувати сучасні українські ансамблі, які, виконуючи автентичні народні пісні, інтегрують у свій репертуар аранжування музичних творів з інших країн, у такий спосіб розширюють свою слухацьку аудиторію.

Також, завдяки зростаючій кількості міжнародних проектів вокальні колективи співпрацюють з музикантами з різних країн і постійно створюють нові форми музичної комунікації.

Сучасні вокальні ансамблі сьогодення ще більш сміливо експериментують зі стилями й жанрами, інтегруючи елементи естрадної, джазової та електронної музики у свою творчість. Ці зміни зумовлені

прагненням музикантів утримати прихильність слухачької аудиторії, яка очікує новизни, стильової та естетичної багатогранності.

Використання імпровізаційних умінь, вокальної техніки скет дозволяє виконавцям виходити за межі усталених жанрових форм. Прикладом слугує експериментальний підхід вокального ансамблю *«The Swingles»* в репертуарі якого є акапельні композиції на основі клавірних творів Йоганна Себастьяна Баха, Вольфганга Амадея Моцарта, Георга Філіппа Телемана, аранжування відомих джазових та рокових стандартів.

Слід додати, що створення повноцінної сценічної вистави неможливе без використання відеоінсталяцій та мультимедійних технологій. Саме тому музичні відеокліпи залишаються популярною формою презентації ансамблевої музики, оскільки видовищний візуальний ряд посилює емоційне сприйняття творів і робить їх привабливими для молодіжної аудиторії, орієнтованої на аудіовізуальну комунікацію.

О. Красненко (Красненко, 2023) у своєму дослідженні «Інтерактивність як явище культурного простору кінця ХХ– початку ХХІ століття» акцентує увагу на новітніх форматах взаємодії з аудиторією, зокрема на практиці онлайн-голосування щодо вибору репертуару, що забезпечує інтерактивний зв'язок між виконавським колективом і слухачами. *«Сучасний культурний простір міста створює діалогову комунікативну мережу, в якій кожен учасник набуває нової ролі. В інтерактивному культурному просторі людина отримує змогу використати свій потенціал та всі можливості як для власного розвитку, так і для розвитку навколишнього середовища»* (Красненко, 2023: 168). Окремо вченим зазначено й про дистанційне проведення майстер-класів для музикантів, однак без чітко окресленої участі слухачької аудиторії як активного елемента музичної події.

Надані положення набувають особливої актуальності у контексті трансформації вокально-ансамблевого виконавства, яке в умовах цифрової культури дедалі частіше інтегрує форми активної взаємодії зі слухачем.

Залучення публіки до формування репертуару, участь у цифрових платформах, а також дистанційні майстер-класи з вокального ансамблевого музикування не лише змінюють механізми функціонування жанру, але й сприяють переосмисленню ролі слухача як співтворця культурного процесу. Такі форми комунікації активно сприяють формуванню креативного середовища, водночас підвищуючи зацікавлення до й ансамблевої практики та забезпечуючи умови для більшого залучення слухачької аудиторії.

У контексті вивчення специфіки комунікації в ансамблевій практиці цілком обґрунтованою є увага до розділу у навчально-методичному посібнику А. А. Колупаєвої та О. М. Таранченко «Інклюзія: покроково для педагогів», присвяченому розвитку музичних навичок у дітей з особливими освітніми потребами – в межах інклюзивної освіти. Авторки не розглядають діяльність вокальних колективів як форму мистецької комунікації, однак звертають увагу на корекційний потенціал вокальних вправ у роботі з дітьми з порушеннями мовлення: *«Вокальні вправи, які супроводжуються анімаційними зображеннями звірів, комах, предметів і т. ін., допомагають розвивати голосовий та артикуляційний апарати, удосконалювати фонематичний слух та вимову... Так, автоматизація вимови звуків, їхня диференціація у складах, словах та у зв'язному мовленні відбувається у процесі виконання ігрового завдання, яке стимулює дитину до повторення та правильного виконання. У більшості завдань передбачено анімаційний фінал і звуковий супровід, який має заохочувальний ефект»* (Колупаєва, Таранченко, 2023: 198). Отже, авторки посібника надають методичні орієнтири щодо адаптації вокальної роботи як інструменту розвитку комунікативних здібностей.

На сьогодні фактом є те, що сучасні трансформації соціокультурної комунікації вокальних ансамблів демонструють їхню гнучкість і здатність адаптуватися до сучасних реалій. Завдяки технологічності, крос-жанровості, міжкультурним проектам та соціальній спрямованості ансамблі залишаються

важливим механізмом музичної комунікації, сприяючи збереженню культурної спадщини і створенню нових форм творчості.

Ульріх Мелле (Melle, 2013) у своєму дослідженні, порівнюючи феноменологічні концепції сприйняття видатних філософів Едмунда Гуссерля, Арона Гурвіча та Моріса Мерло-Понті, доводить, яким чином феноменологічне ставлення до проблеми сприйняття еволюціонувало від початкових ідей Едмунда Гуссерля до більш екзистенційних та тілесно-орієнтованих підходів Моріса Мерло-Понті. Науковець (Melle, 2013) підкреслює, що ця трансформація відображає глибше розуміння сприйняття не лише як когнітивного процесу, але й як фундаментального способу взаємодії зі світом, який включає тілесний досвід та контекстуальність.

У розвиток феноменологічного дискурсу пропонуємо розглянути ансамблеву форму творчої взаємодії крізь призму:

- *суб'єктивного переживання* виконавців і слухачів: взаємодія голосів у просторі створює унікальну акустичну й емоційну реальність, яку можна аналізувати в межах феноменології звуку та музичного сприйняття;
- *інтенціонального налаштування*, що є ключовим у формуванні ансамблевого співзвуччя та його експресивного наповнення (коли виконавці вокального ансамблю не просто продукують звуки, а спрямовують їх на творення синергії спільного слухацького часопростору);
- *діалектики «єдиного у множинному»* (коли окремі голоси зливаються у спільний звуковий потік, зберігаючи при цьому індивідуальність), що є фундаментом феноменальності вокального ансамблю;
- *часовості переживання* виконавців та слухачів (під час якого ансамблевий спів сприймається як особливий досвід часу – кожен голос звучить, створюючи поліфонічну тканину);
- *унікальності акустичного досвіду*: вокальний ансамбль існує в конкретному акустичному середовищі, його звучання пов'язане з вокальною фізіологією, а прослуховання дозволяє виявити специфіку взаємовпливу простору і тембральної якості голосу;

- *взаємодії свідомостей*: спільне виконання передбачає глибокий рівень міжособистісної комунікації (учасники ансамблю не лише слухають один одного, а й інтуїтивно відчують наміри та емоційний стан колег, що впливає на колективне звучання).

Отже, феноменологічний підхід до вивчення вокального ансамблю дозволяє глибше осмислити його як явище, що виходить за межі суто музичної історії, актуалізуючи новітні пізнання комунікації та суб'єктивного досвіду.

Так, на думку Г. -Т. Леммана (Lehmann, 2006), у сучасному музичному театрі поняття ансамблю вийшло за межі традиційного жанрового розуміння й трансформувалося у відкриту інтерпретаційну систему, що функціонує як компонент концептуальної драматургії, сценічної взаємодії, постструктуралістського простору та міждисциплінарної художньої дії.

Як зазначають М. Ребсток та Д. Реснер (Rebstock & Roesner, 2012), у виконавських практиках ХХІ століття ансамбль вже не сприймається виключно як спосіб організації музичного багатоголосся в оперній структурі, а радше постає як жива модель взаємодії між виконавцями, тілом, голосом, простором, технологіями й концепцією.

Згідно з баченням Р. Тарускіна (Taruskin, 2005), у класичній традиції ансамбль виконував функцію поліфонічного втілення міжперсонажної взаємодії – конфлікту або згоди, де вокальні лінії інтегрувалися в цілісну гармонійно-композиційну тканину. Проте, як підкреслює Б. Гайле (Heile, 2016), у межах сучасної виконавської парадигми спостерігається сутнісний зсув: ансамбль дедалі частіше постає не як фіксована музична форма, а як сценічний механізм багатоканальної комунікації – відкрита, багаторівнева подія, у якій семантичний фокус може зміщуватись із музики на простір, тілесність, рух, мовлення, шум, тишу або технологічні елементи.

Однією з провідних ознак сучасного ансамблю, як вважають М. Ребсток та Д. Реснер (Rebstock & Roesner, 2012), є його інтерпретаційна гнучкість і пластичність. У сучасному музичному театрі виконавці вже не

обмежуються відтворенням нотного тексту, а активно долучаються до формування сценічної дії, виступаючи як співтворці в діалозі з режисером, сценографом, відеохудожником, композитором.

Зокрема, у виставах відомого німецького режисера Хайнера Геббельса – таких як «*Eraritjaritjaka*»¹⁹ (1998 р.) та «*Stifters Dinge*» («Речі Штіфтера», 2017 р.)²⁰ – ансамбль постає не як традиційна група вокалістів, а як система звукових об'єктів, просторових конфігурацій, інсталяційних акустичних структур, у яких вокал інтегрується в загальне акустичне середовище.

У цьому контексті ансамбль втрачає класичну фігуративність: замість чітко означених персонажів на сцені з'являються анонімні виконавці, які не розгортають драматургію через фабулу, а творять взаємодію на рівні текстурної організації сценічного простору.

Також, як зазначає Г.-Т. Лемман (Lehmann, 2006), важливою тенденцією розвитку сучасного музичного театру є режисерська переорієнтація ансамблю, яка виводить його за межі функціонального підпорядкування музичному тексту. У постановках англійської режисерки Кеті Мітчелл («Написано на шкірі»/«*Written on Skin*», «Чарівна країна» /«*Zauberland*») та швейцарського режисера і музиканта Кристофа Марталера («Королівський розмір»/«*King Size*», «Моя прекрасна леді»/«*My Fair Lady*»), ансамбль набуває семантичної автономії: його сценічна дія може існувати у відриві від вокального матеріалу, створюючи ефекти когнітивного розладу, емоційної дезорієнтації або деконструкції сприйняття.

Ансамблева сцена в таких випадках реалізується як застигла пластична форма, відеоінсталяція, пантоміма, у той час як вокальні партії звучать незалежно від сценічного жесту, поза логікою зображення. Це прояв принципу антиілюзорної режисури, в якій ансамбль більше не служить зображенню ситуації, а натомість здійснює критичне переосмислення реальності, демонтує усталені оперні коди.

¹⁹ ERARITJARITJAKA - https://www.youtube.com/watch?v=wGRgM_Bpd6Q

²⁰ Heiner Goebbels: Stifters Dinge - The Unguided Tour – https://www.youtube.com/watch?v=Iv0vV_LUx5k

Відповідно до новітніх тенденцій жанрові трансформації ансамбля усе частіше постають у форматі камерно-вокального перформансу, зорієнтованого не на масштабну драматургію, а на мікроструктурну, інтимну взаємодію. Як зауважує Б. Гайле (Heile, 2016), у творчості композиторки Дж. Волш («Час, час, час» /«*Time Time Time*», «Все важливо»/ «*Everything Is Important*»), а також у проектах «*Neue Vocalsolisten Stuttgart*»/ «Нові вокалісти Штутгарта» та «*Ensemble Nadar*» ансамбль функціонує як експериментальна лабораторія сучасних вокальних практик: від шепоту й крику до деконструйованого мовлення, позаладового співу, візуального тексту та розширених технік артикуляції.

У таких камерних ансамблях, що включають від 2 до 7 учасників, основна увага приділяється не стільки гармонічному багатоголоссю, скільки інтонаційній інтерсуб'єктивності — художньому процесу, в якому кожен виконавець функціонує як автономна сенсорна одиниця у межах єдиного перформативного проекту.

Симптоматичним для сучасності є також розвиток віртуальних і мережових ансамблів, що активізувалися під час пандемії COVID-19 і стали наслідком стрімкого технологічного прориву. Як підкреслює Бйорн Гайле (Heile, 2006), у проектах «Нові вокалісти Штутгарта»/ «*Neue Vocalsolisten Stuttgart*» та «Ансамбль Надар»/«*Ensemble Nadar*»²¹ ансамблева взаємодія реалізується у цифровому форматі: голосові партії синхронізуються не через фізичну присутність, а за допомогою алгоритмів і цифрових технологій. Такий формат породжує своєрідну віртуальну поліфонію, де ансамбль зберігає логіку інтонаційної взаємодії, попри відсутність спільного простору, перетворюючись на модель децентралізованого музичного мислення.

Зрештою як вказують М. Ребсток, Д. Реснер та Б. Гайле (Rebstock & Roesner, 2012; Heile, 2016), у композиторській практиці XXI століття дедалі частіше з'являються постжанрові форми ансамблю, у яких класичні оперні

21 Iosis: Ecco morirò
<https://www.youtube.com/watch?v=DUX57eTzjPI&list=PLoRjKsFF6cjKtCATXlhV1G7bdxWe8kaaF>

принципи взаємодіють із елементами електронної музики, саундарту, *spoken word*, театру об'єктів, відеоарту.

У творах таких митців як Пітер Максвелл Девіс, Мішель ван дер Аа, Серж Бейлі ансамбль постає як процес перформативного синтезу, в якому вокал функціонує на перетині музики, театру, літератури, тіла й соціального висловлювання.

Таким чином, ансамбль у сучасному музичному театрі є гнучкою, мультижанровою і постструктуральною формою сценічного музикування. Його структурна й семіотична динаміка, здатність трансформуватись і виходити за межі жанру надає йому статусу однієї з найактуальніших форм художнього висловлювання ХХІ століття – відкритої платформи для колективного перформативного мислення та естетичного експерименту

1.3.2 Ансамблеві форми вокального музикування в Європі та Китаї: культурно-стильові паралелі й зміни

Сучасне вокально-ансамблеве мистецтво Європи та Китаю демонструє динамічний розвиток, що відбувається в контексті глобалізаційних процесів, технологічного прогресу та активного міжкультурного діалогу. Використання цифрових технологій, синтез традиційних та модерністських стилістичних елементів, а також розширення жанрового спектру сприяють трансформації вокального виконавства та його інтеграції в новітні музичні контексти.

Вокальні ансамблі набувають популярності не лише в академічній сфері, а й у масовій культурі, що відкриває нові можливості для експериментів у сфері тембрового різноманіття, звукової палітри та сценічного втілення вокального матеріалу.

Формування ансамблевого співу в Європі та Китаї відбувалося під впливом відмінних культурно-історичних передумов, що зумовило різні моделі розвитку вокально-ансамблевого мистецтва. У європейському

контексті витоки ансамблевих форм сягають середньовічної церковної традиції, яка стала основою становлення поліфонічного мислення, гармонічних структур та контрапункту. Як наголошує Р. Тарускін (Taruskin, 2005), саме григоріанський хорал у монодичній формі створив підґрунтя для еволюції складних багатоголосих жанрів.

У подальшому ансамблеве письмо розвивалося через мадригали та мотети XV–XVI століть, які у творчості Жоскена Дебре, Орlando ді Лассо та Джованні П'єрлуїджі да Палестріни набули витонченої поліфонічної довершеності. Значним кроком у формуванні ансамблевої фактури стали кантати та хорові твори Йоганна Себастьяна Баха, в яких ансамбль функціонує як поліфонічно насичене середовище драматургічної дії.

Карло Монтеверді зробив революційний внесок у розвиток вокального ансамблю, інтегруючи риторичну експресивність і театральність у вокальну фактуру барокової опери. У XIX–XX століттях, як підкреслює Тарускін, модерністські композитори розширили виразові можливості ансамблевого виконавства, залучаючи нові темброві ресурси, експериментальні техніки й формальні структури, що стало підґрунтям для сучасного осмислення ансамблю як відкритої музичної системи.

Натомість становлення китайської вокальної культури відбувалося на принципово інших засадах, серед яких провідну роль відігравали гетерофонна фактура та темброва організація звукового простору. Як зазначає Дж. Вітцлебен (Witzleben, 1995), гетерофонія, притаманна традиційному китайському музикуванню, передбачає одночасне варіювання однієї мелодичної лінії кількома виконавцями, що зумовило специфіку ансамблевого мислення у вокальній музиці Китаю.

Формування вокальних ансамблів у цій культурі було тісно пов'язане з храмовими ритуальними співами буддистських і даоських обрядів, народними хоровими традиціями міньцзу, а також багатовіковою практикою національної опери – зокрема, пекінської (цзінцзюй), куньцзюйської та кантонської (юецзюй).

Пекінська опера, як один із найрепрезентативніших жанрів китайської сцени, на думку Дж. Маккераса (Maskerras, 1994), інтегрує в собі поліфонічні елементи, орнаментовану вокалізацію та стилістично унікальне звуковедення, що ґрунтується на виразному використанні глісандо, гнучкій динаміці та специфічному артикуляційному малюнку.

Разом із тим, упродовж XX століття хорові ансамблі Китаю почали адаптувати європейські принципи гармонізації, не втрачаючи при цьому самобутніх інтонаційно-ритмічних ознак традиційного мелосу. Як підкреслює Стівен Джоунз (Jones, 1995), ця адаптація виявляється у характерному застосуванні портаменто, специфічній інтонаційній модуляції та збереженні тембрової чистоти національного вокального стилю.

Починаючи з другої половини XX століття, під впливом глобалізаційних процесів, вокально-ансамблеве мистецтво зазнало глибоких змін як у Європі, так і в Китаї. Європейські вокальні колективи почали активно експериментувати з новими техніками артикуляції, застосовувати електронну обробку голосу, мікротональність, спектральні гармонії та мікрополіфонію, що значно розширило межі вокальної виразності. Як зазначає Г. Едвардс (Edwards, 2016), у сучасному європейському ансамблевому виконавстві зростає роль імпровізаційних стратегій і технік екстремального вокалу, які поєднують академічну дисципліну з елементами авангарду.

Водночас китайські ансамблі, запозичуючи окремі європейські гармонічні, ритмічні та формальні моделі, не втратили своєї національної ідентичності. Навпаки, цей синтез, як показують дослідження Юнь Чунь, В. Россітера й М. Шусміта (Chun, Rossiter, Shoesmith, 2004), стимулював розвиток нових жанрових форм, у яких традиційна модальна гетерофонія інтегрується з гармонійним багатоголоссям західного зразка.

Такий підхід дозволив китайському вокальному ансамблевому мистецтву не лише зберегти автентичні інтонаційно-виразові ознаки, але й

адаптувати їх до сучасного міжкультурного музичного середовища, що сприяє формуванню унікальних художніх моделей синтезу Сходу і Заходу.

Сьогодні європейські вокальні ансамблі демонструють тенденцію до активного використання акапельного співу, експериментів із вокальною фактурою та електронною обробкою голосу. Важливим напрямом є дослідження нових тембрових можливостей людського голосу, що проявляється у творчості таких ансамблів, як *The King's Singers* (які поєднують поліфонічні традиції з жанровою мобільністю), *Pentatonix* (синтез академічного вокалу, джазу та поп-музики), *Roomful of Teeth* (акцент на сучасних техніках звуковидобування).

Китайські ансамблі, зокрема *Shanghai Philharmonic Chorus* та *Shanghai Rainbow Chamber Singers*, розширюють виконавський спектр, поєднуючи традиційну китайську мелодику із західними гармонічними моделями, активно використовуючи електронні ефекти та інтегруючи традиційні вокальні техніки у популярну музику. Це сприяє появі нових стилістичних гібридів, у яких національна автентика поєднується з сучасними формами ансамблевого музикування.

У сфері кросовер-виконавства спостерігається адаптація академічного вокалу до вимог масової культури. Такі колективи, як *Il Divo* та *Celtic Woman*, використовують вокальну майстерність у межах популярних жанрів, зберігаючи високу якість ансамблевого звучання. Подібні тенденції простежуються і в Китаї, де ансамблі створюють адаптовані аранжування народних пісень, збагачені електронними ефектами та джазовими гармоніями.

Подальші перспективи вокально-ансамблевого виконавства визначаються впливом новітніх технологій, розвитком штучного інтелекту та інтеграцією мультимедійних ресурсів у концертну практику.

Використання нейромережевих алгоритмів для обробки вокалу, розширення можливостей інтерактивного музикування, експерименти з

об'ємним звуковим простором та віртуальною акустикою відкривають нові горизонти для ансамблевого співу.

З одного боку, ці зміни сприяють збагаченню виразових засобів та розширенню жанрового спектру, з іншого – створюють виклик для збереження автентичності національних традицій. Тому важливим напрямом подальших досліджень залишається вивчення механізмів адаптації традиційного вокального мистецтва до сучасних умов та аналіз тенденцій, що визначають розвиток ансамблевого співу у XXI столітті.

Разом із технологічним проривом і глобалізацією, вокально-ансамблеве музикування дедалі частіше сприймається не тільки як художня практика, а як форма культурної стратегії, засіб збереження і переосмислення національних ідентичностей у світовому контексті.

Цей процес має не лише естетичне, але й соціокультурне та освітнє значення. Ансамбль стає платформою для кроскультурної взаємодії, де актуалізуються питання автентичності, музичної пам'яті, локальної стилістики у глобальному звуковому середовищі.

Одним з важливих чинників розвитку вокально-ансамблевого виконавства в Європі та Китаї стало переосмислення ролі інтонації. Якщо в європейській традиції інтонація історично ототожнювалася з гармонічною функцією і логікою тонального розвитку, то в китайській – вона пов'язана з вертикальною звуковою вібрацією, дихальною концентрацією, символікою руху енергії «ці». У XXI столітті ці різні інтонаційні парадигми починають активно взаємодіяти в рамках ансамблевих проєктів, створюючи нові моделі співіснування музичних картин світу.

Не менш вагомим є педагогічний вимір. В обох традиціях ансамблевий спів займає ключове місце у професійній вокальній освіті. Проте методологічні підходи відрізняються.

У європейських навчальних закладах (консерваторіях, академіях) ансамбль є засобом розвитку інтонаційної точності, фразування, ансамблевої слухової чутливості. У Китаї ж, як свідчать спостереження (Chun, Rossiter &

Shoesmith, 2004). ансамбль трактується не лише як тренінг виконавських навичок, але й як етична практика, в якій важливу роль відіграють дисципліна, колективна відповідальність і глибока повага до традиції.

Інтерес викликає й вплив літератури та поезії на формування стилістики ансамблевого співу. У європейській традиції – від ренесансного мадригалу до романтичного квартету – текст відіграє роль драматургічного каркаса, тоді як у китайській – поезія функціонує як метафізична основа музики, де інтонація є дзеркалом слів і образів. Це розходження зумовлює різний тип ансамблевого часу: у Європі він поступальний, еволюційний, драматичний; у Китаї – циклічний, медитативний, ритуально сповільнений.

Сучасні композитори активно використовують засоби інтермедіальності у вокальних ансамблях – проєктуючи звук у простір, світло, проєкцію, жест, мову, рух. Прикладом є сценічні твори Тан Дуня та китайських експериментальних театрів, де ансамбль виводиться за межі суто звукового простору, перетворюючись на мультимодальну форму спілкування. Це дозволяє поєднати західні ідеї музичного театру з принципами китайської ритуальної естетики (літописна структурність, символічне дублювання, емоційна рівновага).

З точки зору звукової екології, ансамбль у XXI столітті дедалі більше орієнтований на акустичну взаємодію з простором. Це проявляється як у камерних виступах (у храмах, галереях, природному середовищі), так і в мультимедійних інсталяціях, де простір диктує ритм і тембр. Європейські та китайські колективи – наприклад, *Neue Vocalsolisten*, *VOX Clamantis*²², *China NCPA Chorus*²³ – експериментують із просторовим розташуванням виконавців, що формує нові акустичні вектори взаємодії в ансамблі.

