

ВЕРИЗМ У ДЗЕРКАЛІ СХОДУ: НАЦІОНАЛЬНА РЕЦЕПЦІЯ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ В КИТАЇ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Руденко Олександр Федорович,

доктор філософії,

доцент кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-0368-6445

HGV-1255-2022

Статтю присвячено комплексному мистецтвознавчому аналізу процесу національної рецепції італійської опери веристського спрямування у культурному просторі Китаю протягом ХХ–ХХІ століть. У центрі уваги автора перебуває феномен *Singing Formant* як ключовий технологічний та естетичний чинник, який зумовив успіх китайської вокальної школи на європейській оперній арені. У дослідженні проаналізовано історичні передумови проникнення західного музичного мислення у Східну Азію, зокрема роль Шанхайського муніципального оркестру під керівництвом Маріо Пачі, що став головним осередком італійської традиції в регіоні. Виявлено, що ідейний резонанс між італійським веризмом та китайською культурою був підкріплений національним літературним рухом за критичний реалізм, очолюваним Лу Сінем, чії пошуки «правди життя» знайшли відображення в оперному натуралізмі. Приділено увагу специфіці вокальної педагогіки у консерваторіях Пекіна та Шанхая, де італійські стандарти *affondo* та *appoggio* адаптувалися до національної фонетичної системи, долаючи психофізіологічні конфлікти між природою китайської мови та вимогами веристського співу. У дослідженні розглянуто оперу «Турандот» Дж. Пуччіні не лише як зразок західного орієнталізму, а й як складний іспит на технічну зрілість для китайських сопрано, що вимагає граничної звукової потужності. Автор обґрунтовує концепцію, згідно з якою сучасний успіх китайських виконавців є результатом еволюції національної техніки, що інтегрувала веристський «емоційний крик» у чітко структуровану фонетичну систему Сходу. Простежено шлях трансформації веризму від запозиченої «екзотики» до фундаментального академічного канону та інструменту національного престижу. Матеріали статті демонструють, що діяльність Національного центру виконавських мистецтв (NCPA) у Пекіні сформувала новий стандарт оперних постановок, де італійська пристрасть поєднується з китайською раціональністю.

Ключові слова: веризм, китайська вокальна школа, італійська вокальна школа, *Singing Formant*, оперне мистецтво, вокальна еволюція.

Rudenko Oleksandr. Verism in the Mirror of the Orient: National Reception of Italian Opera in China during the 20th–21st Centuries

The article provides a comprehensive art-historical analysis of the national reception of Italian verismo opera within the cultural space of China during the 20th and 21st centuries. The author focuses on the phenomenon of the *Singing Formant* as a key technological and aesthetic factor that determined the success of the Chinese vocal school on the European opera stage. The study analyzes the historical prerequisites for the penetration of Western musical thinking into East Asia, particularly the role of the Shanghai Municipal Orchestra under Mario Paci, which became the region's primary hub for the Italian tradition. It is identified that the ideological resonance between Italian verismo and Chinese culture was bolstered by the national literary movement for critical realism led by Lu Xun, whose quest for the «truth of life» (*verita*) was reflected in operatic naturalism. Special attention is paid to the specifics of vocal pedagogy at the Beijing and Shanghai conservatories, where the Italian standards of *affondo* and *appoggio* were adapted to the national phonetic system, overcoming psychophysiological conflicts between the nature of the Chinese language and the requirements of verismo singing. The research examines Giacomo Puccini's opera «Turandot» not only as an example of Western Orientalism but also as a rigorous test of technical maturity for Chinese sopranos, requiring ultimate vocal power. The author argues that the contemporary success of Chinese performers results from the evolution of a national technique that integrated the verismo «emotional cry» into the clearly structured phonetic system of the Orient. The path of verismo's transformation from borrowed «exotica» to a fundamental academic canon and a tool of national prestige is traced. The article demonstrates that the activities of the National Centre for the Performing Arts (NCPA) in Beijing have established a new standard for opera productions, where Italian passion is blended with Chinese rationality.

Key words: verismo, Chinese vocal school, Italian vocal school, *Singing Formant*, opera art, vocal evolution.