Особливу роль у міжкультурному синтезі відіграють інтернаціональні фестивалі (*World Choir Games*²⁴, *Beijing Modern Music Festival*²⁵, *Europa*

²² <https://www.youtube.com/@voxclamantis2466>

²³ <https://www.youtube.com/channel/UCAurlI5Ffu0PsEbfoiFTTrQQ>

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=3IibGyaVqQQ&list=PLFjDgVHrVH8kN-Mds9oy9cLK4xuF1-hFa>

*Cantat*²⁶), де ансамблеве мистецтво функціонує як спосіб культурної дипломатії. Через спільне музикування зникають мовні та ідеологічні бар'єри, відкривається можливість емпатійного слухання, спільного переживання художнього тексту в інтонаційно багатомовному полі.

В умовах інформаційної доби ансамбль перетворюється на гнучку форму художнього взаємодії, що інтегрує традиційне знання, експеримент, інновацію, мультимедіа та міжкультурну рецепцію. Він вже не є закритою естетичною системою, а радше – відкритим середовищем акустичної співприсутності, де реалізується не лише музичний, а й етичний, комунікативний і філософський потенціал вокального мистецтва

Висновки до Розділу 1

Ансамблеві форми у вокальній музиці постають як складне, поліаспектне явище, що охоплює не лише структурно-жанрові особливості, а й соціокультурні, філософські, педагогічні та міжкультурні виміри. Упродовж історичного розвитку від античних та середньовічних форм музикування до сучасних мультимедійних практик ансамбль послідовно еволюціонував від ритуальної модальності до складної поліфонічної драматургії, трансформуючи свої функції, типологічні риси та художню роль у вокальному мистецтві.

Ансамбль у європейській традиції сформувався як одна з основ оперної драматургії, здатної виражати психологічні конфлікти, емоційне напруження й багаторівневий музичний полілог.

²⁵ https://www.getyourguide.ru/-1186/-tc24/?cq_src=google_ads&cq_cmp=21893488507&cq_con=&cq_term=&cq_med=&cq_plac=&cq_net=x&cq_pos=&cq_plt=gp&campaign_id=21893488507&adgroup_id=&target_id=&loc_physical_ms=9191830&match_type=&ad_id=&keyword=&ad_position=&feed_item_id=&placement=&device=c&partner_id=CD951&gad_source=2&gad_campaignid=21893494450&gclid=CjwKCAjwmenCBhA4EiwAtVjzmiuU1zWfISAGngWojdXQw3JSv5XvdnW47sLrTLCA52Ey1n9Ljt3RzBoCAswQAvD_BwE&visitor-id=AH305IEWA4DYI544DV6NRDQ9A8EHM6P2&locale_autoredirect_optout=true

²⁶ <https://www.youtube.com/@EuropaCantatFestival>

Типологія вокальних ансамблів – дует, терцет, квартет, багатоголосі сценічні композиції – ґрунтується на кількісних, функціональних і тембрових параметрах. Кожна з форм має свою логіку інтонаційної взаємодії: дует як інтонаційний діалог, терцет – як зіставлення трьох емоційних точок зору, квартет – як поліфонічна структура взаємопроникних психологічних ліній. Ансамблева сцена у фіналах актів реалізує принцип симультанності, поєднуючи різні жанрові шари в єдиний музично-драматичний простір.

Водночас ансамбль у вокальній музиці – це не лише жанрова чи драматургічна конструкція, а передусім художня комунікативна система. Інтонаційний діалог, темброва контрастність, психологічна взаємодоповнюваність і сценічне партнерство формують простір естетичної співприсутності, в якому кожен голос є індивідуальним і водночас колективним.

У сучасному мистецтві це виражається через категорії слухової емпатії, емоційної синергії, міжособистісної етики та філософії діалогу. На відміну від цього, ансамбль у китайській традиційній опері — зокрема у пекінській опері (цзинцзюй) — ґрунтується на принципі інтонаційної автономії. Тут відсутнє гармонійне злиття голосів у єдину фактуру.

Замість того реалізується структура ритуалізованого обміну, коли персонажі виголошують свої вокальні репліки послідовно, в межах строго визначених тональних площин, метроритмів і стилістичних моделей. Інтонаційна взаємодія відбувається не через співзвуччя, а через ритмічне чергування, символічну опозицію та семантичне доповнення, зберігаючи емоційну і структурну самостійність кожної вокальної партії.

Цей тип ансамблю, що функціонує без унісона, має глибоке філософське підґрунтя. У його основі – конфуціансько-даоське уявлення про гармонію як результат взаємодії різнорідних начал, а не як уніфікацію чи злиття.

Кожен голос у такому ансамблі не втрачає своєї інтонаційної, символічної й драматургічної ідентичності. Навпаки, зберігає власний

тембровий колорит, логіку декламації, ритміку й сценічну поведінку. Саме ця естетика співіснування через відмінність визначає унікальність ансамблю без унісона в китайській опері.

Історичні витоки цієї моделі сягають періоду династій Мін і Цін, зокрема традиції куньцюй (昆曲), у якій домінувала ієрархія вокальних партій, черговість висловлювань та драматургічна послідовність реплік. Пізніше ці риси були кодифіковані в пекінській опері як жанровий стандарт.

У сценах кульмінаційного напруження реалізується ефект вокального «перехоплення ініціативи», де кожен виконавець вступає після закінчення партії попередника, формуючи наростаючу емоційну дугу без традиційного голосового синхрону.

Не менш важливу роль відіграє тональна природа китайської мови, що вимагає збереження висхідних і спадних інтонацій кожного складу. Це унеможливорює накладання партій у багатоголоссі, адже порушення тонального малюнка призводить до зміни або втрати смислу.

Збереження лексико-тональної структури є пріоритетом у китайській вокальній практиці, тому ансамблеві сцени зазвичай формуються за принципом послідовного, а не одночасного звучання.

Внаслідок цього утверджується логіка інтонаційної сегментації, що витісняє гармонійну вертикаль як головну ознаку ансамблю. Ця специфіка реалізується також у сценічній організації простору, де кожен персонаж має свою позицію, жестикуляцію, символіку костюма й виражену темброву ідентичність.

Ансамбль у китайській опері постає не лише як музична, а й як візуальна й семантична конструкція, де співіснують декілька автономних художніх рівнів. Кожна вокальна партія не зливається з іншими, а входить у ритуальний, жестово-інтонаційний діалог, що є основою драматургічної взаємодії на сцені.

Сучасні композитори – зокрема Ши Гуаннань, Чжоу Лун, Ван Юйцзін – демонструють прагнення до синтезу традиційної китайської інтонаційної

логіки з елементами європейського багатоголосся. У їхніх творах спостерігається експериментальна гармонізація вокальних ліній, часткове накладання голосів, але завжди зі збереженням автономності та риторичної виразності кожної партії.

Такі ансамблі функціонують як паралельні монологи, що розгортаються в єдиному сценічному полі, не порушуючи принципу самостійності персонажів. Цей синтез втілює нову модель — інтонаційного переплетення, а не унісонного злиття.

Узагальнюючи, слід наголосити, що ансамбль без унісона в китайській опері — це не лише жанрова відмінність, а глибоко вкорінена культурна стратегія, яка відображає ритуальну природу театру, філософію розмежованої гармонії, інтонаційну природу мови, символічну семантику жесту й голосу.

Цей тип ансамблю функціонує як полілог автономних суб'єктів, де кожен голос висловлює окрему соціальну, емоційну, моральну або філософську позицію. Така модель дозволяє репрезентувати сценічну множинність без руйнування індивідуальності, відкриваючи нові можливості для міжкультурного діалогу та сучасної інтерпретації традиційних форм.

Розгляд ансамблю в контексті міжкультурного діалогу засвідчує універсальність цієї форми як інтонаційної моделі художнього спілкування. Європейська та китайська традиції формувалися в різних історичних та естетичних координатах: перша ґрунтувалася на гармонійній вертикалі та контрапункті, друга — на гетерофонії, модальності та ритуальному циклізмі. Вокальні ансамблі у китайській опері представляють варіант паралельного декламування, або символічного дублювання, часто з елементами синхронного унісону або чергуванням строфічних формул.

Проте саме на перетині західноєвропейської і східної оперних традицій виникає новий синтез — від ансамблів у китайських національних операх із західною гармонізацією до європейських експериментів із східною інтонацією, модальністю та специфічною дихальною технікою. У сучасних китайських оперних виставах можна одночасно зустріти і *bel canto*, і

китайські вокальні техніки; такий «діалог» постає як взаємодія різних культурних кодів.

Особливої актуальності ансамбль набуває в епоху цифрових технологій, віртуальної взаємодії та мультимедійних форматів. Нові форми – віртуальні хори, медіа-ансамблі, імпровізаційні колективи – розширюють простір комунікації, де ансамбль перестає бути лише акустичною формою, натомість стає метафорою соціального і художнього співбуття. Просторові стратегії (розташування виконавців, акустичні середовища, взаємодія з архітектурним контекстом) трансформують саму природу ансамблевого звучання.

З педагогічної точки зору ансамблева практика є не лише засобом формування інтонаційної точності, ритмічної синхронності та технічної майстерності, а й способом виховання емпатії, відповідальності, партнерства та здатності до колективного художнього мислення. У китайській моделі наголос робиться на духовно-етичному аспекті взаємодії, повазі до традиції, у європейській – на слуховій чутливості та сценічній автономії.

Поетичний чинник також впливає на типи ансамблевої драматургії: в європейській традиції текст виступає лінійним наративним стрижнем, тоді як у китайській – джерелом метафоричної інтонації, символічної паузи та циклічного розгортання змісту. Саме це зумовлює різні драматургічні логіки – поступальний конфлікт у Європі й медитативну циклічність у Китаї.

На перетині китайської та європейської традицій, у контексті глобалізації та мультикультурного мистецького обміну, ансамбль стає універсальною моделлю художньої комунікації — як в акустичному, так і в етичному сенсі.

У ХХІ столітті ця форма дедалі більше переосмислюється як метафора соціального співбуття, засіб інтонаційного діалогу, креативної взаємодії та глобальної культурної дипломатії. Розвиток віртуальних ансамблів, мультимедійних сценічних проєктів, інтеркультурних фестивалів (*World Choir Games, Beijing Modern Music Festival*) засвідчує, що ансамбль перестає

бути лише формою — він стає філософією співіснування у звуці, русі, голосі та значенні.

Отже, вокальний ансамбль — це не просто жанр або форма, а універсальна модель художньої комунікації, здатна інтегрувати різні стилі, культури, філософії, голоси та смисли. У ХХІ столітті він постає як живий механізм міжкультурного мислення, платформа глобальної творчої взаємодії, засіб формування етичної й естетичної згоди, що поєднує індивідуальне «Я» та колективне «Ми» у єдиному інтонаційному просторі сучасного мистецтва.

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНИЙ ДУЕТ У КИТАЙСЬКІЙ ОПЕРІ: ЖАНРОВІ МОДЕЛІ, ДРАМАТУРГІЯ, СТИЛІСТИКА (ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ПОРІВНЯННЯ)

Китайське оперне мистецтво є унікальним самобутнім явищем. Його історія, традиції і новації, сучасний період розвитку, драматургія, сюжети, – всі аспекти оперної вистави все частіше постають предметом дослідження музикознавців. Багато з них відмічають тісний зв'язок китайської музики, і взагалі мистецтв, із філософією, науками, світоглядними цінностями.

Як зауважує у своєму дисертаційному дослідженні Хуан Шаобо: «окремі музичні жанри – чи то традиційні інструментальні форми, придворна музика, ритуальні співи чи китайська опера – не можуть розглядатися ізольовано. Вони являють собою синкретичні феномени, в основі яких лежить єдність множини виражальних засобів» (Хуан Шаобо, 2025: 109).

Синтез, сплав власне китайських традицій сценічного мистецтва із європейською оперою народжує неповторність китайського оперного спектаклю. Але, на думку Лі Цян, «Італійський стиль співу не одразу був сприйнятий китайською публікою і, незважаючи на багаторічний вплив європейської вокальної культури, доволі повільно завойовував національні сцени.

Принципові відмінності між театральними, вокальними та іншими традиціями Сходу і Заходу довго заважали взаємній інтеграції» (Лі Цян, 2023:64). Тобто, з одного боку, композитори починають дотримуватись законів європейської академічної опери; з іншого, – залишають обов'язкові сценічні атрибути традиційного китайського театру. Як результат – з'являється «синкретичний феномен» китайської опери з власною знаково-

семантичною системою, вписаною в західноєвропейські оперні канони, а головне, – зрозумілий китайському глядачеві.

Сутність такої театральної вистави відрізняється від звичних для європейців орієнтирів (морально-естетичних, зі складними смислами, ідеями, часто втіленими у творах з трагічною розв’язкою і загибеллю героїв).

Дослідники китайського оперного мистецтва у своїх спостереженнях сходяться на думці про центральну провідну роль актора у спектаклі. «”Актороцентризм” суттєво відрізняє китайську музично-театральну драматургію від європейської, яка заснована на авторській ідеї та способах її розвитку. Акцент робиться на досконалості акторських вмінь та видовищному боку вистави» (Лі Цян, 2023:63).

Виходячи з такої специфіки китайської опери, можна зрозуміти її «наповнення» яскравими видовищними елементами. Як зазначає Шаобо стосовно Пекінської опери: «У цьому жанровому різноманітті художніх елементів тісно переплітаються й взаємодіють традиційна інструментальна музика, унікальні вокальні інтонації, вишукані діалоги, гострохарактерні жести, захоплююча акробатика, елементи бойового мистецтва, яскраві костюми та неповторний грим. Поєднання та взаємопроникнення цих самодостатніх художніх напрямів створює унікальне сценічне явище, яке характеризується високим художнім стилем, суворими канонами, вишуканістю виконавської традиції та найвищим рівнем професіоналізму» (Хуан Шаобо, 2025: 114).

І актороцентризм, і увага до зовнішніх акцентів у виставі, відсутність внутрішнього драматургічного розвитку і переживань, притаманних європейському характеру, вплинули на значення сольних епізодів на відміну від вокальних ансамблів, які зустрічаються в операх китайських композиторів не часто. Ще одна причина невеликої популярності оперних ансамблів, на нашу думку, знаходиться в сутності самої мелодико-монодичної природи китайської музики.

Багатоголосна фактура (поліфонічна, акордова) є основою європейських музичних творів; але вона зовсім нехарактерна для китайської, в першу чергу народної, музичної творчості.

Тільки під впливом європейських традицій – композиторських, виконавських, освітніх, естетико-культурологічних – поступово в музичній практиці Китаю закріплюється академізм, що включає опору на класико-романтичну гармонію та поліфонічні принципи, без яких неможливо уявити ансамблеві форми вокальної чи інструментальної музики.

«Вплив європейської камерно-вокальної творчості сприяв підвищенню майстерності китайських композиторів, адже вони у своїх прийомах аранжування народнопісенної творчості спирались на здобутки європейських класиків» (Ян Чжеюй, 2022: 133).

У вокально-сценічному мистецтві Китаю другої половини ХХ століття ансамблеві форми, зокрема дует, набувають особливого художнього значення. У період після завершення Культурної революції спостерігається активний процес оновлення жанрово-стильової парадигми опери, в якому дуетна сцена починає виконувати не лише музично-драматичну, а й символічну, ідеологічну та просвітницьку функцію. Її структура, інтонаційна мова та образна наповненість відображають як трансформацію національних традицій, так і спробу гармонізувати їх із європейськими техніками вокальної драматургії.

Дует в опері нового китайського типу постає як концентрована модель драматургічної дії, що слугує засобом вираження морального конфлікту, патріотичного послання або особистісного переживання. Він функціонує як автономна художня одиниця, в якій інтонація, тембр, ритм, гармонія й оркестрове забарвлення підпорядковані спільному ідеологічному вектору та емоційній напрузі. Водночас дует стає простором рівноправної вокальної взаємодії, в якій кожен голос не лише висловлює індивідуальну позицію, але й інтегрується в єдиний семантичний простір.

У цьому розділі проаналізовано специфіку китайського оперного дуету як синтетичної форми, що поєднує ліризм, драматизм і суспільну значущість.

На матеріалі провідних творів репертуару 1970 – 1980-х років простежується еволюція дуетної сцени від героїко-публіцистичної до символічно-ліричної моделі, що репрезентує не лише художній канон доби, а й глибину культурної трансформації китайського оперного театру.

2.1 Ансамблеві сцени як драматургічні вершини опер «Жаль за минулим» і «Цюй Юань» Ши Гуаннаня: стильовий синтез, символіка та психологізм

Опера *«Жаль за минулим»*, створена композитором Ши Гуаннанем у співпраці з драматургами Ван Цюанем та Хань Веєм, є втіленням глибоко емоційного і філософського осмислення роману «Скорбота за минулим, або Записки Цзюаньшена» (1925 р.) Лу Сіня (справжнє ім'я Чжоу Шужень).

Цей твір був написаний до 100-річчя з дня народження письменника і вперше представлений на сцені Пекінського народного театру у вересні 1981 року.

В основі опери – щоденникові записи головного героя Цзюаньшена, через які розкривається трагічна історія його кохання до Цзіцзюнь – боротьба двох молодих інтелектуалів проти феодального устрою та пошук ідеалів свободи й рівності на тлі ранньої Китайської республіки.

«Жаль за минулим» стала першою оригінальною ліричною оперою Китаю, що повністю відповідає змісту та духу літературного джерела.

Композиційно опера поділена на п'ять частин:

1. Пролог
2. Літо
3. Осінь
4. Зима

5. Епілог. Весна.

Драматургія опери побудована на розвитку образів двох головних героїв – Цзіцзюнь і Цзуаньшена. Крім речитативів і сольних номерів в опері є ансамблеві та хорові сцени, в яких розкриваються етапи драматургії, динаміка сюжетної дії та внутрішнього світу героїв. Символіка чотирьох сезонів року слугує своєрідною декорацією і є алегорією життєвого циклу людини, що дозволяє композитору залучати широку палітру музичних засобів.

Опера *«Жаль за минулим»* вирізняється поєднанням філософської глибини і з інтелектуально стриманого драматизму та інтонаційної лірики, що представляє органічну інтеграцію китайських та західноєвропейських музичних традицій.

Цей твір є знаковим явищем у китайському музичному театрі останньої третини ХХ століття. В опері можна відчутти традиції національної мелодики, образної символіки та їх поєднання із європейськими формами академічного вокального мистецтва.

В оперній виставі на особливу уваги заслуговують три дуети, що формують самостійний камерний цикл у середині сценічної дії. Кожен з них виконує не лише функцію вокального номера, а й стає символічною ланкою у розвитку драматургії, передаючи ключові емоційно-психологічні стани героїв та їх філософські трансформації.

Усі три дуети об'єднані тематичною автономією, вокальною динамікою, структурною цілісністю та інтонаційною близькістю до народнопісенної китайської традиції.

Образи героїв опери відображають дух епохи «Руху Четвертого травня» – поєднання традиційної китайської культури та західних ідей, радикалізму та щирої емоційності, бунтівності та мрійливості.

Щоб передати цю палітру почуттів і емоційних станів, Ши Гуаннань звертається до стилістичних засобів Хуан Цзи та Сяо Юймея – композиторів

1930-х років, що культивували ліризм, інтонаційну поетичність та глибоку емоційну виразність.

В опері реалізовується принцип сонатності, які динамічно втілює розгортання сюжету, кульмінації моменти, розв'язку. Ладово-тематичні контрасти підкреслюють трагізм та символізм долі героїв: Цзуаньшен – як зламаного інтелектуала, Цзіцзюнь — як «нової жінки», що стала жертвою патріархальної системи.

В опері розміщено п'ять дуетних сцен. Перша – це сцена побачення Цзуаньшен і Цзіцзюнь, коли Цзуаньшен дарує дівчині цінний для неї подарунок – книгу. Це типовий унісонний дует в якому розкриваються перші почуття кохання. Три наступні дуетні сцени відіграють ключову роль у розвитку ліричної лінії опери, побудованої на розвитку відносин головних персонажів - Цзуаньшен і Цзіцзюнь. Другий і третій дуети звучать у першій дії «Літо»:

- **«Нехай зорі кохання сяють вічно»** – втілюють рішучості кохати попри всі труднощі; це звучить як декларація непорушності їхнього союзу Цзуаньшен і Цзіцзюнь;

- **«Квітка гліцинії»** – ніжна сцена освідчення, в якій Цзуаньшен через дарунок гліцинії символічно відкриває серце Цзіцзюнь. Цей дует завершується чотириголосим хоровим відлунням, що підсилює ліричне звучання;

Четвертий дует **«Полиньмо до нового життя»** звучить в частині «Осінь», що виконує функцію розробкового розділу. Цей дует – емоційна кульмінація де Цзіцзюнь переживає душевний надлом, а Цзуаньшен підтримує її, закликаючи до мужності та надії, до духовного «вильоту» в нове життя, вільне від соціального тиску.

Другий дует **«愿变成晨星永远照耀你»** (**«Нехай зорі кохання сяють вічно»**) постає як інтимна лірична у темпі *Allegretto*; тональний план - *G-dur-g-moll - G-dur*.

Цю сцену відкриває чотириголосний хор з попарними імітаційними вступами голосів.

**Дует Цзуаньшен і Цзіцзюнь «Нехай зорі кохання сяють вічно»
з опери «Жаль за минулим» Ши Гуаннаня**

愿爱的星辰永远照耀

洞生、子君二重唱，合唱伴唱

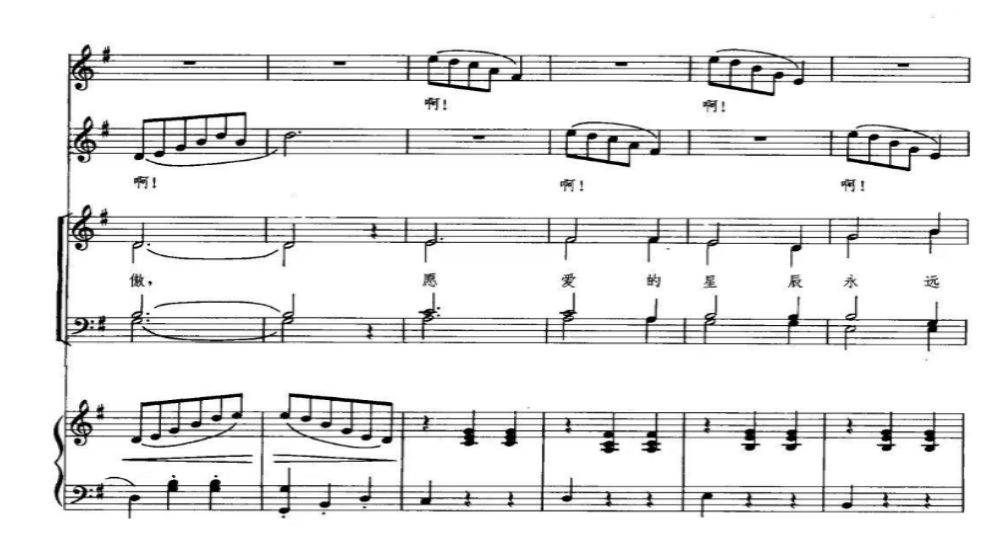
Allegretto 热情地

Структура вступного розділу цієї сцени – період квадратної будови; оркестрова зв'язка готує вступ солістів. Форма дуету – тричастинна зі скороченою серединою в одноіменному мінорі.

У композиції переважає *G-dur* із м'якими відхиленнями до споріднених тональностей. Мелодія дуету заснована на плавній кантилені, оспівуванням, поступеневістю розгортання та широким ладово-інтервальним простором, що дозволяє створити відчуття зосередженості та спокою.

Хор є повноправним учасником дуєтної сцени: звучання хору відтіняє партії солістів які ведуть діалогічне спілкування, почергово вступаючи у мелодичну взаємодію з подальшим злиттям у унісонному звучанні, що символізує внутрішню єдність героїв.

Дует Цзуаньшен і Цзіцзюнь «Нехай зорі кохання сяють вічно»
з опери «Жаль за минулим» Ши Гуаннаня



Часте використання паралельних секст і децим у дуетному ансамблі підсилює інтимний, м'який характер звучання. Увесь дует втілює образ жертвової любові, що метафорічно символізує зірку як світло, що не згасає навіть у півні.



Ця сцена сповнена спокою, лірики; герої зосереджені на особистісних цінностях – вірність, ніжність, відданість. У кульмінації дуету герої висловлюють свою готовність любити одне одного попри всі труднощі, а фінальна кода надає сцені узагальненої символіки — кохання представлено як рушійна сила покоління.

Третій дует – «紫藤花» («Квіти гліцинії») – Темп *Andante*, тональність *A-dur*. Дует розвиває іншу емоційно-смыслову площину, увиводячи слухача в світ меланхолійної лірики. В центрі поетичний образ квітки-гліцинії, дарунку, через який Цзуаньшен передає свої почуття. Музика відзначається камерністю та меланхолійним колоритом. Гармонічна мова близька до стилістики Хуан Цзи – з плавними модальними переходами, народно-пісненими інтонаціями, лагідною метафоричністю. Обидва голоси чергуються та поступово зливаються в унісон, символізуючи відкритість і взаємність. Кульмінація дуету – не зовнішня, а внутрішня, психологічна, втілена у ніжному вокальному діалозі, що завершується чотириголосим хоровим звучанням.

Будова цього номеру складається з трьох розділів, перший з яких – сольний, другий – поліфонічний з канонічними імітаціями. Третій – хоровий, побудований на темі першої частини дуету. має тричастинну форму з розширеною кульмінацією формують основу цього вокального діалогу, що стилістично тяжіє до жанру пісенної сцени.

Дует Цзуаньшен і Цзіцзюнь «Квіти гліцинії»

紫 藤 花

消生、子君二重唱，合唱伴唱

Andante

(消生) 紫藤花, 紫藤花,

洁白绛紫美如云霞。为了献给

Вокальні партії обох виконавців розгортаються як почергові монологи з подальшим злиттям у співзвуччях терцій, унісонів або розширених секунд. Інтонаційна природа цього дуету базується на спадних секвенціях, що алегорично передають опадання пелюсток квітів гліцинії. Символ цієї квітки у китайській культурі втілює образ вишуканої краси, суму, спогаду – і в цьому дуеті він набуває значення алегорії прощання, невловимого щастя та крихкості людських почуттів.

У середній частині дуету відчутне драматичне загострення, зумовлене модальні зіставлення та синкопованими ритмами. Вокальна лінія сповнена народнопісенних інтонацій із властивими китайській традиції пентатонічними зворотами та ритмічною гнучкістю.

Дует Цзуаньшен і Цзіцзюнь «Квіти гліцинії»



Особливу роль відіграє оркестрова партія, яка не лише супроводжує, а й бере повноцінну участь у музичній драмі: тремоло, арпеджію, октавні дублювання підкреслюють кульмінаційні моменти та надають партитурі оркестрової насиченості.

Завершальним номером внутрішнього цикла в опері стає **четвертий дует** – «让我们飞向新的生» («*Полиньмо до нового життя*»), розміщений у дії «Осінь», який має кульмінаційне значення в загальній драматургії опери.

У дуєті темпові позначення є маркерами початку нових розділів. Так, перший розділ дуєту починається у темпі *Moderato*, а середній – у темпі *Allegretto*.

Дует Цзуаньшен і Цзіцзюнь «Полиньмо до нового життя»

让我们飞向新的生活

涓生、子君对唱

Moderato *mp*

(子君) 涓生, 这是为 什 么,

难 道 你 有 什 么 过 错? (涓生) 子

Ладотональна організація ускладнена: при наявності ключових знаків *A-dur* (тональності попереднього дуєту) основним ладотональним центром композиційної структури дуєту є *cis-moll*; доволі сміливим рішенням відповідно драматичному змісту сцени є модуляція у *Fis -dur* у третьому розділі.

惧 色。 啊! 子 君,

Звертає увагу діатончне співвідношення тональностей, що свідчить про модальний принцип (cis-moll – H-dur - cis-moll – Fis-dur - A-dur- gis-moll).

На відміну від двох попередніх дуетів останній (третій) представляє традиційну для китайської опери форму *діалогічного дуету* за принципом діалогу в драматичному театрі.

Такий тип ансамблевої взаємодії зумовлює наскрізність побудови композиційної структури: при наявних маркерах розподілу форми на три розділи (зміна темпу, паузи у вокальних партіях, оркестрових програшів, зміна ключових знаків) тематично і ладо-тонально вони представляють варіантність розвитку з рухом до кульмінаційного драматизованого третього розділу.

У вокальних партіях зростає роль декламаційності (повторення звуків, паузування). Розпіви з'являються лише у третьому кульмінаційному розділі, що підкреслює контраст між декламаційністю і вокалізацією.

Ритмічна організація дуету також складна: змінюваність синкоп, пунктирних ритмів і рухливих восьмих у фіналі створює відчуття поступового наростання та катарсичного зрушення.

Іструментальна партія активно взаємодіє з вокалом: у вступі – акомпанементні пласти, у кульмінації – широкі арпеджіо, а в коді – акордове *tutti* на домінантовій каденції.

Символічний зміст дуету полягає в проголошенні надії, оновлення та переходу до нового буття – не лише в романтичному, а й у соціально-філософському сенсі. Це типовий приклад поєднання ліричного конфлікту з ідеологічним підтекстом, властивого китайській опері доби соціалістичного реалізму.

У цій емоційній сцені Цзіцзюнь переживає внутрішній надлом, а Цзуаньшен підтримує її, закликаючи не здаватися. Мелодичні лінії поступово зростають, розширюючи діапазон, вокальні фрази набувають експресивності й драматичної насиченості.

У партії Цзуаньшена – рішучі ритми, що символізують прагнення вирватися на волю, а у Цзіцзюнь – ліричні сплески з гнучкими інтонаційними хвилями. Заключна частина дуету поєднує обидва голоси в унісоні та завершується стійким гармонічним кадансом – музичною метафорою надії.

В розділі «Осінь» (четверта дія) трагічному розриву стосунків Цзуаньшена та Цзіцзюнь передують фінальний дует «Страшна тиша», який не є ключовим, але констатує болісний для дівчини завершення історії кохання, підкреслюючи драматичний фінал.

Отже, опера «*Жаль за минулим*» композитора Ши Гуаннаня – це дійсно знакове явище китайського музичного театру кінця ХХ століття, в якому втілено нову модель національної ліричної опери з глибоким філософським, емоційним і суспільним змістом.

Опера поєднує китайську мелодичну традицію з елементами західноєвропейської оперної драматургії, зокрема з романтичним белькантовим стилем, і реалізує принципи ідейної виразності, характерні для оперної естетики соціалістичного реалізму.

Центральними композиційно-драматичними опорами виступають три вокальні дуети — «*Нехай зорі кохання сяють вічно*», «*Квіти гліцинії*» та «*Полиньмо до нового життя*», які утворюють камерний ліричний цикл в опері.

Кожен з дуетів є не лише емоційною кульмінацією певного драматургічного розділу, але й символічною ланкою у філософській та психологічній еволюції головних персонажів – Цзуаньшена та Цзіцзюнь.

У другому дуеті «*愿变成晨星永远照耀你*» («*Нехай зорі кохання сяють вічно*») фіксується момент інтимної єдності й клятви в коханні, що подано через світлу гармонію, плавну кантилену та гомофонно-поліфонічне злиття голосів.

Третій дует «*紫藤花*» («*Квіти гліцинії*») переносить слухача у сферу елегійного спогаду і передчуття втрати, де музична мова набуває гнучкості, метафоричності та камерної глибини.

Четвертий дует «让我们飞向新的生» («*Полиньмо до нового життя*») з розділу «Осінь» стає кульмінацією всього емоційного шляху героїв, де через інтонаційне нагнітання, драматичну фактуру й ритмічну активізацію досягається синтез особистого пориву та суспільно-ідеологічного сенсу — заклик до оновлення, до нового життя.

В усіх розглянутих нами трьох дуетах композитор досягає виняткового балансу між музичною емоційністю, структурною цілісністю та вокальною логікою. Інтонаційна мова, побудована на основі європейської ладо-тональної системи з вкрапленнями пентатоніки забезпечує високу національну впізнаваність і водночас універсальну експресію.

Вокальні партії вирізняються пластичністю, широким діапазоном динамічних і регістрових змін, а їхнє поєднання з оркестровою фактурою збагачує ансамблеве звучання.

Образи героїв трансформуються в межах ліричних сцен: від юнацької мрійливості й відданості — до рішучої готовності до дії та духовного звільнення.

Таким чином, дуети в опері «*Жаль за минулим*» функціонують як головні вузли музичної драматургії, які відображають не лише любовну лінію, а й внутрішню драму покоління, що намагається вирватися з тиску традиції й утвердити право на особисту свободу.

Представлені ансамблі є прикладом глибоко національного, але водночас універсально зрозумілого музичного висловлення, у якому поєднуються лірика, психологізм і ідеологічна сила. Завдяки цьому опера Ши Гуаннаня посідає особливе місце в історії сучасної китайської сцени як приклад вдалого синтезу традиції й новаторства, індивідуального й колективного, естетичного й політичного.

Аналізуючи оперу «*Жаль за минулим*» Ши Гуаннаня, музикознавці також відмічають впливи західноєвропейського мистецтва. І хоча для китайської сценічної вистави не характерна акцентуація уваги на психологічних станах і переживаннях героїв в цій опері на перший план

виходять емоції (хоча і статичні) двох головних персонажів, пари Цзюаншень і Цзіцзюнь.

На думку дослідників, можна провести «паралелі з «Євгенієм Онегіним» П. Чайковського, «Манон» та «Вертером» Ж. Массне, та особливо «Богемою» Дж. Пуччіні», що «напрошуються самі собою. Прихильність Ши Гуаннаня до жанрової гілки європейської лірикопсихологічної опери є очевидною. Уникаючи романтичної ідеалізації своїх персонажів, композитор максимально правдиво, на кшталт реалістичного мистецтва, вирішив передати сутність невирішених соціальних протиріч, які зламали життя його героїв» (Сяо Хуївен, 2023: 62).

Згідно китайським розвідкам (的研究。北京, 2021) «Цюй Юань» – остання опера Ши Гуаннаня, яка створена на основі однойменної драми Го Мо-жо. Цей твір є глибоким філософсько-музичним полотном, якому притаманні стилістичні риси пізнього періоду творчості композитора.

На жаль, через передчасну смерть Ши Гуаннаня опера не була завершена, що надала твору особливої мистецької ваги. Першу редакцію опери було написано ще 1978 року, а вже у 1990-му році відбулася її концертна прем'єра на сцені Центрального оперного театру. Над лібрето працювали Хань Вей та сам композитор Ши Гуаннань, що зумовило цілісність поетико-драматичної та музичної концепції.

Як вказує Цінь Чуань (文化巨型, 2016), сюжетна канва опери зосереджується на образі Цюй Юаня – легендарного поета, мислителя і державного діяча періоду Воюючих царств, який, в умовах політичної зради та моральної деградації, обрав шлях жертвності. Вигнаний із царського двору внаслідок інтриг імператриці Нань і придворного лікаря Цзінь Шана, він стає символом незламного духу та громадянської доблесті.

Останній вчинок героя – самогубство в річці Буро – увічнений у народній традиції Свята човнів-драконів, а в опері – як кульмінаційна моральна вершина всієї драми

Опера насичена філософськими алюзіями, патріотичними рефлексіями й морально-етичними конфліктами, які розгортаються засобами складної вокально-сценічної архітекτονіки.

У структурі твору важливе місце займають арії, ансамблі та інтермедії на тексти самого Цюй Юаня, які створюють багатовимірний художній простір.

Однією з наскрізних тем є *«Ода апельсинам»* – поетичний символ чеснот, мужності й духовної витривалості. Її звучання, яке повторюється в ключових моментах опери, підкреслює тематичну єдність і служить ідейним лейтмотивом.

Особливого драматургічного та емоційного значення набуває *«Прощальна пісня»* Чань Цзюань – епізод, де пластично поєднано елегійний мелодизм, внутрішню напругу та виразну драму. Мелодія, написана без традиційного речитативу, розгортається кантиленною мелодією, з використанням синкопованих ритмів, що передають надрич і фізичне згасання. Цей номер відображає традицію шануйської ліричної драматургії, зберігаючи національний характер і водночас відкриваючи простір для емоційного впливу на слухача.

Серед найбільш значущих моментів опери – **дві ансамблеві сцени**, що формують музично-драматичні вершини твору.

Перший сцена - терцет у складі Цюй Юаня, Чань Цзюань та Сун Юй, що репрезентує синтез європейської академічної вокальної техніки й китайської традиції вокального інтонування.

Ця сцена постає як концептуальний центр першої дії, у якому сконцентровано головні смислові акценти опери: відданість Батьківщині, моральна рішучість та гідне прийняття випробувань. Його драматургічна роль полягає в художньому втіленні ключових ідей твору, що розкриваються через насичений емоційний музичний діалог, у якому поєднуються патріотична піднесеність і глибокі філософські роздуми.

Форма ансамбля вирізняється тричастинною побудовою: вступний розділ *Lento* має вільний речитативний характер (партія баритона, Цюй Юаня), позначений гнучкою метроритмікою та мовно-декламаційною інтонаційністю.

Терцет Цюй Юаня, Чань Цзюань та Сун Юй з опери «Цюй Юань»

桔 颂

选自歌剧《屈原》 屈原、婵娟、宋玉三重唱(男中、女高、男高音)

韩 伟、施光南词
施 光 南曲

沉吟地 $\text{♩} = 56-60$ *mp*

(屈原)美 好的 桔 树

Lento

У середньому розділі (*Andante*) розгортається справжній музичний діалог між Чан Цзюань та Сун Юй, побудований на імітаціях (в приму, квітну); при наявності трьох персонажів звучить дует. Ліричний модус підкреслено інтервалами сексти, вокалізацією.

思索般地 *mp*

啊!

啊!

啊!

啊!

mp

Перша половина дуету розділу терцету активно підкреслена чітким, ритмічним малюнком оркестрової партії. Друга половина (*Tempo di ad lib.*) – відрізняється прозорістю фактури, що проявляється у довгих протягнутих октавах (протягом 2-3 тактів) та співзвуччях оркестру – виразність і гнучкість вокальних партій виходить на перший план, що створює контраст з наступним розділом.

Інтонаційно будова терцету спирається на пентатонічні мелодичні звороти. Застосовано численні прийоми ансамблевої взаємодії: імітації, унісони, паралелізми терцового та секстового характеру, що символізують єдність думок, духовну спорідненість героїв.

У кульмінаційних епізодах з'являються характерні *bel canto*-розспіви з поступовим *crescendo* та агогікою *appassionato*, які підсилюють патетичну наснаженість музики.

В третьому розділі (репризі) повертається партія головного героя – вона контрастує з унісоном двох учасників дуету.

Терцет Цюй Юаня, Чань Цзюань та Сун Юй

The image shows a musical score for a Terceet. It consists of four staves. The top three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass), and the bottom staff is for piano accompaniment. The lyrics are in Chinese: "年轻的人儿 (啊) 你这样坚强,". The piano part features sustained octaves in the left hand and chords in the right hand. The vocal parts enter with a melody that is repeated across the three parts.

Гармонічна структура композиції зосереджується навколо тонального центру *C-dur*, із включенням модальних зворотів та паралельних ладів. Структурною основою гармонічного мислення є послідовності співзвучь з квінтовою опорою з додаванням секунд (як секундових, секстових тонів); також зустрічаються септакорди та акорди складної будови (клястери), що перегукуються з традицією гармонізації в китайській музиці XX століття.

Мелодико-інтонаційна стилістика номеру тісно пов'язана з пентатонічною основою. У русі вокальної лінії переважають квартові та квінтові стрибки, поступеневий рух, характерний для старовинного стилю куньцзюй. Орнаментика стримана, але дуже виразна: короткі затримання, витончене *gruppetto* підкреслюють образно-сміслову виразність.

Ритмічна структура ансамблю варіативна: від вільного речитативного вступу – до регулярної дводольної пульсації з синкопованим ритмом, що додає гостроти та динаміки. Завершення фраз позначене ферматами, ритмічним і динамічним згасанням, що підсилює ефект розчинення в тиші.

Інструментальна партія в цій сцені має самостійну драматургічну роль. Вона не лише супроводжує, а й активно коментує вокальний діалог. У її фактурі присутні арпеджіо, остинатні фігурації, акордові вертикалі (особливо у кульмінації), а завершення передає ефект «розчинення» завдяки довгим витриманим басам низьких інструментів і динамічному спаду.

Образно-сміслові наповнення дуету є втіленням духовного діалогу – не лише між героями, а й між особистим і державним, емоційним і філософським. Високий моральний пафос, внутрішній конфлікт, що несе в собі самопожертву заради Батьківщини, розкриваються не як зовнішнє протистояння, а як глибокий акт єдності вищих цінностей.

Останні фрази дуету набувають функції музичного епілогу – символу духовної цілісності попри зовнішній хаос.

Таким чином, терцет з опери «Цюй Юань» є яскравим прикладом національної вокальної сцени, стилістично витонченої та змістовно глибокої. Він поєднує белькантові елементи з китайською інтонаційною традицією,

утілює синтез музично-драматичних і філософських ідей і вимагає від виконавців не лише вокальної майстерності, а й високого ступеня художньо-емоційного проникнення.

Друга емоційно-кульмінаційна сцена прощання Цюй Юаня і Чань Цзюань у якій розкриваються глибокі почуття, етична відповідальність та екзистенційна трагедія, постає як кульмінаційний етап у розвитку драми, втілюючи глибокий емоційно-філософський зміст. Це сцена прощання, внутрішнього розламу і водночас духовного єднання героїв. У центрі музичної дії – діалог між персонажами, які, попри трагічні обставини, зберігають вірність своїм переконанням, любові й обов'язку перед Батьківщиною. Дует розкриває їхні глибинні переживання, закарбовуючи в музиці мотиви жертвності, моральної сили та високої патетики.

Дует Цюй Юаня і Чань Цзюань з опери «Цюй Юань»

离 别 的 歌

选自歌剧《屈原》 婵娟唱段(女高音)、婵娟与屈原(男中音)二重唱

韩 伟、施光南词
施 光 南曲

Adagio (♩ = 56—58)

(婵娟) 先生啊, 别 悲 伤, 别

难 过, 听 我 唱 支 离 别 的

Форма дуету побудована за принципом наскрізного розвитку з гнучкою темпово-структурною організацією. Перший розділ в темпі *Adagio* й

Larghetto вирізняються повільним, розтягнутим фразуванням, що передає атмосферу емоційної зосередженості.

Подальші розділи (*Andante*, *Lento*, *molto lento*) створюють динамічний контраст, завдяки якому композиція набуває хвильової драматургії з наростанням кульмінаційного напруження й поступовим його розв'язанням у фіналі. Розгортання відбувається на основі чергування сольних висловлювань, імітаційного діалогу та синхронного вокального звучання, що підкреслює внутрішню єдність персонажів.

Andante (♩ = 66-69)

我 幸 运 的 跟 随 你 受 你 教 诲, 常 想 用

魂。 婵 娟 啊, 我 的 女 儿 啊,

Вокальна фактура дуету побудована на рівноправній участі лірико-драматичного сопрано й тенора (або баритона). Обидві партії тісно переплетені: використовуються прийоми взаємного перехоплення тематичного матеріалу модального мислення.

Основні тональні центри : *g-moll* - *C-dur* – *G-dur* і бемольна сфера тональностей, що підкреслюють драматичні злами. Гармонічні структури будуються на квітовій опорі. У найбільш емоційно напружених епізодах з'являються, кульмінаційні зони звучать дисонуючі акорди домінантової групи, що перегукується з традицією китайської гармонізації XX століття.

Третій розділ дуету звучить на подвіному органному пункті тоніки *g-moll*, а потім – домінанти *G-dur*.

Мелодико-інтонаційна основа твору синтезує західноєвропейські та національні риси. Мелодія побудована на пентатонічних інтонаціях із типовими квартово-квінтовими стрибками та східчастим голосоведенням, що відсилає до традицій кунцюй. Водночас у вокальній лінії простежується спадкоємність *bel canto* — аркоподібні фрази, витончені орнаменти (групетто, апоїосі, затримки), динамічне нюансування.

Ритмічна організація надзвичайно варіативна. Вступна частина вирізняється вільним речитативним ритмом, згодом з'являється регулярна триольна пульсація, на яку накладаються синкопи, ритмічні затримки, ферматні зупинки. У фіналі — сповільнення темпу, розрідження ритму, паузи й затухаючі трелі, що створюють ефект часу, що завмирає.

Оркестрова партія функціонує як повноцінний драматургічний голос: вона включає арпеджіо, остинатні фігури, акордові нашарування, дзвінки вертикалі на *forte* під час кульмінацій, а також широке використання органних пунктів. У завершальних тактах — типова для китайської музичної драми «*dissolvenza*» — довгі педалі, арпеджіо та майже нечутні акорди, які ніби «розчиняються» в тиші.

The musical score is presented in three systems. The first system features a vocal line in G minor with the lyrics '真幸福多快乐!' (Zhenxingfu duo kuai le!) and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics '婵娟!' (Chanyuan!) and the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment with a final cadence. Dynamics include *pp*, *molto lento*, and *ppp*. The score is written for voice and piano.

Образно-смісловий рівень дуєту є глибоко символічним. Через синхронне звучання голосів і їхню тематичну спорідненість розкривається ідея духовної єдності героїв, які йдуть різними шляхами, але зберігають вірність ідеалам. Дуєт перетворюється на етичний та естетичний маніфест, в якому поєднуються особистісне й державне, трагічне й піднесене, прощання й внутрішній спокій. Останні акорди дуєту звучать як епілог — не стільки фінал сцени, скільки завершення духовного шляху.

Таким чином, дуєт з опери «Цюй Юань» є унікальним прикладом музичного синтезу: у ньому західноєвропейська техніка композиції, кантиленні фрази, філософська драматургія та інтонаційна основа китайської національної музики об'єднані в єдиний глибокий художній простір. Він вимагає від виконавців не лише технічної досконалості, а й надзвичайної емоційної чутливості, культурного розуміння і здатності передати сенс через вокально-психологічну напругу.

У фразуванні переважає легатна лінія з частими *portamento*, затримання, белькантовимим розспівами, *crescendo-decrescendo* на довгих звуках. У кульмінаційних моментах вокальні лінії наповнюються експресією (*appassionato, dolente*), досягаючи граничного емоційного вираження.

Оперні твори Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» та «Цюй Юань» є одними з найяскравіших зразків новітнього китайського музичного театру, репрезентуючи поєднання високої композиторської майстерності, глибокої драматургічної структури та національно-філософської рефлексії. Ці твори не лише втілюють в оперній формі визначні літературні джерела — соціально-психологічний роман Лу Сюня та історико-драматичну поему Го Мо-жо, — а й перетворюють їх на масштабні оперні вистави, що поєднують багатовимірність індивідуального досвіду з суспільно-історичними наративами.