Вступ. Розвиток оперного мистецтва в Китаї створює сприятливе середовище для актуалізації та збереження італійської традиції. Особливе місце тут посідає веризм, чия музична мова виявилася співзвучною з оновленням східної культури. У статті розглядаються особливості осмислення італійської опери в китайському культурному просторі протягом ХХ–ХХІ століть. Автор аналізує еволюцію сприйняття веристських сюжетів та специфіку адаптації й використання

прийомів звукового фокусування, що надають голосу специфічного металевого блиску у межах національної співочої системи. Дослідження фокусується на тому, як західний вокальний канон інтегрувався в китайську школу, сформувавши унікальний міжкультурний феномен сучасної оперної сцени.

Матеріали та методи. Матеріальну базу дослідження становлять партитури ключових творів італійського веризму (Дж. Пуччіні, П. Масканьї,

Р. Леонкавалло), а також відеозаписи виступів провідних китайських та італійських вокалістів. Важливим джерелом стали навчальні програми та методичні розробки Пекінської та Шанхайської консерваторій. Методологія статті базується на міждисциплінарному підході. Історико-генетичний метод дозволив моделювати процес адаптації італійської оперної традиції в музично-культурному середовищі Китаю. Компаративний аналіз застосовано для демонстрації узгодження європейських технік із мовною специфікою. Системно-структурний підхід використано для опису вокальної школи як цілісної природної системи. Ключове місце посідає метод акустичного аналізу, що дозволив об'єктивувати параметри Singing Formant та виявити закономірності формування такого звучання у китайських виконавців. Таке поєднання методів забезпечує наукову достовірність висновків.

Результати дослідження. Шанхай початку ХХ століття став унікальною платформою для розповсюдження європейського музичного мислення у Східній Азії, що зумовлювалося особливим режимом іноземного управління. Ключовою постаттю тут виступив італійський диригент Маріо Пачі, який у 1919 році очолив Шанхайський муніципальний оркестр (нині – Шанхайський симфонічний оркестр) [7, с. 85]. Під його керівництвом колектив перетворився на головний осередок італійської оперної традиції у регіоні. М. Пачі не лише реформував виконавську культуру, а й активно впроваджував у репертуар твори веристів – Дж. Пуччіні та П. Масканьї. Завдяки його мистецькій діяльності китайське музичне середовище перетнулося з естетикою «правди життя», що вимагало принципово нових акустичних рішень та емоційної експресії. Це заклало фундамент для поступового освоєння технології Singing Formant у процесі формування професійної вокальної школи Китаю.

Паралельно з музичними процесами у Китаї відбувався і літературний розвиток, очолюваний Лу Сінем, який нині вважається засновником сучасної китайської літератури. Письменник максимально підсилив запит на критичний реалізм та увагу до «простої людини», що ідейно перегукувалося з італійським веризмом. Соціальний натуралізм Дж. Вергі, втілений у лібрето опер П. Масканьї та Р. Леонкавалло, знайшов потужний резонанс у китайському ідейному середовищі завдяки спільній гуманістичній спрямованості. Трагедія селянських доль, пристрасть та приречення, притаманні веристським сюжетам, виявилися напрочуд близькими до пошуків «правди життя» (*verita*) у новітній китайській прозі. Веризм став для Китаю не виключно західним мистецтвом, а показником власних соціальних змін. Це створило важливі емоційні умови для сприйняття вокальної мови, де почуття передавалися не через абстрактну красу *bel canto*, а через щире, часом «важку» акустику Singing Formant, здатну озвучити біль «простих людей».

Розвиток сприйняття веризму у Китаї пройшов складний шлях від «запозиченого» у межах західних традицій аж до формування фундаментального академічного

канону. Важливим етапом стало заснування вищих музичних навчальних закладів, як-от Шанхайської консерваторії у 1927 році, де італійські вокальні стандарти почали впроваджуватися у національну мистецьку освіту. Веристський репертуар завдяки своїй емоційній напруженості став важливим інструментом для виховання нового типу голосу, здатного до потужної звукової емісії. Досить швидко італійські мистецькі оперні канони втратили ознаки виключно «чужого» мистецтва, ставши частиною професійної діяльності китайських оперних виконавців. Поступово веризм перетворився на еталон, що визначив розвиток китайської вокальної школи на десятиліття вперед, інтегрувавшись у культурний дискурс Китаю.