У цьому синтезі особистісне переживання, політичний підтекст, морально-етичні колізії та естетична емоційність зливаються в єдину

художню концепцію, у якій опера постає не лише як мистецтво сценічного дійства, а як простір культурної ідентичності та духовного осмислення буття.

Центральним композиційним і смисловим елементом обох опер є анамблеві сцени, які втілюють в собі не лише вокальну взаємодію персонажів, а й глибинні концепції твору.

В опері *«Жаль за минулим»* дуети виступають ліричними ядрами, що формують цілісний емоційно-психологічний простір, у якому інтимне кохання, інтелігентська вразливість і філософський роздум розкриваються через метафоричну поетику та оркестрову прозорість. Мелодичне строювання тут відзначається кантиленною витонченістю, ритмічною гнучкістю й заглибленістю в суб'єктивну драму.

Натомість в опері *«Цюй Юань»* ансамблі виконують важливу функцію в кульмінаційних зонах драматургії в яких концентрується етичний пафос, історична відповідальність і героїчне служіння вищим ідеалам. Обидві ансамблеві сцени структурують музичну тканину твору, виконуючи водночас функцію символічних вузлів, що репрезентують трансформацію персонажів у межах духовної парадигми.

Художній синтез в операх досягається завдяки органічному поєднанню елементів китайської інтонаційної традиції (пентатоніка, специфічна мелодика, кунцюйна декламація) з технікою європейського вокального письма (кантиленного фразування, гармонічної функціональності, наскрізної драматургії, поліфонічної взаємодії).

Вокальна фактура в дуетах побудована на принципах рівноправного діалогу, з високим ступенем інтонаційної взаємодії, ансамблевого мислення та психологічної драматургії.

Особливої ваги набуває інструментальний супровід, який не обмежується суто акомпануванням, а є повноцінний учасник драматичної дії. Його рельєфна фактура (остинатні формули, рух по звуках акордів, гармонічні фігурації, синкопований ритм) підкреслює емоційні контрасти, кульмінаційні піки й моменти інтимного зосередження.

З огляду на жанрово-стильові характеристики, обидві опери репрезентують новий тип китайської лірико-філософської опери другої половини XX століття – з елементами романтичного *bel canto*, драматургією ідейного конфлікту, високою вокальною виразністю та глибокою національною ідентичністю.

Ансамблі в цих творах набувають функції концептуальних центрів, де зосереджуються головні етичні й емоційні сенси, що перетворюють музику на універсальну мову духовного діалогу.

Таким чином, вокальні ансамблі в операх «*Жаль за минулим*» і «*Цюй Юань*» набувають значення не лише композиційних вузлів чи ліричних епізодів, а постають як художні метафори часу, в яких закарбовано трагедії поколінь, внутрішні злами особистості та нестримне прагнення до свободи, гідності й істини.

Ансамблеві сцени в цих операх виконують функцію глибинного змістового осердя, у якому перехрещуються західноєвропейські драматургічні принципи, белькантова технічна вишуканість та китайська духовна поетика з її ритуальною зосередженістю, філософською проникливістю й тонкою емоційністю. Такі ансамблеві епізоди стають не лише кульмінаційними драматургічними моментами, а й вокально-сценічними формами духовного одкровення, які вимагають від виконавців не просто технічної досконалості, а глибокої внутрішньої участі, здатності до культурного співпереживання та емоційної автентичності.

2.2 Інтонаційно-драматургічний аналіз дуету «Сяйво зірки, яскраве сяйво» з однойменної опери композиторів Фу Генчена та Ху І

Оперний твір «*Сяйво зірки*» (1979 р.) написаний на лібретто драматургів Чжан Шикая, Шуо Мінсіня і Се Юляня композиторами Фу Генчена та Ху І, є визначним прикладом соціально орієнтованого музично-

сценічного мистецтва Китаю періоду після завершення Культурної революції. Твір здобув Першу премію у рамках святкування 30-річчя утворення Китайської Народної Республіки, що свідчить про його ідеологічну та художню значущість у культурному дискурсі того часу.

Основна драматургічна лінія опери вибудовується навколо трагічних подій, що розгортаються в період активної діяльності «Банди чотирьох» — радикального політичного угруповання, яке стало символом крайньої форми репресій у роки Культурної революції.

У центрі сюжету — долі революціонерів Чжу Гуанміна, Тянь Русін і батьків Мен Мен, які в минулому були активними учасниками визвольної боротьби, проте зазнали переслідувань з боку політичного режиму. Їхній син Мен Мен, дезорієнтований політичною пропагандою, розриває зв'язок із сім'єю, вступає на шлях зради, і внаслідок морального краху втрачає розум і гине. Головна героїня, Тянь Русін, гине від рук репресивної системи, тоді як її чоловік Чжу Гуанмін продовжує боротьбу, символізуючи незламність ідеалів.

У контексті створення опери важливо звернутися до творчих біографій митців, що працювали над його створенням. Чжан Шикай, провідний драматург і режисер, розпочав літературну діяльність у лавах Нової четвертої армії, де з ранніх років формував свій ідейно-естетичний світогляд. У його доробку — низка драматичних творів на соціально-політичну тематику, зокрема *«Сивоволоса дівчина»*, *«Орел Мао Цзедуна»*, *«Орли гніву»*, що стали знаковими для китайського театру середини ХХ століття.

Композитор Фу Генчен також мав тісний зв'язок із культурною політикою КНР. Свою кар'єру він розпочав у Північно-східній музично-літературній трупі, а згодом обіймав керівні посади в Пісенно-танцювальному ансамблі НВАК та Академії мистецтв Народно-визвольної армії. Його творчий доробок включає музику до понад тридцяти кінофільмів (зокрема *«Війна в тунелі»*, *«Лей Фен»*, *«Сяйво Червоної зірки»*), а також численні оперні, оркестрові й вокальні твори.

Отже, опера «Сяйво зірки» не лише репрезентує музичну драму як жанр, але й має важливе соціально-політичне значення: викриваючи злочини авторитарного режиму, вона водночас стверджує ідеї морального опору, духовної цілісності та непорушності революційних цінностей у післяреволюційній культурі Китаю.

Серед вокальних сцен китайської оперної традиції другої половини ХХ століття дует «Сяйво зірки, яскраве сяйво» з однойменної опери посідає особливе місце завдяки своїй ідеологічній насиченості та художній цілісності. У виконанні цього номеру беруть участь головні персонажі опери – Чжу Гуанмін та Тянь Русін, чиї образи уособлюють моральну силу, патріотизм і незламність перед лицем політичного терору.

Цей дует звучить у кульмінаційній опери, втілюючи ідею духовної єдності героїв у спільному спротиві режиму «Банди чотирьох». Чжу Гуанмін постає як вірний борець, а Тянь Русін – як уособлення жіночої стійкості, відданості ідеалам і готовності до самопожертви. Їхня ансамблева взаємодія стає не лише музичним діалогом, а й символом внутрішнього світла, віри в ідею справедливості та перемоги істини.

У цій сцені обидва персонажі виступають як рівноправні носії морального послання, їхні голоси зливаються у єдиному акті просвітлення, що метафорично уособлює надію на торжество гуманістичних цінностей та колективного визволення.

**Дует Чжу Гуанмін та Тянь Русін «Сяйво зірки, яскраве сяйво»
з опери «Сяйво зірки» композиторів Фу Генчена та Ху І**



Композиційна структура дуету - тричастинна з динамізованою репризою. Перший розділ має ліричний характер – розмір $\frac{3}{4}$ та фактура «бас-два акорда» є характерними жанровими ознаками вальсу. Тональний план традиційно європейський – з кадансовими акордами, альтерованими акордами, відхиленнями.



Середній розділ вирізняється більш кантиленною, м'якою інтонаційною лінією, з елементами діалогу між виконавцями. Динамізована реприза - урочисто-декларативний характер, у якому характерна форма ансамблевого співу – *унісонний дуєт*, в якому обидва голоси зливаються в урочистому унісоні, стверджуючи смисловий пафос фіналу.

Цей дуєт сприймається як стилізація, яка створена під впливом кіномузики (це не випадково, зважаючи на те, що Фу Генчен був автором музики до понад тридцяти кінофільмів).

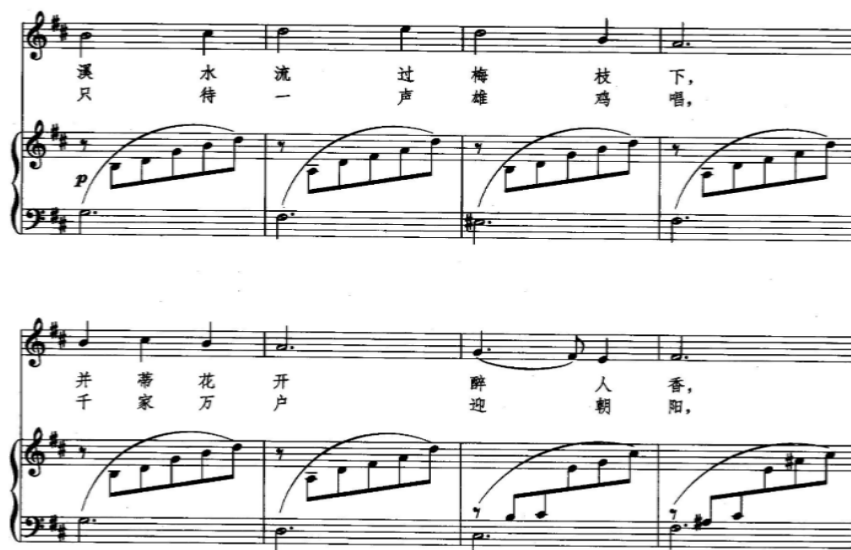
Партії вокалістів написані в діапазоні, зручному для виконавців середнього голосового регістру – тенора або баритона й сопрано, – що підкреслює масовість і доступність образів.

У вокально-інтонаційній мові домінує діатоніка, з висхідними інтонаціями, які символізують зростання, надію, духовне піднесення. Мелодичні фрази побудовані на пентатонічних мотивах з типовими гімнічними зворотами та інтонаційними повтореннями. Мелодія рухається по звукам акордів, що не типовим для мелодики китайської опери.

Основою гармонічної структура дуєту є тональність *D-dur*.

У середньому розділі основою фактурної організації оркестрової партії є гармонічна фігурація (розкладені акорди), що супроводжують вокальну кантилену, посилюючи ліричний зміст дуету.

Дует Чжу Гуанмін та Тянь Русін «Сяйво зірки, яскраве сяйво»



Оркестрова партія має подвійне значення: гармонічно-функціональне та зображальне. У першому та третьому розділах композиційної структури дуету – повнозвучна акордова фактура, що підкреслює піднесений настрій.

Смислове навантаження дуету ґрунтується на ідеї просвітлення, символізованого зоряним образом, що виводить людство до нового дня. У поєднанні музики та тексту ця символіка досягає універсального узагальнення: «зоря» – це метафора правди, моральної сили, національного єднання. Водночас дует не втрачає ліричної напруги: в інтонаціях чуються не тільки патетика, а й людяність, емоційна щирість, віра в добро.

Дует «Сяйво зірки, яскраве сяйво» з однойменної опери 1979 року репрезентує характерні риси китайського вокального мистецтва доби після Культурної революції, поєднуючи в собі ідеологічну настанову та глибоку символіку. Як ключова вокальна сцена опери, цей дует має виняткове драматургічне значення: він є не лише емоційним кульмінаційним центром, а й виконує функцію художнього та морального узагальнення опери.

У музичному плані дует демонструє структурну симетрію, яскраво виражену тричастинну форму з динамізованою репризою, гомофонну фактуру та чітку ритмічну організацію, що забезпечують цілісність і доступність сприйняття.

Застосування унісонів, паралелізмів, танцювальних (полонезних) формул, арпеджіо і тремоло створює багат шарову фактуру, в якій поєднуються риси патетики, ліризму й духовного піднесення. Композиційна логіка дуету, що переходить від урочистої декларативності до емоційної кульмінації, втілює модель поступового символічного просвітлення.

На семантичному рівні дует вибудовується навколо образу світла як метафори істини, внутрішньої сили та національного відродження. Музика стає засобом передачі універсальних цінностей – моральної стійкості, єдності, віри у справедливість. Втілення цих ідей у сценічному дуеті двох головних персонажів – Чжу Гуанміна і Тянь Русін – підсилює сенс духовної єдності та жертвовної боротьби за ідеал.

Таким чином, дует «Сяйво зірки, яскраве сяйво» виступає як взірць вокально-сценічного мистецтва з просвітницьким змістом, у якому синтезуються гімнічна риторика, камерна ліричність і національно забарвлена інтонаційна мова. Він уособлює не лише естетику доби, а й культурну пам'ять про перехідний історичний етап у свідомості китайського народу, закріплюючи ідеї духовного очищення, солідарності та непереможної віри в новий день.

2.3 Опері «Дика земля» та «Король Чу» Цзінь Сяна як синтез історичної драми, національної музичної традиції та сучасної композиторської мови

Китайський композитор і диригент Цзінь Сян (1935-2015 рр.) є одним із класиків академічної музики Китаю. У його творчому доробку десятки творів в оперному жанрі, камерно-інструментальній, оркестровій (симфонічній) музиці; він є автором кіномузики.

Творчість Цзінь Сяна склалась у процесі взаємодії традиційних китайських світоглядних концепцій і західноєвропейських мистецьких закономірностей, і постає як уособлення синтезу Сходу і Заходу. Отримавши музичну освіту в Китаї, Цзінь Сян у 1988 році потрапив до Сполучених Штатів, був запрошений до Джульєрдської школи, а пізніше до Вашингтонського університету. Результатом такої співпраці стала організація, створена композитором, спрямована на культурний обмін ідеями, досягненнями Китаю і США.

Особливо відчутна взаємодія китайських традицій із західноєвропейськими в жанрі опери. Як зауважує Хуан Шаобо: «Творчість Цзінь Сяна стала одним із яскравих прикладів трансформації китайської оперної традиції під впливом західного музичного мистецтва. Основою його підходу було включення китайських тем у європейську оперну стилістику, що дозволило сформувати новий жанр – китайську психологічну оперну драму» (Хуан Шаобо, 2025: 125).

До таких опер відносяться «Дика земля» (у деяких перекладах «Велике поле», «Степ»), «Схід сонця», «Король Чу» тощо. «Дика земля» вважається однією з перших національних опер китайської музики, а, досліджуючи оперу «Схід сонця», Дін Боюй проводить «паралелі з “Травіатою” Дж. Верді», що «яскраво простежуються не лише в споріднених сюжетах, а й у перенесенні Цзінь Сяном європейських традицій бельканто на китайський ґрунт» (Дін Боюй, 2023: 133).

Опера «Дика земля» Цзінь Сяна була створена у 1987 році за однойменною п'єсою Цао Юя, автор лібретто Ван Фан. Прем'єра оперної вистави відбулася 25 липня 1987 року в театрі Тяньцзяо в Пекіні у виконанні Китайського національного інституту опери та балету і викликала великий емоційний відгук в Китаї. В опері розповідається про історію кохання й помсти в житті молодого селянина Цю Х. На відміну від оригінальної п'єси Цао Юя, в якій акцентовано на темі жорстокості помсти й ненависті, в

лібретто оперної вистави увагу глядачів спрямовано на висвітлення внутрішнього стану і почуттях головних героїв.

Опера «Дика земля» - одна з перших китайських опер, яка була поставлена на міжнародній сцені і стала важливим етапом в історії китайської опери. Опера є зразком синтезу рис національної китайської музичної драми, народної китайської музики і моделі західноєвропейської опери.

Оперний твір «Дика земля» представляє цікавий приклад впливу європейських оперних традицій, що виявляється в посиленні драматизму завдяки психологізації ситуацій, характеру героїв, насиченні оркестрової фактури, ускладненні вокальних партій, уведенні ансамблевих сцен. Саме в них знаходяться смислові розв'язки, кульмінаційні підйоми, найважливіші драматургічні моменти опери.

Дослідники китайського оперного мистецтва сходяться на думці, що «Дика земля» була написана під впливом традицій італійської опери (Джоакомо Пуччіні). «Інтерес до його стилю в цьому випадку можна розглядати як своєрідний зворотний рух у процесі культурного обміну між Сходом і Заходом. На початку XX століття образи Сходу надихали західних композиторів, які створювали твори, насичені екзотичними елементами, як-от “Мадам Баттерфляй” (1904) та “Турандот” (1926) Дж. Пуччіні. Проте в другій половині XX століття культурний вектор змінився, і тепер уже китайські композитори активно звертались до західної музичної традиції, використовуючи її як засіб художньої інтерпретації національного матеріалу» (Хуан Шаобо, 2025: 125).

Музична стилістика вистави «Дика земля» пов'язана з використанням ладо-інтервальної складової китайської народної музики (пентатонічні звороти, квартові, квінтові інтонації, ритмічна специфіка). Національний колорит підкреслюється залученням цитування з китайських народних пісень. Традиції західноєвропейської музики – наскрізний драматичний розвиток.

Стилістика вокальних партій відображає емоційний і психологічний стан героїв, їх характеристику. Засоби музичної виразності спрямовані на розкриття драматичного конфлікту та характеристики оперних персонажів. Опера складається з 34 номерів, які об'єднані 4 діями. (насрізна драматургія). В ансамблевих номерах – поглиблюється конфлікт та сюжет, підвищується експресія. Логика ансамблів пов'язана з розвитком драматичного сюжету.

Дует «*Ти – це я, я – це ти*» 《你是我，我是你》 Цю Ху та Цзінь Цзи. Відкриває дует соло Цю Ху, яке складає перший розділ дуету. Тема вокальної партії починається з низхідної сексти (*h-d*) з подальшим поступеним висхідним рухом. Кантиленна мелодія вокальної партії утворює унісонний дует с оркестровими голосами (дерев'яні духові) і розгортається на фоні гармонічної фігурації, викладеною вісімками в нижньому регістрі оркестрової партії.

你是我，我是你

选自歌剧《原野》仇虎唱段（男中音）、仇虎与金子（女高音）二重唱

万 方词
金 湘曲

子，金子，你在我的心里，

Другий розділ – починається з включення вокальної партії Цзінь Цзи. Поліфонічне співвідношення (імітаційність) мелодій обох партій утворюють діалогічний дует. У побудові ритмо-мелодичної лінії характерну роль відіграє пунктирний ритм.



В крайніх розділах – тональність розширена за рахунок зміщення тонального центру G-dur. В середньому розділі – характерна гармонічна послідовність C-dur – D-dur – A-dur, що вказує на модальне співвідношення тризвуків.

В опері «Дика земля» композитор синтезує різностильові елементи, як традиційні китайські, так і риси пізнього романтизму, оперної стилістики Джакомо Пуччіні, реалізму та експресіонізму. Для втілення складного драматичного сюжету зі сценами вбивств, помсти Цзінь Сян застосовує сучасні техніки композиторського письма: додекафонії, політональності, сонорики. Національний китайський колорит створюється завдяки типовим мелодичним зворотам, побудованим на квартах, квінтах, пентатонічних мотивах, застосуванню ритмічних особливостей китайської опери, зокрема ритмізованої декламації у вокальних партіях.

Створюючи зразок національної китайської опери у західноєвропейському дусі, Цзінь Сян йшов шляхом оперного реформатора; його цікавила роль музики у втіленні драми. Він разом із лібретистом Вань Фаном досягає рівноваги між драматичними подіями і музичною площиною спектаклю.

Для китайського композитора було важливим співвідношення музики і драми у кожному епізоді, розвитку кожного сценічного образу.

Індивідуальність оперних партій розроблені ним з позицій органічного синтезу їхньої і музичної, і драматичної характеристики.

В історії європейської опери ця задача співвідношення музики і драми, першості чи другорядності музичного начала була вирішена ще у XVIII столітті, тоді як у китайській музиці лише з 20-х років XX ст. ці питання набувають актуальності. У традиційній китайській опері і тембри інструментів, і музичний супровід добирався до конкретних образів і характерів персонажів у відповідності до кожної конкретної сцени, словесного тексту, сюжетних моментів та їхнього емоціонального забарвлення.

Цзінь Сян трактує вокальну музику як провідний засіб розвитку драми. Значна роль відводиться оркестру, який не просто акомпанує, а виступає учасником драми, передає почуття героїв, створює певний колорит у конкретній ситуації.

Як у речитативах, аріях, так і в ансамблевих сценах опери оркестрова партія виразна і впливає на розвиток драматичного сюжету; в той же час, підпорядкована діалогам персонажів.

Серед визначних зразків сучасного китайського музично-сценічного мистецтва особливе місце посідає семиактна опера *«Король Чу»* (楚王), створена у співпраці композитора Цзінь Сяна з лібретистами Хуан Вейруо та Лі Даочуанем. Цей твір є глибоко філософським осмисленням історичної теми, в якому давньокитайський міф про героїчну загибель Сян Юя знаходить «нове життя» в художньо оновленій музичній формі.

Хуан Вейруо, відомий драматург і професор Центральної академії драми, провідного театрального вищого навчального закладу Китаю, поєднав у своєму тексті багатий історичний матеріал з психологічною глибиною та літературною витонченістю. Його сценарій, відзначений літературними преміями імені Веня Веня та імені Цао Юй, став основою драматургії опери.

Лі Даочуань, знаний оперний режисер і хореограф, доповнив лібрето візуальними й пластичними засобами сценічної виразності, посилюючи глибину драми й емоційну напругу.

Опера *«Король Чу»* є масштабним музично-сценічним полотном, яке поєднує елементи історичної епопеї та глибокої психологічної драми. Її сюжет заснований на подіях періоду занепаду династії Цінь (III століття до н.е.), а саме – на легендарному протистоянні між полководцем Сян Юєм та Лю Банем у боротьбі за владу в постціньському Китаї (他华玛诺你威尔杨, 2016: 88).

Сюжет опери розгортається на тлі історичного конфлікту між державами Чу і Хань, зосередженого на трагічній постаті полководця Сян Юя, який зазнає остаточної поразки у битві під Гайсяй. Представлений твір є не лише історичною реконструкцією, але й глибоким філософським роздумом про сутність влади, честі, кохання та самопожертви.

Кульмінаційним епізодом стає сцена прощання з наложницею Юй Цзі, після якої герой покінчує життя самогубством на березі річки Уцзян. У поетично-драматичному втіленні ця сцена втілює архетип трагедії, де особиста втрата накладається на катастрофу політичну, а смерть героя набуває символічного значення.

Центральним персонажем драматургії опери є трагічний герой Сян Юй – образ. Цей персонаж поєднує зовнішню монументальність полководця з тонкою душевною драмою, уособлюючи як героїчну велич, так і особисту вразливість людини, яка пізнала гіркоту втрат. Його внутрішній конфлікт розгортається не лише в межах політичного протистояння, а й у сфері глибоко інтимних переживань – як закоханого, мрійливого ідеаліста, символу зниклої епохи воїнської гідності.

Юй Цзі – вірна кохана Сян Юя, партія якої написана для драматичного сопрано, постає як втілення ідеалізованої жіночності постаті, сповненої ніжності, самопожертви й трагічної величі. Її сольні сцени, а передусім дует із Сян Юєм, побудований на мотивах класичної драми *«Прощай, моя*

наложнице!», становлять емоційну вершину опери. Музичний портрет героїні формується за допомогою пластичної, експресивної мелодики, прозорої оркестрової фактури та вокальних фраз, які розкривають глибину й щирість її внутрішнього світу.

Серед інших персонажів варто виокремити Лю Бана (тенор) – (історичний персонаж, державний і політичний діяч, засновник і перший імператор династії Хань), який є політичним суперником Сян Юя, образ якого контрастує з романтизованою постаттю головного героя. Партія Лю Бана уособлює холодну раціональність, стратегічну гнучкість і прихід нової політичної реальності. Фань Цзен (тенор), радник Сян Юя, уособлює мудрість і інтелектуальну силу, моральне сумління та політичну передбачливість. Хань Сін (тенор), полководець Лю Бана – є втіленням воєнної доблесті, відваги та нових політичних ідеалів. Персонаж Чжунлі Мо (баритон), вірний генерал Сян Юя – символізує вірність, відвагу й непохитну відданість перед усвідомленням невідворотності поразки.

Драматургічна структура опери вибудована в стилі класичної трагедії, у якій кожна сцена поглиблює моральний конфлікт. Музика виконує не лише ілюстративну, а й концептуальну функцію: вона розкриває характер персонажів, артикулює фатальні вибори, окреслює контрасти між минулим і майбутнім. Композитор моделює образ Сян Юя як трагедійного героя в європейській традиції, приреченого не лише зовнішніми обставинами, а й внутрішнім конфліктом, етичним максималізмом і невмінням діяти за новими законами часу.

Кожна з трьох дій опери поділяється на сцени в центрі уваги яких – розгортанням внутрішньої драми головних персонажів Сян Юя та Юй Цзі. Музично-драматичний розвиток опери охоплює кілька ключових етапів :

- занепад і оточення армії Чу, що зображено через масові епічно-драматичні сцени з хорами, насичену оркестрову фактуру;

- любовного прощання Сян Юя і Юй Цзі, як центр ліричної лінії драматургії, втілений через розгорнутий дует-елегію, в якому розкривається протиставлення почуття обов'язку і почуття закоханості;

- драматична кульмінація – самогубство Юй Цзі – драматична аріозна сцена з рисами монологу;

- фінал — самогубство Сян Юя біля річки Ву – трагічна кульмінація опери.

У масштабних хорових сценах музична тканина насичена ритмічними формулами з гострим, маршевим ритмом. Ліричні сцени вирізняються камерною оркестровкою, вокальною кантиленою та гнучкою динамікою. Остання сцена – монолог Сян Юя – завершує трагічну лінію, акумулюючи головні мотиви твору в героїчному, але приреченому фіналі.

Музична драматургія твору вирізняється структурною виваженістю та внутрішньою динамікою. Одним із ключових принципів є поєднання статичної краси архітекτονіки з виразністю музичного процесу. Ліричне й драматичне постають у постійній взаємодії: кожна сцена містить індивідуалізований інтонаційний профіль, а водночас вбудована в цілісну емоційну арку всієї опери.

Сценічний простір заповнюється як масовими сценами з хоровими епізодами, так і камерними монологами й дуетами, що створює контраст між колективним і особистісним, підкреслюючи психологічну багатовимірність образів.

Значну роль у побудові оперної драматургії відіграє різноманіття вокальних форм: речитативна декламація, аріозо, кантилена, дуетна полілогічність – усе це забезпечує багатство звукової картини та високу експресивність вокального викладу.

Серед композиційно-стилістичних складових опери особливе місце займають дуетні ансамблі, які стають основними компонентами драматургії і основою розвитку внутрішньої колізії твору .

Ансамблева взаємодія в дуетах опери «Король Чу» Цзінь Сяна

№ №	Дійові і особи дуету	Сюжетна колізія	Тип дуета	Жанрова модель	Інтонаційні особливості	Ансамблева взаємодія
1	Лю Бан – Хань Сінь	Побудова плану наступу	Дует-дія	Діалогічна сцена, сцена змови	Пунктирний ритм, імперативна інтонація, уривчасті мотиви	Почерговість реплік; кульмінація – унісонне звучання
2	Сян Юй – Лю Бан	Конфліктне протистояння	Драматичний	Сцена суперечки / риторичний діалог	Контраст регістрів, форсовані інтонації, гострота ритміка	Поліфонічне співвідношення вокальних партій.
3	Юй Цзі – Фань Цзен	Діалог про долю держави і кохання	Камерно-ліричний	Пісенна сцена	Ліричні інтонації, паралелізм фраз, інтонації колискової	Інверсія мелодичних ліній, паралельний рух голосів
4	Сян Юй – Чжунлі Мо	Спогади про минуле	Філософський-драматичний	Речитативна-аріозна сцена	Інтонації експресивної мови, елементи аріозної	Імітаційне наслідування з елементами переключу вокальних

					мелодії	партій дуету
5	Сян Юй – Юй Цзі	Прощання перед смертю	Ліричний	Романс / аріозо з елементами народної пісні та дует	Сумні, нисхідні інтонації, зітхальні мотиви	Почерговий вступ голосів з подальшим імітаційним розгортанням мелодій вокальних партій.

Жанровий діапазон дуетних сцен охоплює як ліричні діалоги (Сян Юй – Юй Цзі), так і драматичні конфронтації (Сян Юй – Лю Бан), що відрізняються типами ансамблевої взаємодії. У ліричних дуетах домінує гомофонна фактура, плавна динаміка та орнаментальна мелодика з рисами китайської традиції. Драматичні дуети тяжіють до поліфонічного протиставлення, контрастної інтонаційної мови та різкої ритмічної артикуляції.

Інтонаційна організація дуетів поєднує пентатонічну основу, орнаментальність, глісандо та прийоми європейської симфонічної драматургії: лейтмотиви, тональну напругу, симфонізацію сценічного розвитку. Повторювані інтонаційні формули функціонують як семантичні маркери, що структурують драматургію та підсилюють емоційний вектор кожної сцени.

Ансамблева взаємодія у дуетах виявляє гнучкість драматургічного мислення композитора. У сценах між Сян Юєм та Юй Цзі простежується підпорядкованість її партії, що передає емоційну залежність, тоді як у сценах конфлікту між Сян Юєм і Лю Баном зберігається паритетність ідей та музичного матеріалу. Поєднання синхронних і поліфонічних викладення вокальних партій створює багатовимірний простір інтерперсонажної взаємодії, поглиблюючи психологічну напругу та драматичну виразність.

Показовим у цьому контексті є дует **Фань Цзена та Юй Цзі «Важко йти»**, який відкриває четверту дію опери. Сцена відображає момент глибокого внутрішнього перелому: радник Фань Цзен, зневірившись у здатності Сян Юя дослухатися до його порад, вирішує залишити його.

Партія Фань Цзена – це монолог-розчарування, у якому рефлексія над зрадою, самодурством володаря та власним безсиллям трансформується у загальнолюдське філософське осмислення втоми від життя.

Дует діалогічної побудови складається з двох частин. Перша частина тричастинної побудови – соло Фан Цзена. Тональність h- moll з елементами сі дорійського ускладнена альтераціями. Мелодія інструментального типу – з різнонаправленими стрибками (на кварту, квінту) і складним ритмічним рисунком.

Дует «Важко йти» Фань Цзена та Юй Цзі з опери «Король Чу» Цзінь Сяна

行 路 难

选自歌剧《楚霸王》 范增 (男中音)、虞姬 (女高音) 二重唱

黄维若、李稻川词
金 湘曲

Друга частина ансамблю починається з хроматичного ходу в басу – з'являється другий персонаж дуету Юй Цзі - мелодія її партії викладена

рівними тривалостями, довгими ніж в партії Фан Цзена.

В заключному розділі партія баритону змінюється інструментальним голосом у нижньому регистрі - виникає «новий» дует вокального і інструментального голосів.

Наступний дует 《行梦难》 («*Сон подолати важко*») становить один із найбільш драматично насичених епізодів опери, в якому розкривається глибока емоційна взаємодія між головними персонажами – полководцем Сян Юєм (баритон) та його коханою Юй Цзі (сопрано). Побудований у формі наскрізного вокального діалогу з оркестровим вступом, цей дует репрезентує синтез європейських традицій *bel canto* та китайської ліричної інтонаційності, що втілюється як у вокальній, так і в гармонічній мові.

Музична драматургія дуету вирізняється поступовим наростанням емоційної напруги. Після ступ відкривається короткою інструментальною фразою, що створює атмосферу внутрішньої тривоги.

Баритонова партія Сян Юя розгортається у нижньому регистрі, насиченому низхідними інтонаціями, що символізують втому, розпач і втрату внутрішньої опори. Фразування має наспівно-декламаційний характер і відзначається інтонаційною ламкістю.

Сопранова партія Юй Цзі вступає пізніше, відтіняючи репліки Сян Юя легкими висхідними лініями.

У кульмінаційній зоні дуету відчутне драматичне загострення: темп прискорюється, ритм стає більш напруженим, оркестрова фактура ущільнюється, з'являються акордові послідовності, що передають емоційний злам. Вокальні соло ускладнюються як в технічному, так і в динамічному плані, посилюється динамічна гнучкість, яка увиразнює мелоіку вокальних партій.

У фіналі дуету знову запановує повільна, протяжна кантилена, в якій обидва голоси, поступово розчиняючись в тиші, створюють ефект відстороненості, завершеності та трагічного прийняття долі.

Гармонічна мова дуету поєднує елементи європейської тональної системи з ознаками китайської пентатоніки. Використання мінорних тональностей, паралелізмів та відкритих квінтових співзвуч збагачують звукову палітру партитури, підкреслюючи психологічну глибину. Іструментальний супровод функціонує як повноцінний драматургічний учасник, реагуючи на вокальні зміни, формуючи ритмічну напругу та колористичні контрасти.

Виконавський аналіз дуету свідчить про високі вимоги до вокалістів: відчуття ансамблевої взаємодії, контроль над інтонаційною точністю, динамічне нюансування, гнучке фразування.

Баритон має передати внутрішній психологічний злам і героїчне протиріччя, водночас зберігаючи благородну лінію *bel canto*, натомість виконавець партії сопрано втілює жіночу чуттєвість, вірність і трагічне співпереживання. Тісна інтонаційна й ритмічна взаємодія голосів створює ефект єдності долі, що зумовлює виняткову художню силу цього ансамблевого твору.

Отже, дует «Сон подолати важко» з опери «Король Чу» постає зразком глибоко психологічної та стилістично інтегрованої вокальної сцени, у якій поєднуються національні інтонаційні риси китайської музики та універсальні прийоми європейської оперної драматургії. Художня цінність дуету «Сон подолати важко» полягає в тонкому балансі між індивідуальними переживаннями героїв і філософською узагальненістю, що виводить цей дует за межі конкретної історичної ситуації в простір загальнолюдської трагедії.

Ще більш емоційно насиченим є **драматичний дует** 《归去吧—别疑》 («*Прощавай, моя наложнице*»), який являє собою глибоко ліричний, емоційно зворушливий епізод, у якому голоси Юй Цзі (сопрано) та Сян Юя (баритон) зливаються в прощальній інтонації на межі надії та приречення. Цей дует уособлює момент емоційної кульмінації опери – останню зустріч закоханих перед фінальною трагедією.

Сцена збудована на глибокому синтезі драматичного конфлікту й ліричного почуття, де герой, спустошений поразкою, втрачає не лише імперські амбіції, а й любов. Образ Юй Цзі, яка прибирається під місячним сяйвом перед самогубством, постає як втілення жіночої гідності, вірності та трагічної краси.

Композитор майстерно використовує дуетну форму для передачі психологічного діалогу – в музиці поєднуються риси героїзму, ніжності, болю та відданості. Образна напруга підтримується зміною тонального плану, регістру, динаміки та типу вокального викладу.

Музична тканина твору будується на плавному, майже аріозному русі, в якому інструментальний супровід, виконаний у дусі меланхолійної прелюдії, виступає як медитативне тло.

Партії обох виконавців розгортаються на основі постійного обміну інтонаціями: ніжні фрази сопрано чергуються із глибокими, стриманими репліками баритона, утворюючи ефект емоційного перекликання, що підсилює психологічну напругу.

Дует «Прощай, моя наложнице» Юй Цзі та Сян Юя

з опери «Король Чу» Цзінь Сяня

《归去吧—别疑》

(虞姬) 怎么月光下的我 是这样憔悴?

怎么镜中的我 是这样忧伤?!

На початку дуету домінує партія Юй Цзі – її вокальна лінія легка, витончена, з переважанням висхідних мелодичних інтонацій і тривалих фермат, які передають внутрішнє хвилювання та безмежну відданість.

Її голос немов огортає простір – він звучить то як спогад, то як молитва. Баритонова партія Сян Юя, навпаки, містить стриманіші, уривчасті фрази з помітною драматичною артикуляцією, що створює враження внутрішнього конфлікту між любов'ю й неминучістю розлуки.

Фактура супроводу вирізняється особливою плинністю: переривчасті арпеджіо злиті в безперервну хвилю, що символізує хід часу або плин життя.

Починається композиційна структура дуету в тональності g-moll, яка надалі чергується з укладноюється модуляційними переходами, що створює ефект розмитості тонального центру – цей прийом підсилює драматургічне відчуття непевності й відходу. Форма -наскрізна, динамізована.

У центральній частині дуету темп прискорюється, з'являються синкопи та ритмічні стиснення, голоси набувають більшої енергії. Психологічна кульмінація втілюється у вигляді щільного ансамблевого звучання, де обидва голоси звучать одночасно в контрапункті, проте емоційно єдино. Це — момент граничного злиття долі.

**Фрагмент дуету «Прощай, моя наложнице»
з опери «Король Чу» Цзінь Сяна**

The musical score is presented in three systems. The first two systems show the vocal parts with lyrics in Chinese. The third system shows the piano accompaniment. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. Dynamics like *pr* (piano) are indicated. The lyrics are: 归去吧, 让我对着你做最后的梳 (Yu Ji) and 归去吧, 让我用长剑做最后的厮 (Xiang Yu).

Фінал дуету знаменується поверненням до початкової ліричної атмосфери: музика сповільнюється, динаміка знижується до *pianissimo*, у вокальних лініях переважають довгі, протяжні ноти. Особливо вражає завершальна фраза, в якій обидва голоси зливаються в октавному русі на гармонії, що не розв'язується — ніби любов, яка не знайшла свого втілення, залишається вічним спогадом.

Фінал дуету «Прощай, моя наложнице»



Виконавські вимоги цього дуету надзвичайно високі: він вимагає від співаків точного інтонування, динамічної виразності, тонкого нюансування, здатності до драматичної стриманості й глибокої емоційної присутності. Особливо важливо досягти повного ансамблевого балансу, в якому жоден голос не домінує, а обидва разом формують цілісну художню тканину.

Представлений дует у своїй художній структурі й емоційному змісті втілює кульмінацію лірико-філософської лінії опери «Король Чу». У ньому поєднані трагічне передчуття розлуки, вірність і ніжність як універсальні цінності, передані засобами вокальної виразності та тонкої драматургії. Це є не лише завершенням особистої історії героїв, але й символом загальної драматичної концепції твору — трагедії душі, що не змогла протистояти ходу історії.

Отже, опера «*Король Чу*» Цзінь Сяна постає як масштабне й глибоко символічне явище сучасного китайського музично-сценічного мистецтва, у якому інтегруються епічна історичність, психологічна драма та філософсько-естетичний розмисел.

Побудована на основі легендарного протистояння Сян Юя і Лю Бана, драматургія опери трансформує національну історичну пам'ять у художньо переосмислену трагедію, що поєднує міфологічну архаїку з актуальністю гуманітарного мислення сучасності. Музичний матеріал твору втілює синтез традиційної китайської інтонаційності з сучасною композиторською технікою, створюючи глибоко стилізований і водночас новаторський звуковий простір.

Завдяки органічному поєднанню національної ідентичності, естетичних принципів нової драми та інтелектуального осмислення культурної спадщини, опера «*Король Чу*» посідає знакове місце в еволюції китайської опери. Це не просто сценічне втілення історії, а філософська модель зіткнення влади, честі, кохання й самопожертви, подана крізь призму сучасного музичного театру.

Опера відкриває нові горизонти для розвитку естетики китайської драми, засвідчуючи, як давня історія може звучати мовою сучасної музики — як інструмент культурної рефлексії, збереження традицій і актуалізації вічних людських цінностей.

Драматургічна структура опери наслідує канони класичної трагедії, де кожна сцена розвиває моральний, політичний і психологічний конфлікт. Постать Сян Юя, втілена тебральними засобами драматичного баритона, є центральною фігурою оперної дії — він постає як архетип героя, чия велич і поразка одночасно слугують символом зниклої епохи честі й воїнської гідності. Його образ глибоко психологізований: крізь музику розкриваються внутрішній драматизм, інтимні переживання, втрати та ідеалістичне неприйняття нової політичної реальності.

Високої художньої виразності набувають вокальні партії, зокрема образ Юй Цзі, створений для драматичного сопрано. Її сольні сцени й дуети з Сян Юєм розгортаються як емоційні вершини опери, передаючи тонкі грані жіночої самопожертви, вірності й внутрішньої сили.

Разом із тим, персонажі Лю Бана, Фань Цзена, Хань Сіня та Чжунлі Мо збагачують драматичну палітру твору, уособлюючи конфлікт між новим політичним порядком і моральними засадами минулого.

Музичний простір твору представлений складним синтезом китайської інтонаційної традиції з елементами європейської оперної драматургії. Композитор майстерно поєднує пентатоніку, глісандо, орнаментальність із західноєвропейськими прийомами симфонізації, тональної напруги та лейтмотивної техніки.

Значну роль відіграють ансамблеві сцени, зокрема дуети, що виступають як кульмінаційні емоційні вузли: від ліричних діалогів між закоханими до драматичних конфронтацій політичних опонентів.

Особливу увагу привертає дует *«Сон подолати важко»*, який синтезує інтонаційні риси *bel canto* та китайської ліричності, й дует *«Прощавай, моя наложнице»* – кульмінаційний момент прощання, сповнений глибокого психологізму й вокальної драматургії.

Музична драматургія вирізняється структурною виваженістю та внутрішньою динамікою. Кожна сцена має інтонаційний профіль, вбудований у цілісну емоційну арку твору. Співвідношення масових сцен і камерних епізодів, поєднання аріозо, речитативу, дуетної полілогічності, контрастів ритмічної фактури й тембрової палітри створює складну й гнучку архітектоніку опери.

У філософському вимірі ця опера розглядає фундаментальні теми влади, честі, любові та самопожертви. Композитор осмислює конфлікт між особистим і суспільним, інтимним і політичним, традиційним і новим. Через трагедію головного героя глядач переживає досвід моральної боротьби,

втрата й прийняття, що набуває значення універсального людського переживання.

Слід зазначити, що музична семантика опери «Король Чу» є логічним продовженням і розвитком композиторської концепції Цзінь Сяна, започаткованої в опері «Дика земля». Опери «Дика земля» та «Король Чу» є знаковими досягненнями у розвитку сучасної китайської музичної драми. Їх художня сила полягає у здатності інтегрувати традиції китайської театральності з елементами європейської опери, трансформуючи національний міф у форму універсального трагедійного висловлювання. Це опери, у якому музика стає не лише засобом вираження, а й інструментом глибокого культурного осмислення, збереження спадщини й переосмислення вічних цінностей в контексті сучасного світу.

Композитор вдається до глибокої стилізації народної музичної традиції, збагачуючи її елементами китайської оперної декламації, а також залучає сучасні західноєвропейські техніки, включно з політональністю, змішаними фактурами й розширеною гармонією. Його мета – створити модель сучасної китайської опери, в якій стародавній культурний код поєднується з актуальними художніми формами.

2.4 Філософія дуєтної сцени у творчості Лю Чженьцяо: між національною традицією та європейським *bel canto*

За даними (夏君香; 唐遠, 2020) Лю Чженьцяо – визнаний китайський композитор, чия творчість охоплює широкий спектр жанрів музичного театру. Серед його найбільш відомих робіт – мюзикли «Тепер молоді», «Бабка» та «Квартира 13», а також масштабні оперні твори: «Глибокий палац і море бажань», «Одного разу на горі» і «Ан Чонген». Його оперна мова вирізняється поєднанням традиційної китайської мелодики з елементами західної оперної драматургії, глибоким філософським змістом та емоційною експресією.

Як показують джерела (夏君香; 唐遠, 2020) опера *«Глибокий палац і море бажань»* (《幽宮与欲海》), завершена у червні 1986 року, є однією з найвизначніших постановок середини 1980-х років. Лібрето до опери написав Фен Баймін – провідний китайський драматург, лауреат Великої премії Веньхуа, Премії Веньхуа за найкращий сценарій та Національної премії «П'ять перших проектів». У його творчому доробку – такі знакові твори, як *«Цан Юань»*, *«Глибокий палац і море бажань»* та *«Цянь Сюесен»*.

Опера *«Глибокий палац і море бажань»* – це не лише політична драма чи історична реконструкція, а передусім глибоке філософське дослідження людської природи, яке вирізняється витонченою музичною мовою, новаторською структурою та психологічною глибиною, що утверджує її статус як одного з ключових творів китайської оперної сцени 1980-х років.

Сюжет опери ґрунтується на класичному китайському джерелі «Цзоу чжуань» і представляє історію, в центрі якої – політична інтрига та міжродинне протистояння.

Старий герцог Сюань з князівства Вей, фізично знесилений та вразливий, готується передати владу своєму старшому синові. Однак його другий син, підбурюваний придворним лікарем Бо Інєм, вдається до маніпуляцій і підступу, щоб захопити трон.

Таким чином, розгортається глибоко трагедійна історія, де сімейні узи знецінюються в боротьбі за владу, а моральні межі стираються під тиском жадоби і страху.

На думку китайського вченого (左传, 2002), композитор і лібретист пропонують нову інтерпретацію цього давнього сюжету, акцентуючи увагу на темі руйнівної сили влади і пристрастей, що нищать людську природу.

Драматургія опери побудована за триактною моделлю – *«Сутінки»*, *«Ніч»*, *«Світанок»*. Така структура символізує катарсис, що відбувається в психологічному та моральному просторі персонажів. Кожен акт виконує не

лише сюжетну, а й символічну функцію, окреслюючи поступове занурення у темряву людських пристрастей і трагічну неминучість розплати.

Одним із яскравих музичних номерів опери є дует *«Я не можу забути теплі дні»* (不忘那温馨的时光), який входить до першого акту «Сутінки». У цій сцені розгортається емоційно насичений діалог між героїнею, яка, пригнічена розчаруванням і болем, дорікає принцу за нерішучість і душевну закритість, та героєм, який попри внутрішні страждання зберігає стриманість і самовладання.

Драматургія дуету *«Я не можу забути теплі дні»* розгортається через прозору інтонаційну лінію з елементами мелодекламації, що надає можливість глибоко передати емоційний конфлікт між пристрастю, втратою, болем і безнадійним бажанням повернути минуле. У результаті виникає сцена емоційного зіткнення двох душ, що втрачають здатність до взаємного розуміння, але не втрачають здатності відчувати.

Один з найпоетичніших і найінтимніших зразків китайської камерно-вокальної лірики другої половини XX століття, дуетний ансамбль *«Я не можу забути теплі дні»* є втіленням особистої пам'яті, спогадів і глибинного емоційного переживання.

**Дует «Я не можу забути теплі дні» Сюань Цзянь та Гунци Цзі
з опери «Глибокий палац і море бажань» Лю Чженьцю**

The musical score is written for a duet. The vocal line is in G major, 4/4 time. It begins with a long rest, followed by a melodic phrase. The lyrics are: (宣姜) 你 忘了 那 青 嫩 的 竹 马, 你 忘了 那 秋 虫 的低。 The piano accompaniment features a prominent triplet pattern in the right hand and a more active bass line. Dynamics include Lento, ad lib., and a crescendo leading to a forte section.