Опера «Турандот» Дж. Пуччіні стала цікавим прикладом діалогу Сходу та Заходу. Сприйнята як прояв західного «орієнталізму», вона викликала тривалі дискусії через європейське трактування китайської архаїки та використання народної мелодії «Мо Лі Хуа» у нетиповому гармонічному контексті. Проте парадокс полягає в тому, що саме цей твір став для Китаю важливим символом виходу на глобальну оперну арену. Поступово критика поступилася місцем національному успіху, особливо коли китайські виконавиці почали домінувати у виконанні головної партії на світових підмостках. Для національної вокальної школи ця опера стала складним іспитом, бо партія принцеси вимагає граничної звукової потужності та досконалого володіння новою технікою Singing Formant, щоб подолати щільну оркестровку, притаманну техніці веризму. З часом твір трансформувався з такої собі «колоніальної фантазії» на елемент національного виконавського престижу [10, с. 112].

Постановка «Турандот» 1998 року (режисер Чжан Імоу) у стінах Забороненого міста в Пекіні стала не тільки визначною мистецькою подією, а й потужним актом культурного визнання спадщини Дж. Пуччіні. Грандіозний масштаб вистави, де задіяні сотні виконавців та величні декорації, резонував з акустичними та візуальними вимогами веризму, де буяли «надлюдські» пристрасті. Ця подія стала знаковою для нової китайської вокальної школи, адже саме тут артистична енергія нового покоління співаків мала гармоніювати з величчю навколишньої архітектури. Наслідком стало те, що оперний жанр перестав сприйматися у Китаї як західна «екзотика», ставши частиною національного мистецького тріумфу та підтвердженням здатності китайської вокальної школи демонструвати найвищі результати.

Еволюція жіночих образів веризму у Китаї досить швидко пройшла шлях від формального копіювання західних зразків до глибокого національного переосмислення. Трактування образів Чіо-Чіо-сан («Мадам Баттерфляй») та Турандот, які стали для китайських сопрано важливими вокальними та психологічними орієнтирами, спочатку часто обмежувалося зовнішнім «екзотизмом», але сучасна китайська школа пропонує інтерпретацію, засновану на поєднанні східної стриманості та веристської експресії. Сучасні китайські виконавиці світового рівня привнесли у ці образи особливу

звукову насиченість, що дозволяє передати не лише зовнішню тендітність героїні, а й її внутрішню незламність. Акустична парадигма веризму з її фокусом на відкритому емоційному конфлікті трансформувалася у руках китайських співачок у складне поєднання технічної досконалості та жорсткої психологічної правди, де голос стає головним інструментом вираження трагічної долі жінки в умовах соціального зламу. Для китайської вокальної традиції, де історично домінували типи звуковидобування з високим позиційним фокусом, але меншою амплітудою грудного резонансу, перехід до веристського репертуару став справжнім технологічним викликом. Як і для європейських співаків, для вокалістів Китаю складність полягала у необхідності генерації потужного звукового тиску, здатного «прорізати» масивний оркестр Дж. Пуччіні чи П. Масканьї, не втрачаючи при цьому тембральної благородності. Виникла потреба в особливому режимі роботи гортані та специфічному налаштуванні надгортанних порожнин, що дозволяло максимально посилити високу співацьку форманту; проте для китайських виконавців це означало майже повну перебудову психофізіологічного апарату, спрямовану на досягнення акустичної витривалості у нових звукових координатах [3, с. 42].

Феномен *Singing Formant*, що став акустичним символом епохи веризму, базується на специфічному режимі роботи голосового апарату, де домінуючим чинником є висока співацька форманта (у діапазоні 2800–3200 Гц). Така технологія вимагає особливої координації між потужним підзв'язковим тиском та максимально точним налаштуванням резонаторів, що надає тембру характерного «сріблястого» блиску. В умовах формування сучасної китайської вокальної школи опанування цієї техніки набуває унікальних рис, зумовлених взаємовпливом італійської співочої методики та національної мовної специфіки, оскільки китайська мова як тональна та силабічна система формує у співака специфічні артикуляційні установки вже на рівні побутового мовлення. Висока позиція язика, характерна для багатьох китайських діалектів, та активне використання носоглоткового резонатора створюють природну передумову для гарної фокусованості звуку, але для веристського репертуару цієї «природної» позиції замало. Нова італійська технологія вимагає від китайського виконавця радикального розширення глотки та стабільно опущеного положення гортані, що нерідко вступає в психофізіологічний конфлікт зі звичними мовленнєвими відчуттями. Додатково слід зауважити, що формування *voce d'assisa* у китайській аудиторії потребує особливої уваги до роботи надгортанного резонатора. Звуження епіларингеальної трубки забезпечує необхідну концентрацію енергії звуку, проте в умовах китайської фонетики, де переважають інтенсивні назальні звуки, контроль над цією зоною потребує філігранного балансу, щоб уникнути «білого» звучання. Взаємодія італійської технології з китайською фонетикою породила складний акустичний синтез. Наприклад, вузькі голосні китайської мови сприяють інтенсифікації високих частот у спектрі голосу, надзвичайної стабільності