Музичний матеріал дуету виявляє витончену драматургію, синтез західноєвропейської вокальної стилістики з національно-китайською інтонаційною основою, що робить його показовим прикладом естетики вокальної камерної сцени в контексті культурного діалогу.

Композиція має наскрізну форму з ознаками тричастинної структури: інструментальний вступ (*Allegro, 11 тактів*), центральний драматичний епізод (*Lento*) і репризне завершення (*Moderato*). Така побудова дозволила автору поступово розгорнути емоційну лінію твору – від світлого, м'якого спогаду до напруженого внутрішнього діалогу й, зрештою, до тихого прийняття. Тональність дуету *e-moll*. Схема композиційної структури дуету: Вступ - A-B-A₁.

Після оркестровою вступу розділ «А» відкриває соло Сюань Цзянь (сопрано), яке переходить у дуетне двоголосся. Середній розділ (В) у повільних темпах (*Lento, Moderato*) представляє почерговий музичний діалог між героями.

**Фрагмент середнього розділу дуету «Я не можу забути теплі дні»
з опери «Глибокий палац і море бажань» Лю Чженьцю**



Реприза дуету закінчується в одноіменному мажорі (*E-dur*).

Вокальна партія Сюань Цзянь (лірико-драматичного сопрано) та Гунци Цзі (тенор) вирізняються широкою кантиленною лінією, здебільшого побудованою на поступовому русі всередині кварто-квінтового простору з періодичним використанням пентатонічних оборотів, що наближає інтонаційний матеріал до китайської традиції.

У драматичному фрагменті з'являються елементи хроматики, синкоп, стрибків на інтервали септими й октав, які увиразнюють психологічне напруження. Заключні фрази повертають слухача до початкової м'якої інтонації, але вже з емоційним відтінком світлого суму.

Іструментальні партія відіграє самостійну роль і значно розширює художній простір твору. У вступі акомпанемент створюється за допомогою октавного тремоло, що починається з послідовності VI пон. -V у *D-dur*, VI пон. -V у *G-dur*, V-I у *e-moll*.

В першому і третьому розділах фактура акомпанементу нагадує партію фортепіано в творі Роберта Шумана «Я не сержусь».

Фрагмент першого розділа дуету «Я не можу забути теплі дні»

з опери «Глибокий палац і море бажань» Лю Чженьцю



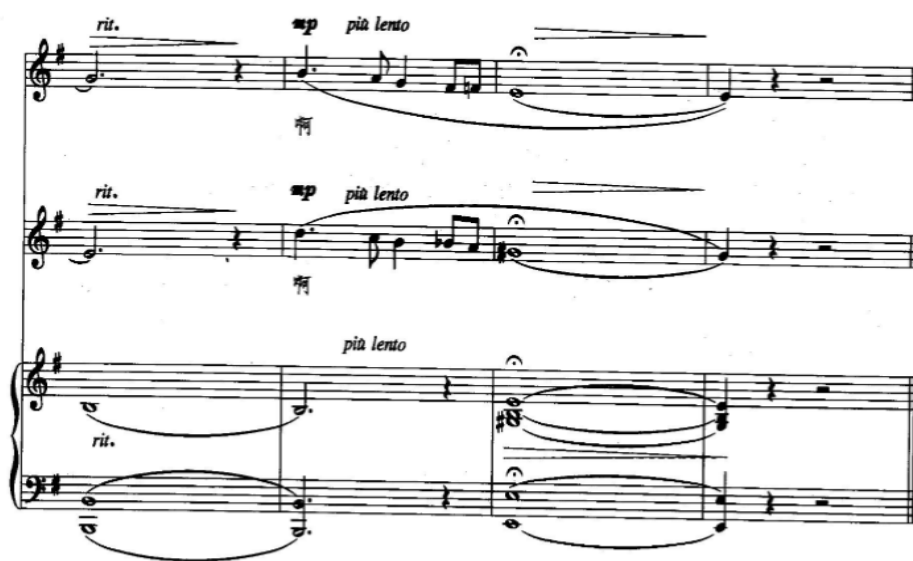
В серединьому розділі - замість ритмічної фігурації – мелодична. У кульмінаційних епізодах супровід переходить до драматичних насичених

акордових вертикалей, тремоло й руху в крайніх регістрах, створюючи виразне оркестрове звучання.

У завершенні акомпанемент знову повертається до прозорії, майже медитативної фактури з широкими педалізованими акордами, які звучать *fermata*, підкреслюючи стан емоційного спокою та розчинення у спогаді.

Фрагмент дуєт у «Я не можу забути теплі дні»

з опери «Глибокий палац і море бажань» Лю Чженьцю



Мелодико-гармонічна мова твору поєднує засоби функціональної тональності (із застосуванням тоніки, субдомінанти, домінанти) та характерні гармонічні зсуви через паралельні терції або модуляції. В епізодах кульмінаційного розвитку застосовуються хроматизовані гармонії, альтеровані домінанти – усе це сприяє створенню емоційного напруження.

Ритмічна організація вокального дуєту побудована на чергуванні метрично незмінних фраз, які увиразнені групами тривалостей із пунктирним й триольним ритмами, що створює ефект дихання, природного почуття руху.

Особливе значення має образно-смісловий рівень ансамблю. Назва дуєту «Не можу забути теплі дні» вказує на глибинну рефлексію, звернення до інтимного переживання, до втраченої, але значущої миті в особистій історії ліричного героя.

У тексті прочитується алюзія на теплу, довірливу атмосферу минулого, можливо, дитинства, юності або щасливого любовного досвіду. Ансамбль виконує функцію не лише сповіді, а й сприймається як символ спогаду – музика виконує роль емоційного мосту між минулим і теперішнім, між пережитим і ще живим у душі.

Таким чином, дуетна сцена «*Не можу забути теплі дні*» виявляє унікальний синтез вокальної техніки *bel canto*, інтонаційної мови китайської пісенної традиції та глибокого емоційного змісту. Це твір, у якому кожен елемент (від мелодичної лінії до інструментальної фактури) працює на розкриття єдиного художнього сенсу: зберегти пам'ять про минуле через музику, зробити її живою, звучущою, співпережитою.

У науковій розвідці (尹玮, 2020) йдеться про іншу оперу 《从前有座山》 («*Одного разу на горі*»), написана композитором Лю Чженцюєм (刘振球) у лютому 1989 року, демонструє сучасне осмислення національної китайської драматургії, в основі якої лежить поєднання східної естетики з елементами західної оперної традиції. У цьому творі органічно переплітаються ліричність, філософська насиченість і гуманістична концепція жертвовності. Водночас опера зберігає глибоку національну самобутність, відкриваючи нові перспективи для розвитку сучасного китайського музичного театру.

Її основою стали реальні події, що знайшли художнє втілення в оригінальному музично-драматичному полотні. В основі сюжету – два взаємопов'язані тематичні напрями. Перший розгортається навколо постатей учителів Хуа Хуа (жінка) та Сян Сіна (чоловік), які, попри суворі природні умови, ізолюваність гірського села та соціальні труднощі, самовіддано виховують дітей і виконують свій моральний обов'язок перед громадою. Через їхню історію в опері розкривається конфлікт між особистими прагненнями до щастя й почуттям відповідальності за інших. Любов у такому контексті постає не лише як емоція, а як форма духовного безсмертя.

Другий сюжетний рівень пов'язаний із трагічним коханням двох молодих людей, що зароджується в замкненому, архаїчному середовищі.

Героїня випадково захворює на еритему – недугу, яка викликає страх і відчуження в суспільстві. Заради надії на одужання та збереження почуттів вона проходить через фізичні та моральні випробування, жертвуючи гідністю, самоповагою, а зрештою й життям. Незважаючи на цю самопожертву, коханий зрікається її, залишаючи дівчину в самотності аж до смерті.

Композитор вибудовує оперу у трьох діях, кожна з яких позначена певним кольором як символом пори року: весна – багрянний, літо – зелений, осінь – жовтий. Ця колористична концепція набуває символічного значення, візуалізуючи зміну станів природи як паралель до внутрішньої трансформації персонажів. Візуальні метафори поєднуються з музичною драматургією, поглиблюючи емоційний простір опери.

У музичному плані твір вирізняється синтезом традиційного китайського мелодичного мислення – пентатоніки, орнаментованих інтонацій, елементів фольклору – з прийомами західної оперної традиції. До останніх належать наскрізна форма, симфонічна оркестровка, аріозо, вокальні ансамблі та дуети. Оркестрова фактура виконує роль активного емоційного коментатора, а партії головних героїв позначені лірико-драматичною глибиною, поєднанням речитативних діалогів із широкими кантиленами, гнучким динамічним розвитком та інтонаційною експресією.

Особливе значення має **ансамблевий номер** з другої дії, умовно озаглавлений *《生生死死不分开》* («*Життя і смерть не розлучать нас*»). У цьому дуєті втілено кульмінацію внутрішньої напруги: героїня, боячись заразити коханого, уникає з ним зустрічей, замкнувшись у власній скорботі. Одного разу герой, піднявшись у гори по дрова, несподівано зустрічає її, і між ними відбувається зворушлива розмова-спогад про минуле.

Музична структура побудована як строфічна пісня: перший куплет виконує чоловічий голос із супроводом жіночого, в другому – навпаки. Завершення кожної строфи позначене октавним унісоном, що символізує нерозривність духовного зв'язку, ідею спільного буття – «жити й померти разом».

У цьому дуеті ліричний діалог героїв, наповнений ніжністю та глибоким драматизмом, переростає у спільне символічне злиття голосів, що втілює ідею духовної єдності, яка не підвладна часу й тілесній загибелі. Темброва палітра, стримане ритмічне дихання, поступове наростання емоційної напруги формують особливу атмосферу трагізму й просвітленої віри.

Дуетний ансамбль «*Життя і смерть не розлучать нас*» є яскравим прикладом інтеграції китайської національної вокальної традиції з класичною європейською формою камерної сцени. Створений у лірико-драматичній ключі, він має глибоке філософське підґрунтя, звернене до одвічних тем кохання, втрати, вірності й метафізичного подолання смерті.

Дует «*Життя і смерть не розлучать нас*»

з опери «*Одного разу на горі*» Лю Чженцюя

生生死死不分

选自歌剧《从前有座山》 栋花(女高音)、祥生(男高音) 对唱与二重唱

Andante moderato 倾诉地

(祥生)夜夜梦 醒

望窗外，似闻斑鸠唤我来。 砍柴一见

Його музичний матеріал викладений у двочастинній формі з оркестровим вступом і кодою: А - А₁. Виразна кульмінація припадає на завершення дуету. При подібності двох частин зберігається насиченість

розвитку і його наскрізний характер до кульмінаційного, майже екстатичного підйому.

Обидві частини побудовані спочатку як поперемінний діалог, а потім як справжній дует двох голосів — тенора й сопрано, який поступово набирає емоційного забарвлення, розширюючи тесситуру та гармонічне поле. Основна тональність *B-dur* надає твору світлого, але напруженого колориту, який підтримується завдяки ритмізації класичних співзвуч, відхиленням у споріднені тональності (*g-moll*, *c-moll*) та насиченій гармонічній мові з активним використанням зворотів із домінантовими, акордами та їхнім фактурним нашаруванням. При перевазі функціональності у програшах дуету звучить гармонічний зворот із зіставленням *c-moll* – *Des-dur* – *F-dur*. Як і у коді, де сполучається після домінанти III-й понижений ступінь *Des-dur* і тоніка *B-dur*.

Мелодика дуету базується на виразних інтонаціях, у яких простежуються як пентатонічні обороти, характерні для китайської традиції, так і елементи європейської романтичної кантилени – широкі інтервали, октавні стрибки, хроматичні проходження.

На початку кожного з двох розділів вступає один з героїв, надалі приєднується другий голос, за принципом простого контрапункту; драматичне напруження зростає: партії обох голосів розгортаються в паралельних терціях і секстах, або незалежно один від одного. У другому розділі відбувається перестановка голосів, подібно до вертикально-рухомого контрапункту в інструментальній музиці.

Ритмічна організація мелодики дуету складна: виникають пунктирні ритми, синкопи, тріолі, паузування, що надають музиці «нерівного дихання», емоційної нестабільності.

Інструментальний супровід відіграє особливо важливу роль: його партія стає не просто акомпанементом, а активним драматичним учасником. Арпеджовані фігурації, густі акордові нашарування в середньому та нижньому регістрах, контрапунктичне дублювання вокальних ліній – усе це

формує багат шарову звукову текстуру, в якій емоційна щільність досягає апогею. Оркестрова фактура у суто дуетних розділах заставляє пригадати акомпанемент з пісні Роберта Шумана «Я не серджусь» (з вокального циклу «Любов поета»). Це свідчить про засвоєння Лю Чженцюєм європейської класико-романтичної традиції.

Фінальна частина дуету (*più lento*), наближаючись до коди, відзначається внутрішньою трансформацією: емоційне напруження поступається місцем прозорій, майже медитативній мелодекламації. Обидва голоси, ведучи незалежні, але пов'язані інтонаційно фрази, утворюють багатоголосий простір, у якому звучить відлуння теми незнищенності кохання та його «життя після смерті».

Фінал дуету «Життя і смерть не розлучать нас»

з опери «Одного разу на горі» Лю Чженцюя

Дует завершується не трагічно, а просвітлено: музика повільно згасає у високому регістрі інструментального супроводу, підкреслюючи символіку вічного духовного єднання. Кадансове завершення ґрунтується на домінантовому акорді, який плавно переходить у тонічну гармонію через акорд III низького ступеня і затриманні на *fermata* разом із сповільненням темпу.

Кода дуету «Життя і смерть не розлучать нас»



Отже, семантичний рівень твору розкриває метафізичну глибину: «життя і смерть» постають не як протилежності, а як два виміри буття, між якими кохання утворює міст. Поетичний текст дуету, збудований на риторичних фігурах, вигуках, паузах та повторах, втілює ідею незламної внутрішньої присутності – навіть за умов тілесної розлуки.

У музичному вимірі це проявляється у щільному переплетенні вокальних партій, циклічному повторенні інтонаційних формул та стиранні грані між монологічною та діалогічною формами висловлення.

В дуеті привалює надзвичайна музично-драматургічна рівновага між формальною логікою класичного дуету й емоційно-символічним змістом, характерним для східної художньої традиції. Це вимагає від виконавців високого рівня інтонаційної точності, динамічної гнучкості, сценічної взаємодії та здатності до глибокої інтерпретації – не лише вокальної, а й екзистенційної.

Таким чином, в опері, що постає як філософсько-поетичне осмислення вічних тем кохання, самопожертви, вірності та метафізичного подолання смерті в контексті сучасного китайського музичного театру, ансамблевий епізод «Життя і смерть не розлучать нас» постає як камерна сцена виняткового художнього рівня, де органічно поєднуються виразові засоби європейського *bel canto*, китайської модальної системи та філософської лірики, чия естетична суть розкривається у гармонійному злитті

індивідуальних голосів у єдину мелодійну тканину, що прориває межі часу, фізичності й матеріального буття.

Як засвідчує наукова розвідка (尹玮, 2020) ще одна опера «*Ан Чонген*» (кит. 《安重根》), створена Лю Чженьцюєм у 1993 році, належить до масштабних патріотичних музично-драматичних полотен, що синтезують естетику китайської великої опери з історико-біографічним змістом. Вона присвячена видатному корейському борцеві за незалежність – Ан Чонгену, чий подвиг вбивства японського колонізатора Іто Хіробумі в Харбіні 1909 року став символом національного опору.

Постановки цієї опери відбулися як у Китаї (Харбін), так і в Кореї (Сеул), що підкреслює значення твору як прикладу мистецько-культурного діалогу та вшанування героя, важливого для історичної пам'яті обох народів.

Сюжет опери відображає ключові етапи життя Ан Чонгена – від рішучості боротися за свободу свого народу до самопожертви й страти. Особливе місце займає його внутрішня моральна еволюція, конфлікт між обов'язком і стражданням, а також тема родинного єднання.

Одним із найемоційніших моментів оперної вистави є дует «*Разом у трудні часи*» (кит. 《患难与共》), що звучить у другій дії. У цьому епізоді Ан Чонген і його дружина, яких розлучила війна, нарешті зустрічаються. Їхня розмова-прощення перетворюється на молитву за спільне майбутнє, в якій вони обіцяють бути разом у біді й смерті.

Оркестровий вступ, побудований на мотиві з трьох висхідних поступенево звуків із заповненням пасажами у насиченій акордово-фігураційній фактурі, задає всій сцені піднесений тон.

Дует починається з соло дружини героя Ани, надалі її тему в інверсії підхоплює Ан Чонген. Дует «*Разом у трудні часи*» - діалогчний, побудований за принципом контрастного двоголосся. У подальшому голос зливаються в октавний унісон, символізуючи нерозривну єдність душ.

Мелодика дуету витримана в лірично-драматичному ключі, спирається на пентатонічну основу з елементами декламації, що надає музиці природності й емоційної глибини. Тембровий контраст між партіями героїв підкреслює емоційну полярність: жіночий голос наповнений тугою, м'якістю, тоді як чоловічий передає стриману рішучість. Поступове наростання динаміки до кульмінації завершується згасаючим кадансом, що асоціюється з внутрішнім очищенням, катарсисом.

У кульмінаційній камерній сцені «Разом у трудні часи» поєднуються інтимна ліричність, глибокий драматизм і символічне звучання теми духовної єдності. Вона побудована у формі розширеного двочастинного дуету, що вирізняється виваженою архітектонікою: вступна частина (*Largo, D-dur*) у оркестру має характер драматичний і напружений за рахунок непарного розподілу долей (секстолі, тріолі); з арпеджованою інструментальною фактурою; перший розділ (*Andante moderato, D-dur*) вирізняється ліризмом. наспівністю – плавним ритмічним малюнком на фоні романтизованого прозорого акомпанементу.

Дует «Разом у трудні часи» з опери «Ан Чонген» Лю Чженьцзя

Antante moderato 深情地诉说

(安妻) 1. 故 园 穿 分手各西东, 长夜 秋水向北空, 总把

2. (望) 穿

Гармонічна основа – класична, функціональна. Наприкінці розділу відбувається енгармонічна модуляція через зменшений септакорд до домінанти *B-dur*.

Другий розділ вносить контраст. Фактура змінюється на фігураційну (після акордової) на фоні функціонального басу. Вокальні партії звучать в унісон. Підхід до кульмінації створений за допомогою чергування акцентованих акордів на кожну долю, що розширює діапазон оркестрового звучання. Гармонічно це підкреслено зіставленням акордів III-го пониженого ступеня і тоніки: *Des-dur* і *B-dur* (аналогічно попередньому аналізованому дуету).

Мелодико-інтонаційна організація вокальних партій обох персонажів (Ан Чонгена і його дружини) поєднує виразну кантилену з елементами декламаційності, характерної для китайської традиції.

Простежуються поступові кварто-квінтові рухи, орнаментальні фрази, іноді – стрибки на широкі інтервали, хроматичні прохідні звуки та терцієві паралелізми. Вокальні репліки у першому та другому розділах оформлені як молитовне звернення з риторичними паузами, що поглиблює семантичну насиченість сцени.

Фрагмент із другого розділу дуету «Разом у трудні часи»

The image shows a musical score for a duet. It consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood '活跃地' (Allegretto). The lyrics are in Chinese: '平! 喜得今日又重逢,'. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

У драматургічному плані дует втілює ключову ідею: попри всі життєві випробування, герої складають обітницю залишатися разом у біді, стражданні та навіть перед лицем смерті. Їхні голоси, що спочатку чергуються в діалозі, поступово зливаються в унісон на словах «жити й померти разом», символізуючи нерозривність духовного зв'язку.

Інструментальна партія формує «емоційний ландшафт» сцени: вступ ознаменований широкими арпеджіо та спокійними акордовими послідовностями, що навіюють відчуття зосередженого очікування. У центральному розділі фактура загострюється завдяки тремолованим пасажам, щільним акордовим структурам, синкопованому ритму та розширенню регістрів, які втілюють кульмінаційну напругу. Заклучна частина повертає слухача до прозорості, розрідженої текстури з опорою на тривалі педалізовані акорди, які створюють ефект внутрішнього умиротворення, очищення й примирення.

Таким чином, дует «*Разом у трудні часи*» є високохудожнім прикладом інтеграції естетики *bel canto* з китайською вокальною традицією. Він поєднує класичну логіку камерної сцени з глибоким філософським змістом, де поняття кохання, вірності і самопожертви набувають універсального звучання. На рівні музичної драматургії це є сцена максимального екстатичного піднесення, де підкреслюється смислова ідея беззавітної вірності навіть перед обличчям смерті.

Цей приклад репрезентує здатність китайської національної опери до глибокого емоційного й етичного узагальнення.

У контексті загальної музично-драматичної структури опери дует «*Разом у трудні часи*» відіграє роль емоційного центру, що не лише закріплює ідею жертвовності, але й репрезентує універсальні цінності любові, духовної єдності, вірності перед обличчям історичних катаклізмів. Така камерна сцена демонструє здатність великої опери зосереджувати увагу не лише на масових батальних образах, а й на глибоко інтимних психологічних моментах.

Отже, опери «*Глибокий палац і море бажань*», «*Одного разу на горі*» та «*Ан Чонген*» у творчості Лю Чженьцюя постають як віхові явища в історії сучасного китайського музичного театру, що демонструють унікальний синтез традиційної національної культури з західною оперною стилістикою. Композитор не лише трансформує драматургічні моделі, адаптуючи їх до

глибоко національного змісту, а й створює індивідуальну музичну мову, що відзначається ліризмом, емоційною насиченістю, символізмом і гармонійною витонченістю.

Особливе значення у драматургічному розвитку кожного з трьох творів мають вокальні дуети як вершини інтимного висловлення й кульмінаційні точки емоційного напруження. Зокрема, «Я не можу забути теплі дні», «Життя і смерть не розлучать нас» та «Разом у трудні часи» вирізняються надзвичайною глибиною художнього змісту, у яких пам'ять, любов, жертва, втрата, вірність і духовна єдність інтерпретуються як універсальні філософські категорії.

В усіх трьох дуетах реалізується гнучке балансування між поетичною ліричністю й драматичною експресією, що досягається завдяки витонченій вокальній лінії, поліфонічному мисленню, тонкій тембровій контрастності та розвинутій інструментальній фактурі.

Композиція дуетів збудована на основі класичних європейських принципів музичної структури – три- і двочастинна форма, кадансові завершення, функціональні гармонічні звороти. Від *bel canto* в дуетах – розспівність, аріозність, технічні вокальні складнощі, фрази широкого дихання та емоційно збагачений спів.

Однак інтонаційна мова насичена елементами китайської музичної традиції: пентатоніка, характерна орнаментика, гнучка динаміка, риторичні паузи, терцієві паралелізми, унісони. Подібне поєднання різнокультурних елементів підкреслює глибинний міжкультурний діалог.

Такий синтез забезпечує не лише вражаючу виразність музичного тексту, а й надає йому універсального значення, перетворюючи камерну вокальну сцену на філософський роздум про людське буття, пам'ять, страждання й любов.

Інструментальна партія в кожному з трьох дуетів виконує не просто акомпануючу роль, а постає як самостійний драматургічний чинник, який одночасно створює виразний музичний фон задля розкриття складної палітри

емоцій, своєрідний «ландшафт» вокальної сцени, активізує розвиток психологічної напруги, підтримує або контрастує з вокальним матеріалом, поглиблюючи семантику образів. В арпеджіо, кластерах, тремоло, акцентованих кадансах та контрапунктичних зворотах проявляється оркестрове мислення композитора, його увага до деталізації внутрішнього світу персонажів.

Таким чином, вокальні дуети Лю Чженьцюя (від ліричного спогаду в «Глибокому палаці...» до екзистенційного єднання в «Разом у трудні часи») репрезентують високий рівень композиторської майстерності й глибоку філософську наснагу. Вони є втіленням синтетичної природи сучасної китайської опери, відкриваючи нові горизонти для її розвитку у глобалізованому мистецькому просторі.

2.5 Європейські паралелі: дуетна форма в італійській романтичній опері як типологічний аналог

У світовій оперній традиції дуетна форма вокального ансамблю виконує надзвичайно вагомую роль – вона не лише реалізує ідею музичного діалогу між персонажами, а й підкреслює кульмінаційні зони драматургії, в яких відбувається розв'язка сюжетної колізії.

У романтичній опері, зокрема в італійській школі *bel canto*, дует перетворюється на діалог, а частіше єдність почуттів (традиційний «дует згоди»), або може представляти психологічне зіткнення чи драматичне протиріччя («дует незгоди»). У найменшому з камерних ансамблів акумулюються стилістичні риси епохи: кантилена, темброва експресія, театральний контраст і вокальна віртуозність.

Такий багатофункціональний тип оперної форми стає основною формою вокального ансамблю у китайських операх XX–XXI століття, які, хоч

і побудовані на відмінних інтонаційних системах, але тяжіють до драматургічної та семантичної глибини західноєвропейського вокального ансамблю в опері.

У європейській романтичній опері дуетна сцена зазвичай часто відіграє роль емоційної кульмінації, слугуючи осердям драматургічного розвитку та епіцентром психологічної напруги. Одним з таких прикладів є дует «*Ah, crudel*» Ромео і Джульєтти з опері «Капулетті та Монтеккі» Вінченцо Белліні - сцена максимальної напруги морального та емоційного конфлікту.

В основі його побудови — контрастне зіставлення інтонаційних ліній: гнучка фраза Ромео у нижньому регістрі (мецо-сопрано) протиставляється висхідному, експресивному мелосу Джульєтти (сопрано), створюючи динамічну сцену емоційного зіткнення.

Подібна модель інтонаційно-драматургічної побудови простежується у дуеті «*Разом у тяжкі часи*» з опери «*Жаль за минулим*» Ши Гуаннаня. Персонажі оперної вистави – Юнь Ге і Ван Цзі – проходять крізь внутрішнє потрясіння, викликане історичною катастрофою, що стає поштовхом до переосмислення цінності кохання, вірності та моральних чеснот. Інтонаційна організація сцени поєднує декламаційні елементи з розгорнутою кантиленою, яка, подібно до європейського *bel canto*, розвивається за принципом поступового наростання емоційної енергії.

В обох прикладах дует виступає не лише як форма вокального діалогу, а як драматургічне ядро, що формує подальшу долю персонажів. В опері «Лючія ді Ламермур» Гаетано Доніцетті дует Лючії та Едгардо «*Verranno a te*» є останнім проявом надії перед фатальною розв'язкою, натомість в опері «Король Чу» Цзінь Сяна вокальна сцена між головним героєм і Юнь Ган передуює політичній та особистісній катастрофі, набуваючи значення символічної формули неминучого вибору.

Тембровий аспект дуетної взаємодії в європейській опері відіграє важливу роль у формуванні гендерної, емоційної та етичної семантики. У партії Ромео з опери «Капулетті та Монтеккі» Вінченцо Белліні використання

мецо-сопрано для втілення чоловічого персонажа має не лише травестійне значення, а й слугує засобом створення особливої акустичної аури образу – стриманого, благородного, втіленням романтичного типу героя-поета на оперній сцені (Чжан Хао, 2024:129).

Контрастуючи з тембром Джульетти-сопрано, м'яким і відкритим у своєму емоційному забарвленні, цей голосовий дует вибудовує складну систему взаємодії, що набуває філософської глибини: зіставлення нижнього й вищого регістрів утворює символічну опозицію, подібну до інь–ян, де співіснують протилежності – активне й пасивне, рішуче й вразливе, земне й ідеальне.

У китайській оперній традиції темброве протиставлення має ще більш глибоке семіотичне наповнення, закорінене у філософських концепціях гармонії Всесвіту. У дуетах з опер «Сяйво зірки, яскраве сяйво» (Фу Генчен, Ху І) та «Жаль за минулим» Ши Гуаннаня взаємодія голосів баритона і сопрано не зводиться до вокального контрасту, а реалізує концепт світобудови: чоловічий голос персоніфікує силу, моральну твердість, соціальну відповідальність, а жіночий – інтуїцію, ніжність, духовну чистоту. Такий тембровий дуалізм формує не лише емоційний ландшафт сцени, а й уособлює естетично-метафізичний принцип цілісності, де поєднання протилежних начал сприймається як акт космічного й етичного узгодження.

Для опери *bel canto* характерна усталена тричастинна структура дуету, що включає *scena*, *tempo di mezzo* та *cabaletta*. Така архітектоніка виразно виявляється, зокрема, в опері «Дон Паскуале» Гаетано Доніцетті, де спершу розгортається експозиційна сцена змови між Норіною та Малатестою, далі слідує розгортання дії, що вносить драматичне напруження, а кульмінацією стає яскрава *cabaletta*, наповнена технічно блискучими вокальними фігураціями.

У межах жанру трагічного опері, наприклад, в «Люція ді Ламмермур» («*Lucia di Lammermoor*») Г. Доніцетті, ця структурна модель забезпечує поступове наростання емоційної напруги та призводить до «музичного

зламу» – точки естетичного і психологічного перевороту у внутрішньому світі героїв.

Натомість у китайській оперній традиції дуети рідко будуються на контрасті драматичних розділів. Значно частіше застосовується арочна або варіантно-строфічна форма, що базується на шен-модуляційній логіці та риториці східного типу.

У дуєті з опери «Жаль за минулим» тематичний матеріал розгортається з простого інтонаційного мотиву, який поступово ускладнюється, зазнає трансформацій і заглиблюється, створюючи поступове емоційне розгортання. Кульмінація тут не вибухає, як у європейській традиції, а формується внутрішньо – виникає ефект емоційного резонансу, в якому напруга не спрямована назовні, а акумулюється всередині музичної тканини, набуваючи контемплативного (споглядального) характеру.

Показово, що в обох оперних традиціях дуетна форма виходить за межі суто драматургічної функції, набуваючи світоглядного, філософського значення. Наприклад, в опері «Кармен» Жоржа Бізе заключна сцена з Хозе є прикладом поступової деконструкції еротичного міфу: протистояння свободи Кармен та одержимої пристрасті Хозе втілюється у музичному конфлікті, який трансформується з чуттєвого тяжіння у відчуження.

В опері «Отелло» Дж. Верді фінальний дует Дездемони й Отелло репрезентує трагедію любові, що зливається з мотивами смерті та прощення – вокальна кантилена поступово переростає у молитовний напівшепіт, який огортає сцену атмосферою спокути й трансцендентного болю.

Типова структура дуєту італійської романтичної опери (за традицією <i>scena – duetto – stretta</i>)		
Етап	Функція	Внутрішні елементи
Scena	Експозиція	Речитатив або аріозо; виявлення ситуації, вступ героїв

Tempo d'attacco	Конфлікт або зустріч	Обмін репліками, контрапунктна взаємодія голосів
Cantabile	Емоційне зізнання або розмірковування	Ліричні арії обох героїв або гармонійне злиття
Tempo di mezzo	Поворотна подія, зовнішній вплив	Втручання третього персонажа, новина, заклик
Cabaletta (Stretta)	Кульмінація, рішення або афект	Ритмічно насичена частина, енергетичне завершення сцени

Приклад: дует Ромео і Джульєтти «*Ah, crudel*» (В. Белліні) – повністю відповідає цій моделі: від загрозливого конфлікту до емоційного злиття.

Типова структура дуету сучасної китайської опери
(*гнучкіша, поєднання музичних і театральних компонентів*):

Етап	Функція	Внутрішні елементи
Вступний речитатив/монолог	Введення в ситуацію	Мовна або вокальна декламація (з елементами китайської оперної риторики)
Мелодійна партія героїв	Вираження емоцій	Соло з риторичними жестами
Вокальний діалог / антиномія	Контраст або гармонія	Імітація/перекличка, паралельне проведення мелодій
Об'єднана кульмінація	Символічне	Спільне завершення: унісон,

	злиття або конфлікт	октава, або «розходження у мовчанні»
Епілог / відлуння	Наслідок / зміна	Часто ритуалізована тиша, повтор мотиву, інтонаційна кода
Приклад: дует Юнь Ге і Ван Цзі (<i>«Життя і смерть не розлучають нас»</i>) – поступове нарощування емоцій із паралельною мімікою, співіснування декламації й кантилени.		

У китайській опері дует також виконує функцію, що виходить за межі емоційного зображення почуттів. Це форма певної дії, в якій голоси персонажів стають носіями колективної пам'яті, вшанування, духовного діалогу з предками або вищими моральними категоріями.

У сценах з опер «Король Чу» та «Цюй Юань» дуетна взаємодія набуває ритуального характеру – перетворюється на інтонаційне втілення роздумів про гідність, історичну місію, втрату і честь, що актуалізуються через медитативну, зосереджену музичну мову.

Таким чином, порівняльний аналіз дуетної форми в італійській романтичній опері та сучасній китайській оперній традиції дає підстави розглядати її як універсальну модель музично-драматургічного мислення, здатну втілювати глибинні ідеї людського буття незалежно від історико-культурного контексту.

Незважаючи на відмінності в інтонаційних системах, мелодичній організації, стилістичних канонах і символічних кодах, дует у цих двох традиціях виявляє спільні функціональні та семантичні закономірності.

Насамперед, дуетна форма у кожному з аналізованих контекстів відіграє роль кульмінаційного осередку драматургії, де концентрується емоційна напруга, відбувається зіткнення або злиття внутрішніх світів героїв. Саме у дуетних сценах артикулюється гранична межа афекту – у вигляді

любовного конфлікту, морального вибору або фатального передчуття, що змінює хід подій та формує траєкторію фіналу.

По-друге, обидві традиції демонструють спорідненість у психологічній логіці розгортання дуету, коли музична тканина віддзеркалює поступову еволюцію емоційного стану персонажів: від початкової декларації почуттів – через діалог, протиставлення або риторичну полеміку – до кульмінації, яка розкриває справжню суть внутрішнього конфлікту.

В опері *bel canto* ця логіка закладена у тричастинній структурі (*scena – tempo di mezzo – cabaletta*), тоді як у китайській опері вона реалізується через арочне, наскрізне тричастинне або двочастинне формоутворення з інтонаційною трансформацією мотиву.

Третьою важливою спільною рисою є темброва символіка як засіб художньої типологізації персонажів. У дуетних сценах китайських і європейських опер відбувається моделювання полярних тембрових зон — низьких (меццо-сопрано, баритон) і високих (сопрано, тенор), які уособлюють антагоністичні або взаємодоповнювальні початки: мужність і вразливість, раціональність і емоційність, активність і споглядальність.

Ці опозиції функціонують не лише як вокально-акустичні співвідношення, а як символічні фігури, що несуть глибоко закорінене філософське та гендерно-психологічне навантаження.

Ще один визначальний аспект – це світоглядна та філософська функція дуету. У творах європейської традиції ця форма дозволяє висловити граничні екзистенційні стани: любов як свободу й залежність (опера «Кармен»), прощення й трансцендентну жертву (опера «Отело»), трагізм людського вибору (опера «Лючія ді Ламермур»).

У китайському мистецтві дует часто набуває сакрального або ритуального виміру, слугуючи не лише естетичним інструментом, а своєрідним музичним кодом спілкування з історією, космосом і традицією (опери «Жаль за минулим», «Цюй Юань», «Король Чу»).

Ознака	Європейська романтична опера	Сучасна китайська опера
Функція дуету	Кульмінація психологічного конфлікту	Гармонізація або філософський катарсис
Структура	<i>Scena – tempo di mezzo – cabaletta</i>	Арочна / циклічна форма
Темброва логіка	Психологічна полярність / контрапункт	Символіка інь/ян, гендерна метафізика
Інтонаційна мова	Європейський ладогармонічний стиль, <i>bel canto</i>	Пентатоніка, орнаментика, вокальна декламація
Емоційна динаміка	Контрастна, розгортана	Контурна, трансформаційна
Смислова функція	Відношення «особистість – почуття»	Відношення «людина – світ»,

Отже, дует у китайській та європейській опері постає як інтеркультурний інваріант, що здатен транслювати складні смисли – етичні, філософські, емоційні – через вокальну ансамблеву взаємодію. Його семантична багатовимірність, гнучкість формотворення та здатність до символізації міжособистісних стосунків свідчать про дует як не лише музичну форму, а як універсальну модель художнього мислення, в якій

акумулюються засадничі уявлення про людину, її почуття, вибір, пам'ять і причетність до культурного цілого.

Критерій	Італійська романтична опера	Сучасна китайська опера
Функція у драматургії	Кульмінація емоційної напруги; психологічне зіткнення або злиття персонажів; момент істини, де виявляється конфлікт чи катарсис	Кульмінація морального або історичного вибору; момент трансцендентного усвідомлення героєм своєї долі; філософська зупинка в дії
Структурна організація	Типова форма: <i>Scena – Tempo di mezzo – Cabaletta</i> ; побудова на контрастах, динамічна емоційна дуга	Арочна або циклічна форма; розвиток через варіацію інтонацій; відсутність різких контрастів, перевага поступового наростання або внутрішньої кульмінації
Темброва символіка	Поєднання контрастних голосів (меццо-сопрано/сопрано, тенор/баритон) для передачі опозицій: мужність/емоційність, обов'язок/любов	Темброва полярність як втілення філософських понять (інь–ян, етика–інтуїція, світло–тьма); кожен голос є символом ідеї, а не лише індивідуального

		характеру
Світоглядна / філософська функція	Втілення ідеї конфлікту між пристрастю і моральністю; дуєт як спосіб артикуляції духовного зламу, очищення, смерті або прощення	Дуєт як сакральна форма: обряд спогаду, голосовий акт вшанування, медитативна гармонія з буттям; іноді виконує функцію моральної або історичної рефлексії

Висновки до Розділу 2

Ансамблеві форми вокальної музики у сучасному китайському оперному мистецтві виступають не лише як засіб комунікативної взаємодії персонажів, а як повноцінна художня структура, що акумулює драматургічне напруження, національно-стилістичну специфіку й глибокий філософський підтекст. Особливо показовим у цьому контексті є дуєт, який у китайських оперних творах останніх десятиліть XX століття набуває символічного та естетично-центричного значення.

На прикладі дуєтних сцен з опер «Жаль за минулим» (1981 р.) і «Цюй Юань» (1990 р.) композитора Ши Гуаннаня, а також опери «Сяйво зірки, яскраве сяйво» (1979 р.) Фу Генчена й Ху І виявлено наявність нової ансамблевої парадигми, що формувалася на межі між європейською класичною традицією та національною китайською сценічною поетикою. В дуєтах цих опер поєднуються принципи драматичної рівноваги, діалогічності, музично-психологічної взаємодії та стилістичної інтеграції.

Структурна організація дуетів здебільшого репрезентує симетричні форми – тричастинні, з чіткими контрастами між вступом, кульмінаційним середнім розділом і репризою. Водночас деякі сцени розгортаються у формі наскрізної драматургії, де внутрішній розвиток підпорядковано емоційній еволюції героїв.

Особливістю вокальної тканини є чергування сольних монологічних інтонацій з паралельним ансамблевим рухом, що символізує єдність долі, внутрішню спорідненість персонажів або, навпаки, конфліктну опозицію.

Інтонаційно-мелодичний пласт дуетів виявляє синтез пентатоніки, характерної для китайської традиційної музики, з елементами європейської гармонії, белькантової орнаментики, гімнічної декламації та маршових формул. Така стилістична гетерогенність зумовлює утворення особливого вокального стилю – національно впізнаваного, але водночас доступного для інтерпретації засобами академічного вокального мистецтва.

Змістово дуети функціонують як етичні й філософські опори оперної дії: сцени кохання, прощання, надії, жертвності чи внутрішнього сумніву подаються у вигляді інтонаційно-психологічних ансамблів, де вокальна лінія кожного персонажа має не лише емоційну, а й символічну вагу. Образна типологія дуетів варіюється від інтимної ліричної сповіді до драматизованого діалогу, від хорово-громадянської інтонації до медитативної кантилени.

Особливу увагу привертає роль акомпанементу, який виконує не лише гармонічну, а й програмно-зображальну функцію: темброві ефекти, педальні тони, ритмічні остинато, тремоло й оркестрові арпеджіо утворюють звуковий простір емоційної взаємодії, підсилюють сенси та формують інтонаційний ландшафт сцени. Оркестр у дуетах китайської опери не акомпанує, а співпереживає, створюючи образно-драматичну палітру на рівні із голосами.

Таким чином, дуетна форма у китайській опері другої половини ХХ століття постає як новий тип ансамблевого мислення – інтонаційно-філософський, символічно навантажений і естетично трансформований. Вона вбирає в себе національні ідеали, історичну пам'ять, психологічну глибину,

жанрову поліфонію та емоційну щирість – і цим засвідчує розширення функцій дуету від музично-драматичного прийому до моделі національного світогляду в межах сучасної вокальної культури.

ВИСНОВКИ

Ансамблеві форми вокального (оперного) виконавства представляють собою своєрідний мистецький феномен, розвиток якого втілює історико-культурні явища, жанрово-стильову специфіку музичних епох, досягнення вокального виконавства і їхні традиції у національних школах.

Передумови появи вокальних ансамблів пов'язані як із гетерофонною сутністю самого ансамблевого явища, так і з соціокультурним контекстом його історичної трансформації.

Формування ансамблевих форм мало свою еволюцію: від монодії (унісону чоловічих голосів) середньовічних хоралів, двоголосного органуму, мотетів і багатоголосних світських пісень Відродження до різноманітних форм і типів ансамблів в операх, а у сучасному музично-сценічному мистецтві – до мультимедійних зразків віртуального ансамблево-вокального музикування.

Ансамблеві форми у вокальному мистецтві постають як багаторівневе й міждисциплінарне явище, що виходить за межі суто музичної структури, охоплюючи культурологічний, філософський, педагогічний, соціальний і міжкультурний виміри.

Впродовж історії – від архаїчних ритуальних практик до інноваційних мультимедійних проєктів – ансамбль еволюціонував із модально-обрядової моделі у складну художню систему, що поєднує інтонаційну взаємодію, драматургічну функціональність і естетичну глибину.

У сучасному мистецтві ансамбль виконує не лише жанрову або стилістичну функцію, а й слугує платформою для вираження соціальних і культурних ідентичностей, етичних смислів та емоційної синергії.

У західноєвропейській оперній традиції ансамбль розвинувся як фундаментальна форма багатоголосії драматургії, де поліфонічна тканина, темброва взаємодія й психологічне зіткнення ролей утворюють поліфонічний простір художнього конфлікту або узгодження. Його типологія – від дуету до

квартету й ансамблевої сцени – базується на функціонально-кількісній логіці та виражає багатовекторну емоційну взаємодію, внутрішню драматургічну напругу і симультанне розгортання характерів у спільному інтонаційному полі.

У протилежність до цього, китайська оперна практика, зокрема пекінська опера (цзинцзюй), ґрунтується на іншій концепції ансамблю – принципі інтонаційної розмежованості, ритуальної послідовності та автономії виразових структур. Вокальні партії в такому ансамблі не зливаються у гармонійну єдність, а функціонують як індивідуальні інтонаційні лінії, що чергуються у строго визначеній послідовності, зберігаючи власну темброву, ритмічну, сценічну й смислову самостійність.

Такий тип ансамблю відображає глибинні філософські основи китайської культури – ідеї даосько-конфуціанської гармонії через співіснування різнорідних елементів.

Формування цього типу ансамблю історично пов'язане з жанром куньцзюй, у якому вже в епоху Мін і Цін були закладені засади черговості, інтонаційної незалежності та драматургічної ієрархії вокальних реплік.

У пекінській опері ці принципи перетворилися на канонічну норму: інтонаційна цілісність кожної партії, семантична точність лексичних тонів і ритуалізована взаємодія формують унікальний тип сценічної комунікації без унісона. Така модель слугує не лише виразом художнього задуму, а й етичною парадигмою, в якій кожен голос репрезентує окрему соціальну, психологічну або моральну позицію.

Сучасна китайська опера, зокрема в творах Ши Гуаннаня, Чжоу Луна, Ван Юйцзіня, демонструє спроби інтеграції європейських елементів багатоголосої гармонізації із традиційною інтонаційною системою. В результаті виникає новий гібридний тип ансамблю — «інтонаційного переплетення», де голоси частково співзвучні, проте зберігають риторичну автономію та драматургічну функціональність.

Такий підхід набуває особливого втілення у дуєтних сценах китайських опер кінця XX століття, що демонструють стилістичний і структурний синтез культурних кодів.

На прикладах дуєтів з опер *«Жаль за минулим»* (1981 р.), *«Цюй Юань»* (1990 р.), *«Сяйво зірки, яскраве сяйво»* (1979 р.) виявляється нова модель ансамблевого мислення, в якій дуєт перестає бути лише засобом сценічної взаємодії, а постає як інтонаційна структура філософського й національно-етичного змісту. Тут поєднуються елементи китайської пентатоніки, європейської гармонійної логіки, белькантової фразеології, декламаційної кантилени, а також внутрішньо символічні функції вокальних ліній.

Структура дуєтів характеризується переважно симетричними формами – тричастинними або арковими – з контрастами вступу, кульмінації й репризи. У деяких випадках використовується наскрізна форма, побудована на психологічному розвитку сценічного конфлікту або гармонійного єднання. Особливої ваги набуває роль оркестру, який виконує не лише акомпануючу, а й програмно-образну функцію, створюючи емоційне середовище, що вступає в діалог із вокальними партіями.

Отже, дуєт у сучасній китайській опері перетворюється на художню форму особливого типу – естетично трансформовану, філософськи навантажену та символічно опосередковану. Він виконує роль не лише музичного фрагмента, а стає засобом втілення національного світогляду, інтегруючи історичну пам'ять, моральний меседж, поетичну глибину й жанрову варіативність у межах вокальної сценічної взаємодії.

У міжкультурному контексті ансамбль набуває значення універсального художнього механізму – він функціонує як матриця комунікації, як інтонаційна модель філософського, соціального, культурного діалогу. Європейська поліфонія та китайська ритуалізована гетерофонія в синтезі формують поле для нових форм сценічної взаємодії – від віртуальних ансамблів до постмодерних перформансів, у яких голос є не лише звуком, а етичною дією, драматургічним жестом, культурною репрезентацією.

Отже, ансамблеві форми у вокальному мистецтві ХХІ століття – це не просто еволюційні продукти жанрової історії, а живі міжкультурні конструкції, що поєднують академічну традицію, етнічну ідентичність, технологічну новизну й духовну глибину.

У такому розумінні ансамбль постає як метафора глобального мистецького співбуття, як засіб формування естетичної й етичної згоди, як діалогічна платформа взаємодії індивідуального «Я» з колективним «Ми» у контексті сучасного сценічного простору.