дихальної опори (*appoggio*) тощо. У результаті формується особливий тип голосу: він зберігає італійську міць та характерний блиск, але набуває надмірної точності фокусування. Такий акустичний результат є не банальним наслідуванням західних зразків, а результатом еволюції національної вокальної техніки, що інтегрувала веристський «емоційний крик» у чітко структуровану фонетичну систему Сходу. У веризмі проблема балансу між вокальною партією та інструментальним супроводом набуває критичного значення. На відміну від прозорих фактур епохи *bel canto*, оркестровка Дж. Пуччіні, П. Масканьї та Р. Леонкавалло вирізняється надзвичайною щільністю, дублюванням вокальної лінії в унісон або октаву мідними духовими та струнними інструментами. У таких надекстремальних умовах голос оперного співака стикається з таким звучанням оркестру, що може бути повністю поглинутим. Наявність потужного формантного піку дозволяє голосу долати щільну оркестрову тканину. Для китайської вокальної школи, що активно освоює веристський репертуар, засвоєння таких прийомів є важливим завданням. Завдяки специфічному звуженню черпало-надгортанних складок та оптимізації підзв'язкового тиску китайські виконавці досягають того самого сріблястого звучання; проте надмірне підсилення форманти може призвести до втрати тембральної краси, тоді як її недостатність зробить голос безпорадним перед оркестром.

Сучасна система вокальної освіти у Китаї, зокрема у Пекінській центральній консерваторії та Шанхайській консерваторії музики, базується на глибокому знанні традиційної італійської школи. Процес інтеграції західних стандартів у підготовку веристських співаків пройшов шлях від вивчення досягнень видатних майстрів минулого (Б. Джильї, М. Дель Монако, Ф. Кореллі) до створення чітко окресленої методики виховання *Singing Formant*. Невід'ємним є залучення європейських фахівців та регулярне проведення майстер-класів, що дозволяє китайським студентам переймати секрети *affondo* та *appoggio* безпосередньо від артистів-практиків. Педагогічний процес спрямований на те, щоб навчити майбутнього вокаліста керувати акустичними параметрами тембру залежно від вимог веристської партитури, зберігаючи при цьому здоров'я голосових складок на довгі роки. Веристський репертуар у китайських ЗВО (зкладах вищої освіти) розглядається не лише як художній матеріал, а й як важливий крок технологічної підготовки, де перевіряється здатність співака поєднувати драматичну експресію з бездоганною італійською технікою звуковидобування. Такі стандарти забезпечують високу конкурентоспроможність китайських вокалістів. Еталонним втіленням успіху китайської вокальної школи у веристському репертуарі є творчість сопрано Хе Хуей. Її інтерпретації партій Чіо-Чіо-сан, Тоски та Турандот на провідних сценах світу (від Арена ді Верона до Метрополітен-опери) стали знаковими саме завдяки бездоганному володінню технологією *Singing Formant*. Голос Хе Хуей вирізняється винятковою силою та сріблястим відтінком, що дозволяє їй легко домінувати над масивним оркестром Дж. Пуччіні.

Окрім Хе Хуей, значний внесок у популяризацію «китайського веризму» зробили такі виконавці, як Ляо Чан'юн та Дай Юйцян. Їхній стиль характеризується особливою увагою до кантилені, яка у веристських операх часто вимагає надзвичайно сильного напруження дихальної системи. Аналіз їхніх виступів свідчить про формування унікального виконавського феномену де поєднується італійська пристрасть із китайською раціональністю. Для цих артистів веризм – це не просто стилістика, а спосіб продемонструвати досконалість володіння сучасною вокальною технікою, яка здатна витримувати колосальні навантаження сучасного оперного театру. Таким чином, успіх китайських артистів підтверджує успішну адаптацію італійської технології. Відкриття Національного центру виконавських мистецтв (NSCA) у Пекіні стало потужним чинником для встановлення нових художніх стандартів у постановці веристського репертуару. Завдяки унікальним акустичним параметрам оперної зали та надсучасним технологічним можливостям сцени NSCA став важливою платформою для масштабних опер Дж. Пуччіні, Ум. Джордано та Р. Леонкавалло. Стратегія закладу спрямована на співпрацю з провідними театрами світу. Веристські вистави NSCA, такі як «Андре Шеньє» або «Тоска», вирізняються особливою увагою до деталізації та психологічної глибини, що раніше було менш характерним для китайської сцени. Центр активно формує національний стандарт сприйняття опери, роблячи акцент на доступності та емоційній відкритості веристських сюжетів для широкої аудиторії. Таким чином, NSCA став не лише архітектурним символом сучасного Китаю, а й головною лабораторією, де італійський веризм стає частиною глобального оперного процесу XXI століття.