Дослідження жанрово-стильова специфіка ансамблевих форм вокальної музики у сучасній виконавській практиці призвело до наступних узагальнень, які не претендують на остаточність:

1. *З'ясовано історико-естетичні передумови формування ансамблевих форм у європейській та китайській вокальній традиції.* Показано, що в європейській опері ансамбль еволюціонував від середньовічної поліфонії й барокової риторики афектів до розгорнутої драматургічної системи у класико-романтичній опері. Натомість у китайській традиції витоки ансамблю пов'язані з ритуалізованими формами куньцой, що сформували модель інтонаційного чергування без унісона. Обидві традиції засновані на глибоких філософсько-культурних парадигмах: гармонія співзвуччя (європейська поліфонія) та гармонія співіснування (китайська гетерофонія).
2. *Розроблено типологію вокальних ансамблів за структурно-композиційними, драматургічними й виконавськими критеріями.* Виокремлено основні форми ансамблевого музикування (дует, терцет, квартет, ансамблева сцена), з урахуванням їх функціонального призначення, кількісного складу, драматургічної ролі, тембрової взаємодії та інтонаційної логіки. Визначено, що в китайському контексті типологія включає моделі чергування, символічного діалогу й

- автономної артикуляції, що відрізняються від європейських форм синхронного багатоголосся.
3. *Проаналізовано інтонаційно-драматургічну специфіку ансамблевих сцен у творах В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Дж. Верді.* Встановлено, що ансамбль у творчості цих композиторів слугує засобом сценічного конфлікту, драматичної напруги, комічного або трагічного ефекту. Виявлено характерні ознаки: тричастинна форма (*scena-tempo di mezzo-cabaletta*), симультанне зіткнення характерів, темброва полярність, інтеграція поліфонічного розвитку та емоційної кульмінації.
 4. *Досліджено жанрово-стильові моделі дуетних сцен у китайських операх другої половини XX – початку XXI століття (Ши Гуаннаня, Цзинь Сяна, Фу Генчена, Ху І, Лю Чженьцзюя).* Визначено, що сучасна китайська дуетна сцена – це інтонаційно-філософська структура, що синтезує пентатонічні й діатонічні елементи, риторичну декламацію, *bel canto*, символіку кольору та сезонів. Структури дуетів (три-/аркові, наскрізні) відображають не лише емоційний розвиток, а й моральну трансформацію героїв. Оркестр набуває програмної функції, вступаючи в інтонаційний діалог із вокальними лініями.
 5. *Здійснено компаративний аналіз ансамблевих форм у європейській та китайській оперній традиції на рівні інтонації, драматургії й сценічної реалізації.* Виявлено, що європейський ансамбль характеризується поліфонічною вертикаллю, гармонічною логікою, емоційною симультанністю, тоді як китайський – горизонталлю інтонаційних фраз, структурною ритуальністю, послідовною символікою. У новітніх китайських операх простежено гібридну форму ансамблю, що поєднує обидві традиції – приклади «інтонаційного переплетення».
 6. *Визначено інтерпретаційні підходи до виконання ансамблевих фрагментів у сучасній оперній практиці з урахуванням міжкультурного контексту.* Показано, що ефективне виконання

ансамблів потребує врахування інтонаційної автономії, тембрового балансу, сценічного діалогу, культурної семантики та риторичної інтонації. Для китайських творів – акцент на артикуляцію тонального жесту й символічну міміку; для європейських – на емоційний контраст, темброву узгодженість і драматургічну координацію. Розглянуто також феноменологічний та міжмедійний підходи в режисурі.

7. *Виявлено потенціал ансамблю як засобу художньої комунікації та моделювання міжособистісних і культурних взаємодій. Ансамбль осмислюється як універсальна модель етичної, естетичної й духовної взаємодії. У глобалізованому мистецькому просторі він виконує функцію інтонаційного мосту між культурами, способу формування колективної художньої ідентичності та простору естетичної солідарності. У цьому сенсі ансамбль постає як метафора співбуття та модель діалогічної дії в оперному мистецтві XXI століття.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко, Є. Б. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 30, 1, 89–96.
2. Александрова, О.О., Шаповалова, Л.В. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing". Р.1- 20.
3. Антонюк, В. (2001). Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект : монографія. Вид. 2-е, переробл. і доп. Київ : Українська ідея, 144 с.
4. Антонюк, В. (2016). Вокальна лірика Віктора Косенка та формування української школи камерного співу. *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. ст. 115, 146–162.
5. Баланко, О. (2018). Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен : навч. посіб. Житомир, 277. Антонова, О. Г. (2022). Скрипковий концерт Джан Карло Менотті: на перетині оперного та інструментального жанрів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135, 81–95.
6. Белік-Золотарьова, Н. А. (2022). Виконавське трактування фантастичних образів опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 22, 253–265.
<https://doi.org/10.33287/222220>
7. Бойко, А. М. (2018). Розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва в 1970–1990-х рр.: культурно-історичні та жанрово-стильові особливості. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 59, 90-100.

8. Бандрівська, О. К. (2002). Особливості виконання камерних вокальних творів. Науково-методичні праці, статті, рецензії / упор. Р. МиськоПасічник. Львів: Апріорі. 61–88.
9. Бурміцька, Л. Ф. (2014). Особливості вітчизняного наукового інтересу до вокального виконавства. *Культура і сучасність: альманах*, 1, 162–165.
10. Ван Дуаньгуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України і Китаю : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво / ХНУМ ім. І. П.Котляревського. Харків, 2019. 200
11. Ван Ін (2017). Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ–початку ХХІ століття в контексті міжнаціональних зв'язків : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів. 190 с.
12. Ван Сіге (2023). Національні традиції як складова сучасного вокального мистецтва. Дис. доктора філософії: 025 – «Музичне мистецтво»; Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2023.
13. Ван Цзо (2015). Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 18
14. Гао Бінчжун (2009). *Загальна характеристика китайського фольклору*. Пекін : Вид-во Пекінського ун-ту, 357 с.
15. Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2022). Співаки-кастрати і контртенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових статей*, (65), 65–81. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
16. Гіголаєва-Юрченко, В. О., Смирна, О. Ю., & Давидович, Л. В. (2025). Синхронізація динамічних та агогічних параметрів у камерному

ансамблі «голос–фортепіано». *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85, (1), 117–122. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика».

17. Гіголаєва-Юрченко, В., Смирна, О., & Давидович, Л. (2024). Важливість залучення національної складової до вокально-освітнього процесу (на прикладі роботи із китайськими здобувачами ХДАК). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ імені Івана Франка*, (73), т. 1, 144–151. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика».

18. Гіголаєва-Юрченко, В., Смирна, О., & Давидович, Л. (2025). Спів *a capella* як фундаментальна складова професійної підготовки вокалістів академічного жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*, (83), т. 1, 109–114. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика».

19. Голос, Л. М. (2010). Українська вокальна школа в контексті європейської музичної культури. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

20. Гребенюк Н.С. (2000). Вокально-виконавська творчість. Автореф. дис. ...докт. мист-ва. НМА ім. П. І. Чайковського. Київ. 39

21. Даценко А. С.(2013). Вокальний камерний ансамбль (історичний аспект). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*, 18 (2), 13–18.

22. Дін Боюй (2023). Опера «Схід сонця» Цзінь Сяна: китайська «Травіата». *Культура України*, 80, 126-134.

23. Заверуха, О. Л., & Чернета, Т. О. (2022). *Вокальний ансамбль*. (Навчально-методичний посібник). Корсунь-Шевченківський: ФОП Майдаченко І. С.

https://www.researchgate.net/publication/365410204_Vokalnij_ansambl_navcalno-metodicnij_posibnik_dla_studentiv_ZVO

24. Злотник О., Шульгіна В. Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ, 2019. Вип. 1(40). С. 28–34.

25. Каблова, Т. Б., & Румянцева, С. В. (2018). Вокальний ансамбль як засіб комунікації. *Молодий вчений*, 2 (54), 517–519. <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5167>
26. Калиниченко, (2006). Українська музична енциклопедія (2006). Т. 1, 72–73.
27. Карпов, В.В. Регістри співочого голосу та значення врахування їх особливостей у педагогічній і творчій роботі. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/93964/30-Karpov.pdf?sequence=1>
28. Кириленко, Я. О. (2023). Вокально-ансамблеве та диригентське мистецтво: інноваційні підходи до підготовки фахівців. *WORLD TRENDS IN THE USE OF INTERACTIVE TECHNOLOGIES IN EDUCATION: international collective monograph*, 317–339.
29. Когнітивне музикознавство (2010) : збірник статей. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського. 29.
30. Когнітивне музикознавство (2014) : збірник статей. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського. 40.
31. Козаренко, О. (2000). Феномен національної музичної мови / відп. ред.І. Пясковський, О. Купчинський. Львів: Українознавча бібліотека НТШ, 265.
32. Коноров, О.О. (2024). Культурно-стильові ландшафти вокальної музики України в творчій практиці виконавця-тенора: Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту ...доктора мистецтва. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського. 112.
33. Колупаєва, А. А., Таранченко, О. М. (2023). *Інклюзія: покроково для педагогів*. (Навчально-методичний посібник). Серія «Інклюзивна освіта». Київ.
34. Кравченко А. І. (2021). Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ– початку ХХІ століть: автореф. дис. ... д-ра

мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.

35. Красненко, О. (2023). Інтерактивність як явище культурного простору кінця ХХ– початку ХХІ століття. *Питання культурології*, 42, 163–172.

36. Ланіна, Т. О. (2016). Розвиток вокального ансамблевого виконавства в Україні другої половини ХХ століття. *Матеріали II міжнародної науково-практичної конференції «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття»* 14–15 квітня, 85–91.

37. Ланіна, Т. О. (2017). Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 2, 46–50.

38. Лі Мін (2019). Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 19 с.

39. Лі Цян (2023). Особливості взаємовпливу італійської та китайської музичної театральної традиції в історичному розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 67, 56-77.

40. Лін Чжу (2020). Інтерпретація європейської музики китайськими співаками: німецька пісенна лірика у виконанні Дільбер Юнус. *Українська культура: минуле: сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство)*, 36, 68-75.

41. Лю Тін (2022). Мистецтво співу та танцю як художня цілісність: історико-стильовий та феноменологічний аспекти. Дис. ... доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків. 189.

42. Мадішева, Т. (2002). Співак і мова : культура співу мовою оригіналу. Теорія і практика : навч. посіб. Харків. : Штрих. 160.

43. Малахова, О. (2014). Вокальний дует і відтворення змістово-формальних особливостей пісенної лірики. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*, 4, 21–25.

44. Ніколаєвська, Ю, Шаповалова, Л. (2022). Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga 190 , Latvia: Baltija Publishing, 2021.P.126-143. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
45. Оганезова-Григоренко, О. (2021). Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universalis*. Odessa, 440–459.
46. Оганезова-Григоренко, О. В. (2016). Деякі інноваційні методології вокально-виконавського мистецтва. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 1. 159-163. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2016_1_32
47. Павленко, І. (2013). Вокальні ансамблі сучасного побутування (жанрові особливості). *Народознавчі зошити*, 4, 722.
48. Петруша, А. О. (2023). *Лексико-стилістичні особливості тексту сучасної китайської опери : курсова робота з китайської філології*. Київський національний лінгвістичний університет, факультет східної і слов'янської філології, кафедра китайської філології, 43 с.
49. Романюк, І., & Яструб, О. (2024). Спадкоємність традиції українського духовного співу у композиторській творчості митців сьогодення (на прикладі «Острозького триптиха» О. Козаренка). *Fine Art and Culture Studies*, 3, 82–94.
50. Романюк, І. (2010). Ціннісна семантика національної української картини світу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л.В. Шаповалової); ХДУМ ім. І.П.Котляревського. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 29, 51–70
51. Руденко, О. (2018). Українська школа вокального мистецтва: традиції та сучасність. *Музичне мистецтво і культура*, 26, 246–255.
52. Сбітнєва, О. Ф. (2024). Історія розвитку європейського вокального мистецтва від найдавніших часів до XIX століття. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 8, 104–109.

53. Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*. (Посібник). Вінниця: Нова Книга.
54. Стахевич, О.Г. Історія вокального мистецтва: I ч. Монографія: 2-ге видання, перероблене та доповнене. Івано-Франківськ, 2014, 391.
55. Стахевич, А.Г. (2000). Искусство bel canto в итальянской опере XVII—XVIII веков: монографія. Харьков : ХГАК, 155.
56. Сун Яньїн (2016). Інтеграція європейських традицій співу в вокальну школу Китаю : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів, 24.
57. Сюн Яхуан (2022). Поетика солоспівів Бориса Лятошинського в аспекті тембрової персоніфікації співацького голосу. Аспекти історичного музикознавства. 29. Харків, 120–142.
58. Сюн Яхуан (2023) Музична символіка у дзеркалі вокально-виконавської поетики (на матеріалі вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка, теорії і практики освіти. Харків, 69, 87-103.
59. Супрун-Яремко, Н. О. (2014). *Поліфонія*. (Посібник для студентів вищих навчальних музичних закладів). Вінниця: Нова Книга.
https://books.google.com.ua/books?hl=uk&id=q9auCQAAQBAJ&pg=PA281&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
60. Сяо Х. (2023). Лірико-психологічна драма «Жаль за минулим» у дзеркалі свого часу: Лу Сінь – Ши Гуаннань. *Fine Art and Culture Studies*, (1), 112–121. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-16>
61. Сяо Хуівен. (2023). Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннань «Жаль за минулим»): наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту... доктора мистецтв. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
62. Сяосі Лю. (2023). Музика китайських композиторів для дуєтів традиційних інструментів з фортепіано: жанрово-стильові та виконавські

аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 218 с.

63. Тоцька Л. О.(2012). «Вокально-виконавський стиль *bel canto*»: історико-теоретичний аспект. *Наукові записки. Серія: Педагогічні та історичні науки*, 107, 208–217.

64. Українська музична енциклопедія (2006). Т. 1 / Гол. редкол. Г. Скрипник ; Національна академія наук України ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. 680 с. : іл.

65. Устименко-Косоріч О. А., Стахевич О. Г., Єрьоменко А. Ю. (2022). Європейське сценічно-вокальне мистецтво та фортепіанне виконавство ХХ–початку ХХІ століття: стильовий аспект. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 4 (118), 239-248.

66. Хуан Шаобо (2025). Семантика міфологічних образів у китайському оперному мистецтві: від національно-стильових настанов до сучасних музично-драматургічних рішень : дис. наукового ступеня доктора філософії. Одеса.

67. Цзен Тао. (2016). Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка, Львів, 250 с.

68. Чжоу Чжівей (2012). Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. 17.

69. Чжу Сиси. Еволюція китайської інструментально-виконавської школи ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 1. С. 387–392.

70. Чень Ке (2024). Поняття «тембр-амплуа» в українській оперології: тлумачення і перспективи розвитку. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 65. 137-152.

71. Шаповалова, Л.В. (2008). Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України імені П.І.Чайковського. Київ. 31.

72. Шаповалова Л.В. (2017). Інтерпретологія як інтегративна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. [відп.ред. Л. В. Шаповалова]. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського. 46, 289–300.

73. Шаповалова, Л. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 40, 11-32.

74. Шевель, І. (2013). Процес глобалізації світу культури. Вісник КНУКіМ. Серія:Соціальні комунікації, (1), 95–99.

75. Шип, С. (2002). Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського. Київ : НМАУ, 16, 154-177.

86.Шип, С. В. Лянь Юйцзінь (2023). Чинники художньої семантики вокальної музики. Південноукраїнські мистецькі студії. 75–81.

76. Юй Сінъя. Китайські національні вокальні традиції у контексті європейської вокальної школи : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська Національна Музична Академія, Одеса: 2024. 206 с.

77. Ян Чжеюй (2022). Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 53 (2), 132–137.

78. Abbate, Carolyn, Parker, Roger. (2015). *A history of opera: The last four hundred years*. International ed. – London: Penguin Books, 2015. 864p.
79. Aubert, L. (2007). *The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Ashgate.
80. Bent, M. (2014). The grammar of early music: preconditions for analysis. In *Tonal*
81. Born, G., & Hesmondhalgh, D. (Eds.). (2000). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press.)
82. Budden, Julian. (2008). *The operas of Verdi*. Rev. ed. – Oxford: Oxford University Press, 2008. 412p.
83. Chun Allen; Rossiter Ned; Shoesmith Brian. *Refashioning pop music in Asia*. Routledge, 2004.
84. Chun, A., Rossiter, N., & Shoesmith, B. (Eds.). (2004). *Refashioning pop music in Asia: Cosmopolitan flows, political tempos, and aesthetic industries* (1st ed.). Routledge.
85. Dissanayake, E. (2000). *Art and Intimacy: How the Arts Began*. Seattle: University of Washington Press. 265.
86. Edwards Peter.(2016). György Ligeti's *Le Grand macabre*: postmodernism, musico-dramatic form and the grotesque. Routledge.
87. Encyclopedia of China. (2009). *Music volume*. China Encyclopedia Publishing House. (2nd ed. of the Encyclopedia of China reference work; single volume focused on music).
88. Goldstein, J. (2007). *Drama kings: Players and publics in the re-creation of Peking opera, 1870–1937* (1st ed.). University of California Press.
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pppgv>
89. Gossett, P. (2006). *Divas and scholars: Performing Italian opera*. University of Chicago Press. 704p.
90. Hertz, D., & Bauman, T. (Ed.). (1992). *Mozart's operas* (1st ed.). University of California Press.382p.

91. Heile, B. (2016). *The music of Mauricio Kagel* (1st ed.). Routledge. 224p.
92. Heile, B., & Wilson, C. (Eds.). (2020). *The Routledge research companion to modernism in music* (1st ed.). Routledge. 536p.
93. Jones S. (1995). *Folk music of China: living instrumental traditions*. Clarendon Press.
94. Kimbell, D. R. B. (1994). *Italian opera* (National Traditions of Opera series). Cambridge University Press. 704p.
95. Lau, F. (2008). *Music in China: Experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press. 208p.
96. Lau, F. (2008). *Music in China: Experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press.
97. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge. 225p.
98. Mackerras C. (1994). Peking Opera before the twentieth century. *Comparative Drama*, 28.1.19-42.
99. Mackerras, R. (1997). *Peking Opera*. Oxford University Press.
100. Melle, U. (2013). *Das Wahrnehmungsproblem und seine Verwandlung in phänomenologischer Einstellung: Untersuchungen zu den phänomenologischen Wahrnehmungstheorien von Husserl, Gurwitsch und Merleau-Ponty*. Vol. 91.
101. Miller, R. (1996). *On the art of singing*. Oxford University Press. 318p.
102. Mittler, B. (1997). *Dangerous tunes: The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz. (Opera Sinologica; Vol. 3).
103. Nettl B. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press, 2005.
104. Palisca, Claude V. (1991). *Baroque Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

105. Perle, G. (1989). The operas of Alban Berg, Volume I: Wozzeck (1st ed.). University of California Press. 268p.
106. Rebstock, M., & Roesner, D. (Ed.). (2012). Composed theatre: Aesthetics, practices & processes. (1st ed.). Intellect.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvhfw>
107. Rees, H. (Ed.). (2009). Lives in Chinese music. University of Illinois Press. 232p.
108. Rosand, E. (1991). Opera in seventeenth-century Venice: The creation of a genre. University of California Press. 752p.
<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3199n7sm/>
109. Said, E. W. (2009). *Music at the Limits* (D. Barenboim, Foreword). Columbia University Press.
110. Samson, J. (2002). The Cambridge History of Nineteenth-Century Music.
111. Shapovalova, L., Nikolaievska, Y., Mykhailova, N., Romaniuk, I., & Khutorska, A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2, Special issue XX), 141–146.
112. Stein, D., & Spillman, R. (1996). Poetry into song: Performance and analysis of Lieder. Oxford University Press. 413p.
113. Structures in Early Music (pp. 15–59). Routledge.
114. Sundberg, J., Gu, L., Huang, Q., & Huang, P. (2012). Acoustical study of classical Peking opera singing. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 131(4), 3376. DOI: 10.1121/1.4708730
115. Taruskin, R. (2005). The Oxford history of Western music (Vols. 1–5). Oxford University Press.
116. Taruskin, R. (2006). Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford University Press.
117. Taruskin, Richard. (2010). Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford University Press.

118. Wang, Y. (Ed.). (2009). *Chinese Semiotic Studies*. De Gruyter Mouton.
<https://www.degruyter.com/journal/key/css/html>
119. Wichmann, E. (1991). *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*. Гонолулу: University of Hawaii Press. 342 с.
120. Wichmann-Walczak, E. (1996). Chinese drama: An annotated bibliography of commentary, criticism, and plays in English translation (review). *China Review International*, 3(1), 88–91. <https://doi.org/10.1353/CRI.1996.0082>
121. Witzleben J. L. (1995). *Silk and Bamboo Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. Kent State University Press.
122. Witzleben, J. L. (1995). *"Silk and Bamboo" Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. Kent, OH: The Kent State University Press. 197.
123. Yung, B. (Ed.). (1997). *Celestial airs of antiquity: Music of the seven-string zither of China (Vol. 1)*. A-R Editions. 160p.
124. 何华茂,魏扬. (2016). 金湘歌剧《楚霸王》分层结构场域中的纯五度复合和声[J].南京艺术学院学报 (音乐与表演版 (2)):87-98
125. 夏君香 唐遠. (2020). [著名作曲家刘振球逝世](#). 紅網.
126. 尹玮. (2020) [湖南著名作曲家刘振球逝世](#). 长沙晚报.
127. 尹玮. (2020). [湖南著名作曲家刘振球逝世](#). 长沙晚报.
128. 左传. (2002). *中国当代歌剧发展史*北京: 人民音乐出版社.
129. 文化巨型 (2016). 北京: 中国文学与艺术出版社, 324–334
130. 温辉明. (2014). 金湘二十年来所创作的音乐作品之特点.音乐创(1):104-106
131. 王连龙,王广瑞. (2020). 唐《楚金禅师碑》研究.社会科学战线, (11):257-262
132. 的研究. (2021). 北京. 14-77
133. 金湘(2016).中国音乐.

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях (категорія «Б»),

затверджених МОН України:

1. Ван Цзянь (2025). Ансамблевий спів як феномен західноєвропейської музики: історичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 74, 212 – 230.

DOI 10.34064/khnum1-74.10

https://intermusic.kh.ua/vypusk74/problemy_74_10_Jian_212-230.pdf

2. Ван Цзянь (2025). Вокальні ансамблі у творчій практиці Європи та Китаю: традиції, трансформації, сучасні тенденції. *Fine Art and Culture Studies*, (1), 8–13.

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-2><http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/2259>

3. Ван Цзянь (2025). Дуетні сцени в опері Цзінь Сяна «Король Чу»: жанрові моделі, інтонаційна стилістика, ансамблева взаємодія. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85 (3), 115-120.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-16>https://www.aphn-journal.in.ua/archive/85_2025/part_3/18.pdf

Основні положення результатів дослідження представлені авторкою у доповідях на міжнародних науково-практичних конференціях, в тому числі в межах міжнародних науково-практичних проектів:

- «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі. До дня науки в Україні» (Харків, 17-18 травня 2021 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- «Поетика музичної творчості» в межах науково-мистецького проекту "Практична музикологія" (Харків, 17 січня 2022 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2023 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- «Слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- «Ювілейні магістерські читання», в межах міжнародного науково-практичного проекту, присвяченого 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського «INTER-PROTO-LOGOS» (2-7 грудня 2024 року);
- «Слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11-12 лютого 2025 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 22-23 квітня 2025 року, ХНУМ імені І.П.Котляревського).