Висновки. Дослідження процесу осмислення італійського веризму у Китаї дозволяє стверджувати, що цей напрям перестав бути лише іноземним запозиченням, перетворившись на потужний інструмент культурної самоідентифікації та професійного зростання національної вокальної школи. Естетика «правди життя», закладена італійськими майстрами, знайшла самобутній відгук у китайському соціокультурному просторі, де запит на реалізм та психологічну достовірність збігся з періодом глобальної модернізації суспільства. Завдяки веристському репертуару відбулася інтеграція китайського виконавства у світовий оперний контекст, де технічна досконалість східних співаків стала важливим чинником збереження класичних європейських вокальних традицій. Веризм виступив універсальною мовою, яка дозволила гармонійно поєднати італійську емоційну експресію з китайською виконавською культурою, створивши нову якість оперного мистецтва XXI століття, де національна специфіка не суперечить, а збагачує західну традицію.

Аналіз еволюції технології Singing Formant у Китаї дає підстави для висновку, що азійський культурний ландшафт сьогодні стає важливим осередком розвитку європейської вокальної традиції. Китайська вокальна педагогіка та виконавська практика демонструють справжній розвиток цього стилю, який підкріплений новітніми акустичними дослідженнями та державною підтримкою оперної інфраструктури. Таким чином, китайська вокальна школа не лише опанувала складну спадщину веризму, а й трансформувала її у життєздатну систему, яка забезпечує затребуваність китайських голосів на європейських оперних сценах.

Література:

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу : навч. посіб. Київ : Укр. ідея, 2000. 192 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
3. Гребенюк Н. Є. Вокальне виконавство: психофізіологічний аспект : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. 268 с.
4. Овчаренко Н. А. Основи вокальної методики : навч. посіб. Кривий Ріг : Вид. дім, 2010. 160 с.
5. Budden J. *Puccini: His Life and Works*. Oxford : Oxford University Press, 2002. 544 p.
6. Girardi M. *Puccini: His International Art*. Chicago : University of Chicago Press, 2000. 544 p.
7. Melvin S., Cai J. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York : Algora Publishing, 2004. 362 p.
8. Mittler B. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Post-1900 China*. Berlin : Harrassowitz, 1997. 516 p.
9. Sundberg J. *The Science of the Singing Voice*. DeKalb : Northern Illinois University Press, 1987. 216 p.
10. Xie J., Ho W.-C. The Development of Music Education in China. *Journal of Historical Research in Music Education*. 2004. Vol. 25, № 2. P. 138–154.

References:

1. Antoniuk V. H. (2000). *Postanovka holosu*. [Vocal training]. Ukr. ideia. Kyiv. 192 p. [in Ukrainian]
2. Hnyd B. P. (1997). *Istoriia vokalnogo mystetstva*. [History of vocal art]. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 320 p. [in Ukrainian]
3. Hrebeniuk N. Ye. (2007). *Vokalne vykonavstvo: psykhoфизиологичnyi aspekt*. [Vocal performance: psychophysiological aspect]. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 268 p. [in Ukrainian]
4. Ovcharenko N. A. (2010). *Osnovy vokalnoi metodyky*. [Fundamentals of vocal methodology]. Vyd. dim. Kryvyi Rih. 160 p. [in Ukrainian]
5. Budden J. (2002). *Puccini: His Life and Works*. Oxford University Press. Oxford. 544 p.
6. Girardi M. (2000). *Puccini: His International Art*. University of Chicago Press. Chicago. 544 p.

7. Melvin S., & Cai J. (2004). *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. Algora Publishing. New York. 362 p.
8. Mittler B. (1997). *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Post-1900 China*. Harrassowitz. Berlin. 516 p.
9. Sundberg J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Northern Illinois University Press. DeKalb. 216 p.
10. Xie J., & Ho W.-C. (2004). The Development of Music Education in China. *Journal of Historical Research in Music Education*. Vol. 25. No. 2. pp. 138–154.

Дата першого надходження статті до видання: 26.03.2025
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2025
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026